



*Новый  
филологический  
вестник*



**№ 3(62)**  
**2022**

Москва 2022

СОУЧРЕДИТЕЛИ

Калмыцкий научный центр РАН,  
Московский педагогический  
государственный университет,  
Балтийский федеральный университет  
имени Иммануила Канта, С.С. Ипполитов

COFOUNDERS

Kalmyk Scientific Center  
of the Russian Academy of Sciences,  
Moscow Pedagogical State University,  
Immanuel Kant Baltic Federal University, Sergej Ippolitov

*Новый филологический вестник*

№ 3 (62) ‘ 2022

Москва  
2022

*The New Philological Bulletin*

№ 3 (62) ‘ 2022

Moscow  
2022

**Новый филологический вестник**  
**№ 3 (62) ' 2022**

Редакционная коллегия

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

**Агрятин Андрей Евгеньевич (ответственный секретарь)** – кандидат филологических наук, доцент 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.

**Баршт Константин Абрекович** – доктор филол.наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.

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

**Демьянков Валерий Закревич** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, заведующий отделом теоретического и прикладного языкознания Института языкознания РАН, руководитель научно-образовательного центра теории и практики коммуникации Института языкознания РАН.

**Ершова Ирина Викторовна** – доктор филологических наук, доцент; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; ведущий научный сотрудник отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

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

**Зусева-Озкан Вероника Борисовна** – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

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

**Козьмина Елена Юрьевна** – доктор филологических наук, профессор 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; ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX – начала XX века Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; профессор кафедры истории русской классической литературы Института филологии и истории РГГУ.

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

**Музраева Деляш Николаевна** – кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.

**Рейнгольд Наталья Игоревна** – доктор филологических наук, PhD (Университет Эксетера, Великобритания), профессор; профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.

**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 истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.

**Ханинова Римма Михайловна** – доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.

**Цендина Анна Дамдиновна** – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института восточных культур и античности РГГУ, Института классического Востока и античности Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», Института востоковедения РАН.

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

**Шайтанов Игорь Олегович** – доктор филологических наук, профессор. Главный научный сотрудник Центра современных компаративных проблем РГГУ, профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории РГГУ; ведущий научный сотрудник Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации; главный редактор журнала «Вопросы литературы».

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

**Редактор-переводчик:**

**Агрятин Андрей Евгеньевич** (кандидат филологических наук, доцент кафедры ики Института филологии и истории РГГУ).

# *The New Philological Bulletin*

*№ 3 (62) ' 2022*

## **Editorial Board:**

**Tiupa Valerij I. (Editor-in-Chief)** – 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).

**Agratin Andrey E. (Senior Secretary)** – Candidate of Philology, Associate Professor 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).

**Barsht Konstantin A.** – Doctor of Philology, Professor, Leading Researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences.

**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).

**Demyankov Valery Z.** – Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher, Head of the Department of Theoretical and Applied Linguistics of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences, Head of the Scientific and Educational Center for Theory and Practice of Communication of the Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences.

**Ershova Irina V.** – Doctor of Philology, Associate Professor; Leading Researcher at the School of Advanced Studies in the Humanities, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Leading Researcher at the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

**Faustov Andrew A.** – Doctor of Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department, Voronezh State University.

**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).

**Khaninova Rimma M.** – Doctor of Philology, Associate Professor, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

**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, 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, Leading Researcher at the Department of Russian Literature of Late 19th and Early 20th Centuries, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences; Professor at 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).

**Muzraeva Delyash N.** – Candidate of Philology, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

**Reinhold Natalia I.** – Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), Professor; Professor at the Department for Translation

**Shaitanov Igor O.** – Doctor of Philology, Professor. Head of the Centre of Contemporary Comparative Studies, RSUH, Professor at the Department of Comparative Studies of Literature, Institute for Philology and History, RSUH; Leading Researcher at the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration; Chief Editor of the journal “Problems of the Literature”.

**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.

**Tsendina Anna D.** – Doctor of Philology, Professor, Chief Researcher at the Institute of Oriental Cultures and Antiquities of the Russian State University for the Humanities (RSUH), Institute of the Classical East and Antiquity of the National Research University Higher School of Economics, Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.

**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).

**Zuseva-Özkan Veronika B.** – Doctor of Philology, Leading Researcher at the Department of the European and American Contemporary Literatures, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

## **Editor-translator:**

**A.E. Agratin** (Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities).

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

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

Выпускающие редакторы номера:

А.В. Филатов (МГУ, ИМЛИ РАН), Г.А. Филатова (МГУ),  
А.В. Швец (МГУ), Н.А. Демичева (ИМЛИ РАН)

**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/>

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

**ISSN 2072-9316**

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

© Редакция «Нового филологического вестника», 2022  
© Издательство Ипполитова, 2022  
© ООО «Смелый дизайн», 2022

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

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

Managing editors of the issue:

A.V. Filatov (MSU, IWL RAS), G.A. Filatova (MSU),  
A.V. Shvets (MSU), N.A. Demicheva (IWL RAS)

**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/>

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, 2022  
© Ippolitov Publishers, 2022  
© Smely dizayn, 2022



## Содержание

### Михаилу Николаевичу Дарвину

<b>В.Я. Малкина (Москва)</b> Послания К.Ф. Рылеева А.А. Бестужеву как читательский цикл.....	18
<b>В.И. Тюпа (Москва)</b> Двойчатка Мандельштама.....	28
<b>И.В. Кузнецов (Новосибирск)</b> Тематическая циклизация лирической книги Давида Самойлова «Второй перевал».....	35
<b>Н.А. Муратова, Г.А. Жиличева (Новосибирск)</b> Специфика драматургического цикла Л.С. Петрушевой «Квартира Коломбины».....	46
<b>Ю.В. Доманский (Москва)</b> Лексическая микроциклизация в русском роке («Лень» группы «Tequilajazz» и «Ненстоящий мужчина» группы «Курара»).....	57

### Теория литературы

<b>С.Ю. Неклюдов (Москва)</b> Тезисы об эпосе.....	67
---	----

### Нарратология

<b>А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)</b> Дискурсивная поэтика и кризис наррации .....	80
<b>Н.В. Семенова (Тверь)</b> Повествовательные техники в рассказе А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда» .....	87
<b>А.Б. Танхилевич (Москва)</b> Эскапизм и травма в «Конармии» И. Бабеля.....	96

### Русская литература и литература народов России

<b>Л.Г. Дорофеева (Калининград)</b> Агиографическая топика в Житии Иоанна Синайского (на материале старопечатного издания Лествицы 1647 г.).....	106
--	-----



<b>А.Е. Козлов (Новосибирск)</b> Репрезентация карьеры писателя-балетриста в романе Д.В. Григоровича «Проселочные дороги».....	125
<b>Л.Г. Кихней (Москва)</b> Pro et contra: «Пушкинская речь» И. Шмелева и «Стихи к Пушкину» М. Цветаевой.....	139
<b>Е.А. Головачева, О.В. Седельникова (Томск)</b> История переводов романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на немецкий язык: роль издательств и первых собраний сочинений. Статья 2 .....	154
<b>К.А. Барит (Санкт-Петербург)</b> Библейская «Книга Иова» и «Иов многострадальный» А.М. Бухарева в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы».....	180
<b>И.С. Урюпин (Москва)</b> Образ царя Давида в художественном сознании И.А. Бунина.....	202
<b>О.А. Клинг (Москва)</b> А.М. Горький в Германии: хроника Нины Берберовой.....	212
<b>О.С. Кудлай (Москва)</b> А.М. Горький в Германии: исповедальный портрет писателя глазами В.Ф. Ходасевича и Н.Н. Берберовой как эгодокумент русского зарубежья.....	221
<b>Ю.М. Егорова (Москва)</b> Истории нереализованных замыслов М. Горького: почему повести «Мать» и «Сын» так и не стали диалогией .....	230
<b>Н.Г. Коптелова (Кострома)</b> Пушкинский код в «посмертных» стихах Г.В. Иванова.....	242
<b>М.В. Курчанов (Воронеж)</b> «Чаваш тёнчи» как «изобретенная традиция» в поэтическом воображении чувашского модернизма и постмодернизма.....	262



**Текстология**

**А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)**

О применимости новых текстологических моделей в представлении рукописей Ф.М. Достоевского на сайте цифрового архива писателя.....279

**Литературное краеведение**

**М.С. Федосеева (Акимова) (Москва)**

Литературное краеведение и жанр путеводителя (Б.С. Земенков об усадьбе Средниково) .....298

**Зарубежные литературы**

**А.И. Васкиневич (Калининград)**

«Легенда о Святой Марине» Клеменса Брентано: актуализация жития.....310

**Ю.С. Патронникова (Москва)**

Из истории итальянского протодетектива: Ф. Матриани, Э. Де Марки, К. Инверницио .....322

**Г.А. Велигорский (Москва)**

Дворянская усадьба в английском постмодернизме («Англия, Англия» Дж. Барнса, «Гиппопотам» С. Фрая, к/ф «Джентльмены» Г. Ричи).....333

**М.Г Селимов (Москва)**

Переосмысление роли конфуцианской морали в японском обществе XX в. писателем Танидзаки Дзюньитиро (на материале эссе «Словесность и морализм») .....346

**Компаративистика**

**В.Ш. Кривонос (Самара)**

«Школа для дураков» Саша Соколова и «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя: отражения и переключки .....357

**Речевые практики**

**В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Москва – Калининград)**

Прецедентные метафоры как инструмент языковой манипуляции в англо-американском медиадискурсе: аксиологический аспект.....367



**М.В. Луканина, Л.К. Салиева (Москва)**

Потенциал воздействия политических интернет-мемов: теория риторики Ю.В. Рождественского.....383

**Проблемы калмыцкой филологии**

Материалы раздела предоставлены Калмыцким научным центром РАН

**Б.Б. Горяева (Элиста)**

Мотив пути в калмыцких сказках на сюжетный тип АТ 508 «Благодарный мертвец».....394

**Д.В. Убушиева (Элиста)**

Пролог раннего Багацохуровского цикла как «осколок» архаического сказания ойратов: реконструкция сюжетно-мотивной схемы.....407

**Д.Н. Музраева (Элиста)**

Повествования о Сайн Магаде: к сравнительному анализу ойратской повести и монгольской легенды.....426

**Р.М. Ханинова (Элиста)**

Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья вторая.....435

**Обзоры и рецензии**

**И.В. Толоконникова (Москва)**

Новые страницы российской дореволюционной журналистики. Рецензия на книгу: Жиликова Н.В. «Обличать, колоть и жалить». Сатирическая журналистика Томска конца XIX – начала XX века. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2020. 388 с.....449

**А.Е. Агратин (Москва)**

Усадебный текст: между мифом и реальностью. Рецензия на книгу: Усадьба реальная – усадьба литературная: векторы творческого преобразования: Коллективная монография / сост., отв. ред. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 384 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 6).....457

**М.М. Одесская (Москва)**

Классика на «корабле современности». Рецензия на книгу: Доманский В.А. Русская классика в культурных контекстах и диалогах. М.: Флинта, 2021. 496 с.....466



## CONTENTS

### To Mikhail N. Darvin

- V.Ya. Malkina (Moscow)**  
K.F. Ryleyev's Epistles to A.A. Bestuzjev as a Reader's Cycle.....18
- V.I. Tiupa (Moscow)**  
Mandelstam's Twin Poems.....28
- I.V. Kuznetsov (Novosibirsk)**  
Thematic Cyclization of David Samoilov's Lyrical Book  
"The Second Pass".....35
- N.A. Muratova, G.A. Zhilicheva (Novosibirsk)**  
The Specific Features of L.S. Petrushevskaya's Dramatic Cycle "The  
Apartment of Columbine".....46
- Yu. V. Domanski (Moscow)**  
Lexical Microcyclization in Russian Rock ("Laziness" by the Group  
"Tequilajazz" and "Not a Real Man" by the Group "Kurara").....57

### Theory of Literature

- S.Yu. Neklyudov (Moscow)**  
Theses on the Epic.....67

### Narratology

- A. Molnar (Debrecen, Hungary)**  
Discursive Poetics and the Crisis of Narration.....80
- N.V. Semyonova (Tver)**  
Narrative Techniques in Chekhov's Story "Rothschild's Violin".....87
- A.B. Tankhilevich (Moscow)**  
Escapism and Trauma in I. Babel's "Red Cavalry".....96

### Russian Literature and Literature of the Peoples of Russia

- L.G. Dorofeeva (Kaliningrad)**  
Hagiographic Topic in the Life of John of Sinai (on the Material of the  
Old Printed Edition of the Ladder of 1647).....106



- A.E. Kozlov (Novosibirsk)**  
Representation of a Career of a Mass-Fiction Writer in  
D.V. Grigorovich's Novel "Country Roads".....125
- L.G. Kikhney (Moscow)**  
Pro et Contra: "Pushkin's Speech" by I. Shmelev and "Poems to  
Pushkin" by M. Tsvetaeva.....139
- E.A. Golovacheva, O.V. Sedelnikova (Tomsk)**  
"The Crime and Punishment" by F.M. Dostoevsky in Germany: History  
of Translations, the Role of Publishing Houses and First "Complete  
Works of Dostoevsky". Article Two.....154
- K.A. Barsht (St. Petersburg)**  
The Biblical "Book of Job" and A.M. Bukharev's "Job The Long-  
Suffering" in F.M. Dostoevsky's Novel "The Brothers Karamazov"....180
- I.S. Uryupin (Moscow)**  
The Image of King David in the Artistic Consciousness of  
I.A. Bunin.....202
- O.A. Kling (Moscow)**  
A.M. Gorky in Germany: Nina Berberova's Chronicle.....212
- O.S. Kudlay (Moscow)**  
A.M. Gorky: A Confessional Image of the Writer through the Eyes of  
V.F. Khodasevich and N.N. Berberova as a Egodocument of the Russian  
Emigration.....221
- Ju.M. Egorova (Moscow)**  
Stories of M. Gorky's Unimplemented Plans: Why the Stories "Mother"  
and "Son" Never Become a Diology.....230
- N.G. Koptelova (Kostroma)**  
Pushkin's Code in "The Posthumous Poems" by G.V. Ivanov.....242
- M.W. Kyrchanoff (Voronezh)**  
"Çăvaş Tëñçi" as Invented Tradition in the Poetical Imagination of  
Chuvash Modernism and Postmodernism.....262





**Textology**

**A.A. Chevtaev (St. Petersburg)**  
 On the Applicability of New Textual Models in the Presentation  
 F.M. Dostoevsky's Manuscripts on the Website of the Writer's  
 Digital Archive.....279

**Literary Local History**

**M.S. Fedoseeva (Akimova) (Moscow)**  
 Literary Local History and the Genre of the Guidebook (B.S. Zemenkov  
 about the Serednikovo Estate).....298

**Foreign Literatures**

**A.I. Vaskinevich (Kaliningrad)**  
 "The Legend of Saint Marina" by Clemens Brentano: Actualization  
 of Vita.....310

**Yu.S. Patronnikova (Moscow)**  
 From the History of Italian Proto-Detective Novel: F. Mastriani,  
 E. De Marchi, C. Invernizio.....322

**G.A. Veligorsky (Moscow)**  
 Noble Estate in the English Postmodernism ("England, England" by  
 J. Barnes, "The Hippopotamus" by S. Fry, "The Gentlemen"  
 by G. Ritchie).....333

**M.G. Selimov (Moscow)**  
 Rethinking the Role of Confucian Morality in 20th Century Japanese  
 Society by Tanizaki Jun'ichirō (Based on the Essay "Literature and  
 Morality").....346

**Comparative Studies**

**V.Sh. Krivonos (Samara)**  
 "School for Fools" by Sasha Sokolov and "Notes of Madman"  
 by N.V. Gogol: Reflections and Roll Calls.....357

**Speech Practices**

**V.I. Zabolotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad)**  
 Conventional Metaphors as a Manipulative Tool in British and American  
 Media: Axiological Perspective.....367



**M.V. Lukanina, L.K. Salieva (Moscow)**  
 Impact Potential of Political Internet-Memes: Yu.V. Rozhdestvenskiy's  
 Theory of Rhetoric.....383

**Problems of Kalmyk Philology**

Section materials are provided by the Kalmyk Scientific Center of the RAS

**B.B. Goryaeva (Elista)**  
 Motif of the Way in Kalmyk Fairy Tales of the Plot Type AT 508  
 "Grateful Dead".....394

**D.V. Ubushieva (Elista)**  
 The Prologue of the Early Bagatsokhurov Cycle as a "Fragment" of the  
 Archaic Legend of the Oirats: Reconstruction  
 of the Plot-Motif Scheme.....407

**D.N. Muzraeva (Elista)**  
 The Narratives about Sayin Magada: To a Comparative Analysis of the  
 Oirat Story and Mongolian Legend.....426

**R.M. Khaninova (Elista)**  
 The Magtal Genre in the Kalmyk Poetry of the Twentieth Century. Article  
 Two.....435

**Surveys and Reviews**

**I.V. Tolokonnikova (Moscow)**  
 New Pages of Russian Pre-revolutionary Journalism. Book Review:  
 Zhilyakova N.V. "To Denounce, Prick and Sting...". Satirical Journalism  
 of Tomsk of the Late 19th – Early 20th Century. Tomsk, Tomsk State  
 University Publ., 2020. 388 p.....449

**A.E. Agratin (Moscow)**  
 The Estate Text: between Myth and Reality Book Review:  
 Bogdanova O.A. (ed.). Real Estate – Literary Estate: Vectors of Creative  
 Transformation: A Collective Monograph. Moscow, The Gorky Institute  
 of World Literature Publ., 2021. 384 p.....457

**M.M. Odesskaya (Moscow)**  
 Classics on "The Ship of Modernity". Book Review: Domansky V.A.  
 Russian Classics in Cultural Contexts and Dialogues. Moscow, Flinta  
 Publ., 2021. 496 p.....466



## МИХАИЛУ НИКОЛАЕВИЧУ ДАРВИНУ To Mikhail N. Darwin

Три четверти века исполнилось нашему коллеге Михаилу Николаевичу Дарвину. Журнал «Новый филологический вестник», кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ, а также земляки-сибиряки сердечно поздравляют юбиляра, желая ему долгих и плодотворных лет жизни и профессионального служения.

Круг научных интересов Михаила Николаевича широк, однако в историю литературоведения он вошел, прежде всего, своими исследованиями процессов циклизации в литературе. Поэтому мы преподносим ему поздравительный букет очередных работ в области цикловедения.

DOI 10.54770/20729316-2022-3-18

В.Я. Малкина (Москва)

### ПОСЛАНИЯ К.Ф. РЫЛЕЕВА А.А. БЕСТУЖЕВУ КАК ЧИТАТЕЛЬСКИЙ ЦИКЛ

**Аннотация.** Центром статьи является понятие «читательского цикла», введенное М.Н. Дарвиным. Под читательским циклом подразумевается совокупность стихотворений, собранная в единое целое не автором или редактором, а читателем, благодаря особенностям его рецепции, основанной на общих чертах тех или иных стихотворений – например, фигуре единого адресата. В данной статье в качестве такого читательского цикла рассматриваются стихотворения, посвященные К.Ф. Рылеевым своему другу А.А. Бестужеву: «<А.А. Бестужеву> («Ты разленился уж некстати...»)» (1822), посвящение к поэме «Войнаровский» («Как странник грустный, одинокий...»)» (1823–1824), «Стансы» («Не сбылись, мой друг, пророчества...»)» (1824) и «Бестужеву» («Хоть Пушкин суд мне строгий произнес...»)» (1825). Написанные в разное время и в разных жанрах (дружеское послание, посвящение, «унылая» элегия), они вполне автономны и могут рассматриваться по отдельности; но в то же время в их совокупности можно обнаружить универсальные циклообразующие связи: имя Бестужева в заголовочном комплексе, адресность, сходные особенности метрико-ритмической и пространственно-временной организации, лексические повторы, общие мотивы и темы (поэзия, гражданское мужество, дружба, одиночество). Кроме того, в цикле есть общий лирический сюжет, который можно обозначить как самоопределение лирического субъекта как поэта. Если добавить к этим четырем произведениям еще и стихотворение, посвященное Бестужевым Рылееву и содержащие те же ключевые особенности, то можно говорить и о полиавторском читательском стихотворном цикле.

**Ключевые слова:** Рылеев; Бестужев; послание; посвящение; элегия; цикл; циклизация; лирический сюжет.



V.Ya. Malkina (Moscow)

### K.F. Ryleev's Epistles to A.A. Bestuzhev as a Reader's Cycle

**Abstract.** The centrepiece of the article is the notion of the “reader’s cycle”, introduced by M.N. Darwin. The reader’s cycle is understood as a set of poems assembled into a single whole not by the author or editor, but by the reader, thanks to the peculiarities of his reception, based on the common features of certain poems – for example, the figure of a single addressee. This article considers the poems dedicated by K.F. Ryleev to his friend A.A. Bestuzhev as such a reader’s cycle: “<To A.A. Bestuzhev>” (1822), a dedication to the poem “Voynarovsky” (1823–1824), “Stanzas” (1824), and “To Bestuzhev” (1825). Written at different times and in different genres (a friendship epistle, a dedication, a “graveyard” elegy), they are quite autonomous and can be considered separately, but at the same time, their combination of works exhibits universal cyclical links: the name of Bestuzhev in the title section, targeting, similar features of metrical-rhythmical and spatio-temporal organisation, lexical repetitions, common motifs and themes (poetry, civil courage, friendship, loneliness). Moreover, the cycle has a common lyrical plot, which can be labelled as the self-definition of the lyrical subject as a poet. If we add to these four works also a poem dedicated by Bestuzhev to Ryleev and containing the same key features, then we can also speak of a polyauthored reader’s poetry cycle.

**Key words:** Ryleev; Bestuzhev; epistle; dedication; elegy; cycle; cyclisation; lyrical plot.

М.Н. Дарвин выделяет понятие «соавторского» цикла, т.е. циклического образования, собранного не самим автором стихотворений, а кем-то другим. Такой «несобранный» цикл может быть читательским: «речь идет о таких явлениях лирики, которые выделяются в творчестве того или иного поэта на основании некоего объединяющего читательского восприятия, связанного нередко с биографической стороной дела. Такие циклические образования чаще всего получают “именные определения”» – пишет ученый [Дарвин 2018, 36]. Нам кажется, что, опираясь на эту концепцию, можно выделить «бестужевский цикл» в поэтическом творчестве К.Ф. Рылеева. Написанные в разные годы, но посвященные одному человеку, стихотворения позволяют нам – как читателям – рассмотреть их в совокупности и попытаться определить, есть ли в них какие-то взаимосвязи, позволяющие говорить о циклизации. Нам уже доводилось писать о контекстообразующей функции посвящений в поэзии Рылеева [Малкина 2006], однако сейчас попробуем посмотреть на эту проблему с другой стороны.

За три года, с 1822 по 1825 гг., Рылеев написал четыре поэтических произведения, адресованных Бестужеву: «Ты разленился уж некстати...» (1822), посвящение к поэме «Войнаровский» (1823–1824), «Стансы» (1824) и «Бестужеву» (1825), которые мы и рассмотрим в хронологическом порядке. Исходя из универсальных циклообразующих связей, выделенных И.В. Фоменко [Фоменко 1992], в каждом стихотворении будет



анализироваться заголовочный комплекс, метрико-ритмическая и лексико-грамматическая организация, композиционная и пространственно-временная структуры; дополнительно также мы будем обращать внимание на лирический сюжет и жанр.

Первое стихотворение, «Ты разлеился уж некстати», опубликовано при жизни автора не было, восстановлено много лет спустя М.А. Бестужевым и напечатано в «Русской старине» в 1870 г. с заглавием «Послание Кондратия Федоровича Рылеева к А.А. Бестужеву по поводу поездки А. Бестужева в Кронштадт». То есть авторского заглавия или посвящения у стихотворения нет, однако упоминаемые реалии не позволяют сомневаться в личности адресата, и в современных собраниях сочинений оно публикуется с заголовком <А.А. Бестужеву> [Рылеев 1971, 86–87].

Стихотворение полностью соответствует канону дружеского послания. В.А. Грехнев выделял следующие черты этого жанра: образ адресата как «мыслимого единомышленника», упоминание эмпирических деталей в сочетании с некоторой условностью, отвлеченностью, «адресованное слово стиха», «интонации живой, временами неровной, оглядывающейся на разговорную стихию поэтической речи», «сознательная болтливость», множество ассоциаций, литературных и мифологических имен [Грехнев 1980, 123–126]. Все это мы можем наблюдать в послании Рылеева Бестужеву. Начинаясь с обращения «ты», стихотворение сразу же закладывает коммуникативную ситуацию письма, адресованного конкретному адресату от конкретного же адресанта. Однако используемые при этом образы носят двойственный характер. С одной стороны, есть биографические и бытовые детали, например, упоминания мест службы или имя предполагаемой возлюбленной Бестужева. С другой, мы видим традиционные поэтические образы, отсылки мифологической традиции: Аониды, «кедр Ливана горделивый», «свободный гений» и т.д. Даже финальный фрагмент, связанный с эпизодом литературной полемики начала 1820-х гг. (спора Бестужева с П.А. Катениным [Рылеев 1971, 409]) описывается при помощи сугубо условных образов («пигмей литературный» и т.д.).

Это также соответствует канону дружеского послания, который предполагал соединение реально-конкретного и условно-поэтического. Как пишет Д.М. Магомедова, лирический субъект послания «одновременно заявляет о себе как реальное лицо, биографический автор, и воплощает одну из жанровых ролей. <...> Та же двойственная роль и у адресата послания <...>. Он также может быть поэтом-эпикурейцем, ленивцем, “субу-тьльником”, отставным воином, старцем. И одновременно адресат дружеского послания, как это очевидно из самого названия, – это друг, собеседник, к которому обращена речь лирического субъекта» [Магомедова 2011, 120] (здесь и далее курсив автора – В.Я.). То же и у Рылеева, где они оба, и лирический субъект, и адресат, выступают и конкретными личностями, наделенными биографическими чертами, и условными фигурами друзей-поэтов, временно оставивших поэтическое ремесло («разленившимися»). Мотив дружбы подчеркивается обращением («друг мой молодой») и но-



минацией «брат». Однако есть и противопоставление: «оправданное» молчание лирического субъекта, покинутого музами, и непонятное – адресата, музами, напротив, любимого. При этом себя Рылеев называет одновременно и «тружеником в Палате» (конкретно), и «жрецом Фемиды» (условно).

Столь же двойственна пространственная структура текста, поскольку конкретные географические наименования сочетаются с условно-мифологическими. Так, мы дважды встречаем упоминания Кронштадта, куда уехал Бестужев. И одновременно, также по отношению к Бестужеву, дважды упоминается Парнас. Петербург не называется, но вполне очевидно подразумевается («в столице вкуса прихотливой»). Таким образом, «биографическое» пространство оказывается организовано по горизонтали (Кронштадт – Петербург), друзья в нем оказываются разделены географической границей, преодолеть которую должно письмо. Условно-поэтическое же пространство строится по вертикали. И это не только гора Парнас, о которой идет речь по отношению к Бестужеву, но и вертикаль добро / зло, возникшая для Рылеева: «Укоренившееся зло / Свое презренное чело <...> / Превыше правды вознесло» (обратим внимание на появившийся здесь мотив гражданского служения).

Время не играет роли в данном тексте; грамматически же в нем сочетается прошедшее время (преобладает) и настоящее, когда речь идет о союзе с музами.

Разговор о музах и поэзии лежит в основе сюжета стихотворения: лирический субъект размышляет о том, что именно служит причиной затянувшегося поэтического молчания как адресата, так и его самого. Однако, как и предполагает канон послания, стихотворение сочетает особенности художественной речи и имитацию бытового письма, отсюда добавление разговорной лексики и бытовых деталей.

Отчасти ту же имитацию «обычной» речи можно видеть и на метрико-ритмическом уровне. Стихотворение написано традиционным четырехстопным ямбом с сочетанием мужских и женских клаузул, однако оно астрофично (как будто это и вправду письмо), а рифмовка носит достаточно прихотливый характер, образуя, кроме традиционных четверостиший с чередованием мужских и женских клаузул, также пяти-, девяти- и даже десятистишия.

Тем же четырехстопным ямбом с чередованием мужских и женских клаузул, но сочетанием разных типов рифмовки, написан и второй текст, посвящение к поэме «Войнаровский» (1823–1824). Здесь уже есть две четкие строфы, тринадцати- и восьмистишие. Перекрестная рифмовка в начале обеих строф сочетается с опоясывающей в конце, таким образом, ритмическая организация более структурирована, что понятно: цели имитировать бытовое письмо здесь нет, текст сугубо литературный.

В отличие от предыдущего стихотворения, это при жизни автора было опубликовано, как часть заголовочного комплекса «Войнаровского» [Рылеев 1971, 185]. Соответственно, здесь мы видим жанровые черты не послания, а посвящения, однако и этот жанр связан с диалогической комму-



никативной ситуацией, поскольку может содержать «мотивы обращения, характеристику адресата или самого произведения» [Калашников 1968, 904–905]. В данном случае есть и то, и другое, и третье.

Имя адресата («А.А. Бестужеву») перед текстом посвящения обозначено в прижизненном издании поэмы [Рылеев 1971, 434]. Обращение остается прежним («ты», «друг»), однако образ адресата (как и самого лирического субъекта) становится гораздо менее конкретным по сравнению с предыдущим стихотворением. Исчезают биографические детали, остается только дружба и поэзия. К ним добавляется еще один важный мотив – одиночества.

Прием антитезы, важный для предыдущего текста, сохраняется и здесь, хотя связан с другими понятиями. Во-первых, противопоставление других (не способных к «дружбе бескорыстной») людей – адресату. Во-вторых, финальная антитеза искусства (в слове «искусство» здесь актуализируется значение не только эстетического, но и искусственного) и жизни, т.е. подлинного: «Ты не увидишь в них искусства / Зато найдешь живые чувства...».

С этими противопоставлениями связана временная организация. Прошлому посвящена первая строфа, и оно делится на две части: до встречи с адресатом (одиночество, ненависть к людям) – и после: рождение надежды. В настоящем (начало второй строфы) происходит собственно «дарение» поэмы (побудительное наклонение и грамматическое настоящее время). Затем время переносится в будущее, когда будет происходить чтение поэмы («ты не увидишь в них искусства»), и, наконец, завершается вневременной самохарактеристикой лирического субъекта, которая соединяет прошлое, настоящее и будущее.

Пространство здесь более условно, чем в первом стихотворении. Однако оно тоже организовано по горизонтали («из края в край <...> бродил я») и по вертикали («в небесной вышине / звезда надежды засияла»).

Музы и Парнас в стихотворении не упоминаются, зато фигурирует Аполлон, так что мифологический пласт лексики сохраняется.

Лирический сюжет строится на рефлексии лирического субъекта о соотношении служения музам и служения людям (эти мотивы были и в предыдущем стихотворении). Намеченное в «эмпирической» части стихотворения противопоставление утверждается в «обобщающей» заключительной строке «Я не Поэт, а Гражданин» (об эмпирической и обобщающей частях стихотворения см.: [Сильман 1977, 7]). Таким образом, здесь идентификация и адресата, и адресанта происходит уже сугубо по их «поэтическим» ролям («Аполлонов строгий сын» и «Гражданин»).

В третьем произведении тема поэзии, напротив, отходит на задний план. Речь идет о стихотворении «Стансы» (1824) [Рылеев 1971, 97]. Оно было опубликовано при жизни автора, в «Полярной звезде» на 1825 г., и снабжено подзаголовком «(К А. Б-ву)», что не могло скрыть личность



адресата. Однако субъектная структура тут меняется. Несмотря на посвящение, вместо диалога с «ты» в центре оказывается лирический субъект сам по себе.

Жанр, обозначенный в заглавии, условен: «жанровые признаки стансов неотчетливы и к середине 19 в. стираются» [Гаспаров 2001, 1027]. Однако сам текст позволяет отнести стихотворение к жанру «унылой» элегии, что, кстати, и было сделано уже современниками [Рылеев 1971, 414]. Как писал В.Э. Вацуро, в «унылой» элегии присутствовал «общий абрис душевной эволюции, переданной через опосредующие морально-философские категории, обычно приобретающие форму поэтической аллегии. Индивидуальный же характер биографии утрачивался – вернее, поглощался типовым» [Вацуро 1994, 124]. Это мы видим и в стихотворении Рылеева. Несмотря на все то же обращение («мой друг», «друг единственный»), образ адресата вообще не возникает в тексте, а лирический субъект совпадает с типичной для этой разновидности элегии ролью разочарованного в жизни человека. Правда, в первоначальной редакции была заключительная строфа [Рылеев 1971, 364, 414], которая индивидуализировала образ лирического субъекта, так как объясняла его разочарованность в людях отсутствием в них подлинного интереса «к благу общему людей» (что повторяло мотивы из предыдущих стихотворений), но при публикации Рылеев эту строфу снял, тем самым, оставив акцент на общей бессмысленности жизни, не связанной с гражданским мужеством.

Мотивы одиночества и разочарования, намеченные в начале предыдущего стихотворения, здесь становятся центральными. Причем выхода из этого состояния нет, что приводит к отсутствию пространственной вертикали. Есть только горизонталь, аналогичная предшествующему стихотворению, и общий мотив одинокого «брожения» («Бродил я в мире сиротой» / «Я с тех пор один брожу»). Время включает в себя прошлое (юность) в первых двух строфах и настоящее (зрелость) в остальных, но они также соединяются разочарованием и унынием. Лирический сюжет стихотворения, по сути, представляет собой поэтическую рефлексию выражения «многие знания – многие печали», причем печаль оказывается неизбыточной и бесконечной.

Меняется и размер: четырехстопный ямб сменяется четырехстопным хореем с чередованием мужских и дактилических клаузул. Согласно комментариям М.Л. Гаспарова, этот вариант был открыт Жуковским, и «те два стихотворения, в которых он это сделал, оказались определяющими для семантики этого размера на много десятилетий» [Гаспаров 1999, 23]. Речь идет о переводах монолога Иоанны из «Орлеанской девы» Шиллера и «Песни» Байрона, а тематика все та же: «скорбный контраст светлых надежд былого и безотрадней действительности настоящего» [Гаспаров 1999, 24]. То есть Рылеев в данном случае не отходит от традиции – ни жанровой, ни связанной с семантическим ореолом метра, хотя отдельные мотивы соединяют этот текст с предыдущими.

Четвертое стихотворение, «Бестужеву» (1825) [Рылеев 1971, 102], сно-



ва возвращает нас к центральной теме цикла – поэтическому творчеству, и к жанру дружеского послания, хотя и видоизмененного: фигура адресата и условность поэтического мира редуцированы в пользу конкретной литературной ситуации и самоопределения лирического субъекта.

Имя адресата становится заглавием произведения, а также фигурирует в качестве обращения в самом тексте («Но оттого, Бестужев, еще нос...»). Наряду с этим, повторяется и уже привычное по предыдущим стихотворениям цикла обращение «мой друг». Но кроме этого, адресат больше нигде не появляется. В центре, как и в предыдущем стихотворении, лирическое «я». Но если там центральной темой было разочарование в людях, то здесь – поэтическое творчество. Мотив одиночества, свойственный для двух предыдущих текстов, уходит. Зато вновь появляется мотив литературной полемики, встречавшийся в первом стихотворении; он даже усиливается и переходит в тему вражды. Если слово «друг» встречается один раз, в уже упомянутом обращении, то «недруг(и)» – дважды, и еще один раз – «враги». Это возвращает нас к многократно использованному Рылеевым противопоставлению; в данном случае «я» (лирический субъект как поэт) и «недруги»-критики, не принимающие его поэзии.

Есть и практически текстуальные совпадения с первым стихотворением, ср.: «...нежных муз <...> соверша союз / Они вертлявую толпою / Везде порхают...» – «Храня со мной союз <...> / Слетит порой толпа вертлявых муз...». Только там союз с музами относился к адресату, а здесь уже к самому лирическому субъекту.

Происходит и возвращение к ямбу, на этот раз пятистопному. И вместе с этим – вертикальная организация пространства. Но если раньше движение всегда было сверху вниз, то теперь оно есть и снизу вверх тоже («с земли восторг души уносит»). Время развивается не линейно, а циклично: от прошлого в первой строфе к будущему во второй, настоящему в третьей и снова к будущему в четвертой.

Как и в первом стихотворении, здесь упоминается совершенно конкретный эпизод литературной жизни – отзыв Пушкина о «Думах» Рылеева («Хоть Пушкин суд мне строгий произнес»). Однако это становится всего лишь поводом для развития лирического сюжета, связанного с осознанием лирического субъекта себя как поэта.

Мотив гражданского мужества также присутствует и оказывается столь же важным, как и мотив поэтического творчества («Недаром в юноше горит / Любовь к общественному благу!»). Только Поэт и Гражданин уже не противопоставляются друг другу, как в посвящении к «Войнаровскому», а объединяются и как раз и делают лирического субъекта поэтом, для которого одинаково важны и «высоких дум кипящая отвага», и «восторг души».

Таким образом, мы видим, что каждое из четырех произведений, посвященных Рылеевым Бестужеву, носит вполне самостоятельный и целостный характер. Но в то же время, если рассматривать их в совокупности, можно обнаружить сходные черты и взаимосвязи между ними. В



частности, это имя адресата в заголовочном комплексе; близкие или даже одинаковые обращения к нему; коммуникативная ситуация диалога; использование противопоставлений и антитез; наличие четкой «обобщающей» части стихотворения; лексические повторы, в том числе важность мифологического пласта лексики; сквозные темы – поэзии и творчества, одиночества и дружбы, «общественного блага» и «гражданского мужества»; сходные принципы метрико-ритмической организации (привычный для читателя 1820-х гг. двусложный размер и менее привычная рифмовка); вертикальная структура пространства; сочетание прошлого, настоящего и будущего времени (как грамматически, так и в поэтическом мире произведения). Также во всех случаях используются канонические жанровые черты, хотя и разных жанров – дружеского послания, посвящения, «унылой» элегии. Но, как писал М.Н. Дарвин, «целое цикла – это не целое одного жанра, а целое разнородного жанрового множества» [Дарвин 2018, 44], что мы и наблюдаем в данном случае.

Кроме пересечений стихотворений друг с другом, можно говорить об общем лирическом сюжете цикла, и это сюжет превращения в Поэта. Его развитие связано, в том числе, с перемещением акцента с «ты» на «я». Так, в первом стихотворении лирический субъект фактически отрицал свой союз с музами, говоря в основном о поэтическом мастерстве адресата. Во втором опять подчеркивает причастность Бестужева к литературе, однако лирический субъект говорит уже и о собственном творчестве, но противопоставляя свои роли Поэта и Гражданина. В третьем и четвертом стихотворениях собеседник становится уже достаточно условной фигурой, зато в центре оказывается лирическое «я», которое в заключительном тексте окончательно осмысляет себя и как гражданина, и как поэта, уже не подвергая сомнению свою причастность к творчеству: «Назло врагам тот завсегда поэт, / Тот славы требует – не просит».

Все это приводит к тому, что, сохраняя автономность, посвященные Бестужеву стихотворения Рылеева образуют в то же время общность, что позволяют говорить о них как о циклическом образовании, точнее, о читательском цикле. Ведь, как писал М.Н. Дарвин, «семантическую модель лирического цикла можно представить себе как результат взаимодействия создающего (авторского) и воспринимающего (читательского) сознаний» [Дарвин 2018, 41].

А если читатель оказывается очень любопытным, то он может обнаружить, что и у Бестужева есть стихотворение, посвященное Рылееву: «Он привстал с канапе...» (1823 или 1824 г.) [Бестужев-Марлинский 1961, 71]. Ритмически оно отсылает к Жуковскому (как и «Стансы» Рылеева), так как использует размер «Замка Смальгольм». В нем также упоминается мифологический образ Аполлона, сочетаются настоящее и будущее, а в центре оказываются все те же темы гражданского мужества и поэтического творчества и их соотношения. И хотя датировка (впрочем, неточная) стихотворения относится ко времени работы Рылеева над «Войнаровским», по смыслу оно кажется ответом на четвертое, заключительное произведе-



ние цикла, и во многом – пророчеством трагического финала: «Не венец тебе – кнут / Аполлон на Руси завещал».

Таким образом, читательский поэтический цикл вполне может стать и полиавторским образованием, в котором сохраняется автономность входящих в него стихотворений, но в то же время выстраивается единый лирический сюжет.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бестужев-Марлинский А.А. Полное собрание стихотворений / вступ. статья и примеч. Н.И. Мордовченко. Л.: Сов. писатель, 1961. 311 с.
2. Вацуро В.Э. Лирика пушкинской поры. СПб.: Наука, 1994. 240 с.
3. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. М.: РГГУ, 1999. 297 с.
4. Гаспаров М.Л. Стансы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. Стлб. 1027.
5. Грехнев В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1980. 159 с.
6. Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.
7. Калашников В.А. Посвящение // Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия, 1968. Стлб. 904–905.
8. Магомедова Д.М. Послание // Теория литературных жанров: учебное пособие / М.Н. Дарвин. Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Академия, 2011. С. 118–125.
9. Малкина В.Я. Контекстообразующая функция посвящений в поэзии К.Ф. Рылеева // Поэтика русской литературы: сборник статей к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2006. С. 275–287.
10. Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений / подг. текста А.В. Архиповой, В.Г. Базанова, А.Е. Ходорова; прим. А.В. Архиповой и А.Е. Ходорова. Л.: Сов. писатель, 1971. 480 с.
11. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. 224 с.
12. Фоменко И.В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТвГУ, 1992. 123 с.

## REFERENCES

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

1. Gasparov M.L. Stansy [Stanzas]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Moscow, Intelvak Publ., 2001, col. 1027. (In Russian).
2. Kalashnikov V.A. Posvyashcheniye [Dedication]. *Kratkaya literaturnaya entsiklope-diya* [A Concise Literary Encyclopedia]. Vol. 5. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1968, col. 904–905. (In Russian).
3. Magomedova D.M. Poslaniye [Epistle]. *Teoriya literaturnykh zhanrov* [Theory of Literary Genres]. Moscow, Akademiya Publ., 2011, pp. 118–125. (In Russian).



4. Malkina V.Ya. Kontekstoobrazuyushchaya funktsiya posvyashcheniy v poezii K.F. Ryleyeva [The Context-Forming Function of Dedications in K.F. Ryleyev's Poetry]. *Poetika russkoy literatury* [Poetics of Russian Literature]. Moscow, RGGU Publ., 2006, pp. 275–287. (In Russian).

## (Monographs)

5. Darvin M.N. *Poeticheskiy mir liricheskogo tsikla: avtor i tekst* [The Poetic World of the Lyric Cycle: Author and Text]. Moscow, RGGU Publ., 2018. 288 p. (In Russian).
6. Fomenko I.V. *Liricheskiy tsikl: stanovleniye zhanra, poetika* [The Lyrical Cycle: Formation of the Genre, Poetics]. Tver', TvGU Publ., 1992. 123 p. (In Russian).
7. Gasparov M.L. *Metri i smysl: ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoy pamyati* [Meter and Meaning: On one of the Mechanisms of Cultural Memory]. Moscow, RGGU Publ., 1999. 297 p. (In Russian).
8. Grekhnev V.A. *Boldinskaya lirika A.S. Pushkina* [A.S. Pushkin's Lyrics in Boldino]. Gor'kiy, Volgo-Vyatskoye Publ., 1980. 159 p. (In Russian).
9. Sil'man T.I. *Zametki o lirike* [Notes on Lyrics]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1977. 224 p. (In Russian).
10. Vatsuro V.E. *Lirika pushkinskoy pory* [Lyrics of Pushkin's Era]. Saint-Petersburg, Nauka Publ., 1994. 240 p. (In Russian).

**Малкина Виктория Яковлевна**, Российский государственный гуманитарный университет, Москва.

Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: поэтика исторического и готического романа, лирический сюжет, поэтика лирики, визуальное в культуре, фантастическое в лирике, историческая поэтика, историческая память в литературе.

E-mail: poetika@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1323-7683

**Viktoriya Ya. Malkina**, Russian State University for the Humanities, Moscow.

Candidate of Philology, Associate Professor, Chair at the Department of Theoretical and Historical Poetics at the Institute of Philology and History. Research interests: poetics of historical and gothic novel, lyrical plot, poetics of lyrics, visual in culture, fantastic in lyrics, historical poetics, historical memory in literature.

E-mail: poetika@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1323-7683

В.И. Тюпа (Москва)

**ДВОЙЧАТКА МАНДЕЛЬШТАМА**

**Аннотация.** Два стихотворения Мандельштама, начинающиеся строкой «Заблудился я в небе – что делать?..», рассмотрены в статье как минимальный лирический цикл – не единственная в его поэтическом наследии «двойчатка» (по слову самого поэта). Два объединенных текста соотносятся как черновик и чистовик. Второй представляет собой новый этап творческого процесса, не превосходящий и, тем более, не отменяющий предыдущего, но диалогически уточняющий и углубляющий его. Сам поэт называл такого рода не прямой путь к поэтической цели «законом парусного лавирования», которым, на его взгляд, искусно владел Данте. Общее начало обоих текстов создает лирическую ситуацию раздора между смиренным нисхождением и гордым восхождением. В строфике второго стихотворения не случайно появляются терцины: лирический субъект примеряется к героическому пути Данте, к рыцарственному служению словом – высшим силам бытия. Если первое стихотворение знаменует отказ от позиции поэтического бегства ради дружеского единения со «всеми живущими», то второе заключает в себе пересмотр этого решения: жажду испытания на готовность к высокой роли в миропорядке. Эти два самоопределения лирического героя иерархически соотношены авторской интенцией, проявляющейся не только в последовательности субтекстов микроцикла, но и в особенностях организации различных уровней двусоставного художественного целого. Рассмотренный случай демонстрирует начальную ступень процесса циклизации – перехода от единичного художественного целого к собственно циклическому, политекстуальному.

**Ключевые слова:** цикл; циклизация; двойчатка; О.Э. Мандельштам.

V.I. Tiupa (Moscow)

**Mandelstam's Twin Poems**

**Abstract.** Mandelstam's two poems, beginning with "I have lost my way in the sky – what shall I do?", are discussed in this article as a minimal lyrical cycle. It's not the only example of "twin poems" (in the author's terms) in his legacy. The two combined texts are related as a draft and a rough draft. The second represents a new stage in the creative process, not surpassing or not cancelling the previous one, but dialogically clarifying and deepening it. The poet himself called this kind of indirect path to the poetic goal "the law of sailing maneuvering", which, in his view, Dante mastered skillfully. The common beginning of the two texts creates a lyrical situation of a roadblock between a humble descent and a proud ascent. It is no accident that tercins appear in the stanza of the second poem: the lyrical subject is trying on the heroic path of Dante, on the chivalrous service of the word to the higher forces of existence. If the first poem marks the abandonment of the position of poetic struggle for the sake

of friendly unity with "all who live", the second poem encapsulates the revision of this decision: the longing for a test of readiness for a high role in the world order. These two self-definitions of the lyrical hero are hierarchically correlated by the author's intention, which manifests itself not only in the sequence of microcycle subtexts, but also in the peculiarities of organization of different levels of the two-part artistic whole. The case under consideration demonstrates the initial stage of the process of cyclization – the transition from a single artistic whole to the cyclic, polytextual one.

**Key words:** cycle; cyclization; twin poems; Mandel'shtam.

Минимальный лирический цикл составляет пара стихотворений, связанных определенным отношением и взаимно освещающих друг друга. Иннокентий Анненский называл такие микроциклы «складнями», Осип Мандельштам – «двойчатками». Таковы у него, в частности: «Соломинка» (1916), «Я не знаю, с каких пор...» + «Я по лесенке приставной...» (1922), «Ариост» (1933–1935), «Заблудился я в небе – что делать?..» (1937).

Конструктивное отношение, связывающее мандельштамовские двойчатки и создающее семантическое напряжение между двумя текстами, представляет собой соотношение черновика и чистовика. «Черновики никогда не уничтожаются, – утверждал Мандельштам. – Сохранность черновика – закон сохранения энергии произведения» [Мандельштам 1987, 127]. Поэт неоднократно фиксировал внимание на творческой значимости не только окончательного, но и предварительного («чернового») высказывания. Например:

Я скажу это начерно, шепотом,  
Потому что еще не пора:  
Достигается потом и опытом  
Безотчетного неба игра.

Статус «чистовика» при этом – новый этап творческого процесса, не превосходящий и, тем более, не отменяющий предыдущего, но диалогически уточняющий и углубляющий его на пути «вечного становления» [Левин 1994, 68] смыслового целого. Сам поэт называл такого рода не прямой путь к поэтической цели «законом парусного лавирования», которым, на его взгляд, искусно владел Данте: «Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дуящий в несколько иную сторону» [Мандельштам 1987, 127].

Непрямой путь лирического письма представляет собой одну из возможных стратегий циклизации. Бывают циклы, где общая лирическая ситуация многократно повторяется, по-разному реализуемая в различных текстах. Но бывают и такие, где лирическая «правда» первого стихотворения оспаривается «правдами» последующих, формируя своеобразный лирический сюжет цикла. В двойчатках Мандельштама такая стратегия циклизации проявляет себя, так сказать, в чистом виде.

Объединение «черновика» с «чистовиком» в двусоставный микроцикл



приходится анализировать как единое произведение, не упуская при этом из виду, что мы имеем дело не с одной, а с двумя завершенностями: предварительной (сказанной «начерно») и окончательной. Рассмотрим «высокое парусное искусство» не прямых художественных высказываний, о котором Манделштам размышлял в «Разговоре о Данте», на следующем примере из его собственной поэзии:

Заблудился я в небе, – что делать?  
Тот, кому оно близко, – ответь!  
Легче было вам, Дантовых девять  
Атлетических дисков, звенеть.

Не разнять меня с жизнью: ей снится  
Убивать и сейчас же ласкать,  
Чтобы в уши, в глаза и в глазницы  
Флорентийская била тоска.

Не кладите же мне, не кладите  
Остроласковый лавр на виски,  
Лучше сердце мое расколите  
Вы на синего звона куски...

И когда я умру, отслуживши,  
Всех живущих прижизненный друг,  
Пусть раздастся и шире и выше –  
Отклик неба – во всю мою грудь.

\*\*\*

Заблудился я в небе, – что делать?  
Тот, кому оно близко, – ответь!  
Легче было вам, Дантовых девять  
Атлетических дисков, звенеть,  
Задышаться, чернеть, голубеть.

Если я не вчерашний, не зряшний, –  
Ты, который стоишь надо мной,  
Если ты виночерпий и чашник –

Дай мне силу без пены пустой  
Выпить здравье кружащейся башни –  
Рукопашной лазури шальной.

Голубятни, черноты, скворешни,  
Самых синих теней образцы, –  
Лед весенний, лед вышний, лед вешний –

Облака, обаянья борцы, –  
Тише: тучу ведут под уздцы.



Общее начало обоих текстов создает лирическую ситуацию раздорозья, путевой развилки между смиренным нисхождением и гордым восхождением. На первом пути лирический субъект отказывается от венчаемого *остроласковым лавром* воспарения к поэтическим высотам; отказывается от дантовской линии творческого поведения – ради идиллической причастности к земной жизни. Здесь ему достаточно небесного *отклика* на его земное прозябание.

В строфике второго стихотворении не случайно появляются терцины: лирический субъект примеряется к героическому пути Данте. Это означает, в его понимании, обращение к поэтической мужественности, к скачке по ступеням Дантовых небес, к рыцарственному служению словом – высшим силам бытия.

Если первое стихотворение знаменует отказ от позиции поэтического борения ради дружеского единения со *всеми живущими*, то второе заключает в себе пересмотр этого решения: жажду испытания на *незряшность*, прошение о высокой роли в миропорядке, готовность к горней *рукопашной*, готовность оседлать боевого Пегаса (в символическом облике *облака-борца*).

Эти два самоопределения лирического героя иерархически соотнесены (как менее достойное и более достойное) авторской интенцией, проявляющейся не только в последовательности субтекстов микроцикла, но и в особенностях организации различных уровней двусоставного художественного целого. Остановимся на моментах его субъектной организации.

Оба стихотворения содержат по 16 строк, однако их строфическая композиция заметно различается: срединные катрены преобразуются в дантовы терцеты, а начальный и конечный утяжеляются до пятистиший. Складывается композиция одновременно и более симметричная – в противовес простому ряду четверостиший, – и более напряженная, взрывная. Она выделяет девятый стих, приходящийся на разлом между терцетами и отсылающий к дантову числу *девять*. Именно в девятом стихе первого субтекста содержался отказ от притязаний на героическую долю поэта (*Не кладите...*), тогда как в этом месте «чистовика» как раз и звучит возвращенное притязание: *Дай мне силу...*

Эти ключевые начальные слова девятого стиха второго стихотворения отмечены и ритмическим курсивом: два сверхсхемных ударения в первой стопе. Ритмический курсив противоположного свойства – трибрахий (отсутствие ударений) в начальной стопе – выделяет тринадцатый стих первого субтекста: *И когда я умру, отслуживши...* Семантическая контрастность (векторы восхождения к *силе* или нисхождения к *смерти*) этих ритмически разнородных строк очевидна.

Наиболее существенным для рассматриваемого микроцикла следует признать еще один ритмический курсив: перемещение ударения в первой





стопе трехстопного анапеста на начальный слог. Этим необычным ритмическим рисунком отмечен седьмой стих второго субтекста: *Ты, который стоишь надо мной...*

По своей семантике данная строка контрастна пятому стиху первого субтекста: *Не разнять меня с жизнью: ей снится...* (горизонтальной корреляции со спящей *жизнью* противопоставляется вертикальная – с Богом). Характерно, что в ритмотектонике микроцикла строка о *жизни* тоже выделена: ее ритмический рисунок совпадает только лишь с начальной вопросительной строкой обоих стихотворений. Таким образом, нераздельность с жизнью не является выходом, не может служить ответом на вопрос *что делать*. Достойный ответ подыскивается лишь во втором субтексте.

При рассмотрении двойчатки в аспекте поэтической глоссализации части микроцикла также оказываются несколько разнящимися своими фонологическими структурами.

В ударных положениях первого субтекста доминирует фонема И. Она встречается 20 раз (при 14 ударных А). Во втором стихотворении конструктивные роли этих фонем уравниваются: повторяемость И ослабляется до 16, тогда как повторы ударной И возрастают до 17.

Титульным словом анаграмматического повтора И в первом стихотворении является, несомненно, *жизнь*. Подкрепленный еще 16 гласными верхнего подъема (фонема У семантизирована, в частности, словом *живущих*) этот повтор явственно доминирует над фонемой А, которая здесь, как и в большинстве стихотворений на русском языке, анаграмматически представляет лирическое Я. Отдача себя *жизни* и неизбежной в ее конце смерти (*умру*) прозрачно мотивирует такое соотношение ключевых гласных «черновика».

В «чистовике» анализируемой двойчатки фонема И семантизирована иначе – обращением к Богу (горнему *Ты*), который в контексте микроцикла выступает окказиональным антонимом дольней *жизни*. При этом анаграмма лирического Я активизирована и уравновешена с ассонансной анаграммой *Ты*. Отмеченные смещения фонологической структуры текста не являются резкими, альтернативными, но, тем не менее, достаточно явственно манифестируют перемену позиции лирического субъекта.

В консонантной подсистеме рассматриваемой структуры привлекают внимание следующие тенденции перехода от «черновика» к «чистовику»: сокращение количества свистящих фонем (с 34 до 26), рост числа шипящих (с 15 до 21), а также Н (с 21 до 27). И эти тенденции анаграмматически явственно семантизированы.

Повтор З/С, наиболее сгущенный во второй строфе первого субтекста (12), соотносится с ностальгическим мотивом *флорентийской тоски*, переполняющей *глаза и глазницы*. Понятно, что данный повтор во втором стихотворении, в соответствии с его смыслом, должен был быть ослаблен.

Понятно и нагнетание шипящих во втором субтексте (пик этого повтора также приходится на вторую строфу). Титульными словами анаграмматизации шипящих здесь выступают неожиданные поэтические предика-



ции Бога: *виночерпий и чашиник*. Тогда как ключевое слово «черновика» – *жизнь* – объединяло в себе шипящую и свистящую согласные.

Наконец, нарастание повторов фонемы Н ведет к еще одному ритмическому курсиву текста – строке о тверди небесной: *лед весенний, лед вышний, лед вешний*, – тверди, знаменующей горную направленность поэтического порыва, собственно, и составляющего содержание переименования первоначального текста.

Главенствующая роль второй части «двойчатки» очевидна. Достаточно поменять стихотворения местами, и мы получили бы диаметрально противоположный итоговый смысл. Но, приняв в качестве чистовика только второй текст и отбросив первый как черновую версию, мы радикально ослабили бы энергию волевого выбора лирического «я», тогда как Мандельштам остается верен «закону сохранения энергетики произведения». При этом ностальгическая тоска личности по земной дружественности всем живущим не отменяется вторым текстом: она приносится в жертву сверхличному порыву как самое дорогое. Своеобразная архитектоника «строительной жертвы» такого рода составляет двуединую архитектонику художественной целостности этой двойчатки.

Данный пример, как представляется, наглядно иллюстрирует начальную ступень процесса циклизации – перехода от единичного художественного целого к собственно циклическому, политекстуальному, – наглядно подтверждая мысль М.Н. Дарвина о том, что «целостность той или иной циклической формы образуется не за счет ликвидации первичной целостности составляющих ее элементов, а при условии ее сохранения» [Дарвин 2018, 26].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. М.: РГГУ, 2018. 288 с.
2. Левин Ю.И. Заметки о лирике // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 62–72.
3. Мандельштам О. Слово и культура. М.: Советский писатель, 1987. 320 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Levin Yu.I. Zametki o lirike [Notes about the Lyrics]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1994, no. 8, pp. 62–72.

## (Monographs)

2. Darvin M.N. *Poeticheskiy mir liricheskogo tsikla: avtor i tekst* [The Poetic World of the Lyric Cycle: Author and Text]. Moscow, RSUH Publ., 2018. 288 p.
3. Mandel'shtam O. *Slovo i kul'tura* [Word and Culture]. Moscow, Sovetskiy Pisatel' Publ., 1987. 320 p.



**Тюпа Валерий Игоревич**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории. Научные интересы: теория и история литературы, нарратология поэтика лирики, эстетика, теория коммуникации.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787

**Valerij I. Tiupa**, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor, Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History. Research interests: theory and history of literature, narratology, poetics of lyrics, aesthetics, theory of communication.

E-mail: v.tiupa@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1688-2787



DOI 10.54770/20729316-2022-3-35

И.В. Кузнецов (Новосибирск)

### ТЕМАТИЧЕСКАЯ ЦИКЛИЗАЦИЯ ЛИРИЧЕСКОЙ КНИГИ ДАВИДА САМОЙЛОВА «ВТОРОЙ ПЕРЕВАЛ»

**Аннотация.** Книга стихов Давида Самойлова «Второй перевал» (1963) построена на основе циклизации, осуществляемой по тематическому принципу. В начальных стихотворениях заявлена военная тема, однако в последующих текстах она уходит на второй план, сменяясь темами зрелости и творчества. Они раскрываются при помощи сквозных образов осени, листвы, а также путем создания галереи образов поэтов и деятелей искусства разных эпох. Среди этих деятелей особое место занимает А.С. Пушкин, с образом которого связана тема свободы. Творческая свобода, утверждаемая в конце книги, тематически связана с показанной в начальных текстах экзистенциальной свободой, обретенной самойловским поколением на войне. Лирика книги «Второй перевал» продолжает и переосмысливает наследие русского модерна, особенно позднего (1940–50-е гг.), связанного с именами Пастернака и Заболоцкого. Она развивает тему творчества как преобразования мира и человеческой сущности поэта. Поэт у Самойлова возвращает обыденным словам их исконную сущность и силу. Тематические переклички и реминисценции связывают лирику сборника с русской классической поэзией XIX – начала XX вв. В осмыслении Самойловым пушкинской темы на первый план выходит этическая составляющая образа поэта, обеспечивающая эстетическую, что характерно для русской художественной ментальности. Все названные особенности вкупе с тяготением к циклизации как таковым связывают лирику поэта с традицией русского модерна. Вместе с тем, присущее позднейшей лирике Давида Самойлова переживание настоящего упадка культуры соединяет его творчество с эпохой постмодерна.

**Ключевые слова:** Давид Самойлов; «Второй перевал»; циклизация; тематика; война; зрелость; осень; творчество.

I.V. Kuznetsov (Novosibirsk)

### Thematic Cyclization of David Samoilov's Lyrical Book "The Second Pass"

**Abstract.** The book of poems by David Samoilov "The Second Pass" (1963) is based on cyclization, carried out according to the thematic principle. In the initial poems, a military theme is stated, but in subsequent texts it fades into the background, being replaced by themes of maturity and creativity. They are revealed by means of end-to-end images of autumn, foliage, as well as by creating a gallery of images of poets and artists of different eras. Among these figures, a special place is occupied by A.S. Pushkin, whose image is associated with the theme of freedom. The creative freedom asserted at the end of the book is thematically connected with the existential



freedom shown in the initial texts, acquired by the Samoilov generation in the war. The lyrics of the book "The Second Pass" continues and rethinks the legacy of Russian Art Nouveau, especially of the late period (1940s – 50s), associated with the names of Pasternak and Zabolotsky. She develops the theme of creativity as a transformation of the world and the human essence of the poet. Samoilov's poet returns to ordinary words, their original essence and power. Thematic roll calls and reminiscences connect the lyrics of the collection with Russian classical poetry of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries. In Samoilov's understanding of the Pushkin theme, the ethical component of the poet's image comes to the fore, providing an aesthetic one, which is characteristic of the Russian artistic mentality. All these features, coupled with the attraction to cyclization as such, connect the poet's lyrics with the tradition of Russian Art Nouveau. At the same time, the experience of the impending decline of culture inherent in David Samoilov's later lyrics connects his work with the postmodern era.

**Key words:** David Samoilov; "The Second Pass"; cyclization; themes; war; maturity; autumn; creativity.

Циклический способ бытования в значительной степени свойствен русской лирике XX в. Опробованная уже в пушкинскую эпоху, форма цикла оказалась адекватной мышлению и самовыражению художника именно в культуре модерна. Ведь поэт-модернист ощущает себя актером на подмостках, так что вся жизнь его есть сцена и искусство. А если так, то всякий его художественный жест обретает смысловую завершенность лишь в связи с многообразием других проявлений его творческой личности, которая сама по себе оказывается парадигмой его творчества. В какой-то мере все творчество поэта-модерниста представляет собой цикл – как разновидность герменевтического круга, обеспечивающего восприятие. Но такая предустановка принадлежит к области «расширенной художественной впечатлительности», по удачному выражению Д.С. Мережковского [Мережковский 1988, 51], то есть к компетентности читателя-модерниста. Поэт же на практике сознательно объединяет свои стихотворения в авторские циклы, тем самым создавая герменевтические круги поуже, внутри которых его режиссура восприятия действует с максимальным эффектом.

М.Н. Дарвин отметил: «Существует немало поэтических циклов, которые составлялись авторами из стихотворений, написанных в разные годы и по разному поводу» [Дарвин 1988, 18]. Сборник Давида Самойлова «Второй перевал», о котором пойдет речь в настоящей статье, принадлежит именно к такой разновидности цикла. «Второй перевал» соединил тексты и фрагменты, написанные в разное время конца 1950-х – начала 1960-х гг. и порой с разными задачами. Однако целостность сборника не формальная, она создается за счет образно-тематических скреп, присутствие и роль которых мы надеемся показать ниже.

\*\*\*

Давид Самойлов принадлежал к военному поколению русских поэтов. С 1938 г. он учился в МИФЛИ, а в 1941 г. было опубликовано первое его



стихотворение «Охота на мамонта». Однако учебу Давида Самойлова прервала война. С 1942 г. поэт находился на фронте, с небольшими перерывами, вызванными ранениями, участвовал в боях, и дошел с советской армией до Берлина. После войны Самойлов вернулся к литературному творчеству, однако на протяжении долгого времени свои новые произведения не обнародовал, считая их незрелыми. Только в 1958 г. был опубликован первый сборник поэта, который назывался «Ближние страны». Потом Самойлов печатал детские стихи, а в 1963 г. выступил со вторым сборником, получившим знаковое название «Второй перевал».

Этот сборник представляет собой несомненное смысловое и интонационное целое. Название «Второй перевал» как бы двоятся: с одной стороны, это *вторая поэтическая книга* автора, с другой – содержание стихотворений свидетельствует о том, что этот нынешний период своей жизни сам поэт воспринимает как *второй жизненный перевал*. Первым перевалом была война, а второй наступает сегодня. И содержание нынешнего «второго перевала» раскрывается в лирике нового самойловского сборника.

Интонацию сборника задает поставленное в его начале стихотворение «Сороковые, роковые». Критика сразу заметила, что это военное по содержанию стихотворение лишено какого бы то ни было мрачного чувства. Война у Самойлова «осталась символом этой легкой, просторной, светлой, почти веселой свободы» [Аннинский 1978, 172]. Поэт говорит о необычайном моменте в собственной жизни и в истории страны, на который пришлось его молодость:

Как это было! Как совпало –  
Война, беда, мечта и юность!  
И это все в меня запало  
И лишь потом во мне очнулось [Самойлов 1989, 55].

Эта строфа создает смысловое основание сборника. В ней поэт идентифицирует себя как человека военного поколения, чьи лучшие юношеские годы оказались опалены войной. Война была – но она не отменила юности: в жизни самойловского поколения «совпали» «война, беда, мечта и юность». Но слова «это все в меня запало / И лишь потом во мне очнулось» поэт произносит уже голосом сорокалетнего человека. Теперь он понимает, что военные годы с их неприкрытой правдой установили его жизненную оптику на все оставшиеся времена. И предпосылая сборнику стихотворение «Сороковые, роковые», поэт задает угол зрения, с которого нужно воспринимать все, что звучит в книге далее. Ряд следующих стихотворений сборника непосредственно развивает военную тематику: «Старик Державин», «Слава Богу! Слава Богу!», «Перебирая наши даты», «Деревянный вагон».

Надо заметить, что чувство правды и радостной свободы, парадоксально пришедших с войной, поэт разделял с целым рядом своих старших современников и ровесников. Из старших это, к примеру, Ольга Берггольц:



«Такими мы счастливыми бывали, / такой свободой бурною дышали, / что внуки позавидовали б нам» [Берггольц 1983, 230]. Или Борис Пастернак: «И когда возгорелась война, ее реальные ужасы, реальная опасность и угроза реальной смерти были благом по сравнению с бесчеловечным владычеством выдумки, и несли облегчение» [Пастернак 1989, 490]. Да и у Самойлова эта мысль повторяется – в стихотворении «Если вычеркнуть войну»: «Ведь из наших сорока / Было лишь четыре года, / Где прекрасная свобода / Нам, как смерть, была близка».

В художественном пространстве стихотворения «Сороковые, роковые» автором выразительно соотнесены две координаты: *полустанок* и *белый свет*. Сначала герой говорит, что он стоит «на полустанке», а потом уточняет, что «это я на белом свете». Затем это слово «свет» (в значении «весь свет», «белый свет») повторяется у поэта еще раз – когда он говорит: «и все на свете понимаю». Прием смещения координат (планов) по происхождению, скорее всего, кинематографический, на что справедливо указал В.С. Баевский: «В начале “Сороковых” камера панорамирует, выхватывая детали: извещения похоронные, погорельцы кочуют с запада к востоку. <...> Крупный план: а это я на полустанке. Деталь: в моей замурзанной ушанке. Деталь: где звездочка не уставная, а вырезанная из банки. Средний план: и я с девчонкой балагурю... Все очень кинематографично» [Баевский 1986, 108]. В результате использования этого приема малые детали по смыслу укрупняются, будучи показанными в перспективе всего *белого света*.

В.С. Баевский заметил также, что по сравнению с первым сборником во «Втором перевале» у Самойлова появился «суггестивный, “внушающий” стиль, воздействующий не только основными, но в значительной мере второстепенными значениями лексем» [Баевский 1986, 107]. Так, «сороковые роковые» – это, конечно, паронимия; но соединенные ею у Самойлова слова не безразличны друг другу в смысловом отношении. Число «сорок» в архаике многих народов обладает сакральным символическим значением, так что его связь с «роком», «роковым» началом совершенно законна. Притом у Самойлова от «сороковых» тянется и другая смысловая нить: не только к войне, а и к своему нынешнему возрасту, поре зрелости. Так *война* (1940-е) и нынешняя обретенная *зрелость* оказываются соединенными через символику числа, и стихотворение с этим смысловым комплексом по праву открывает сборник.

Другое стихотворение раскрывает прямой смысл заглавия сборника: «Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал...» Словосочетание «сорок лет» в ряде стихов текста находится в анафорической позиции, что укрупняет его смысл. Самойлов стал известным поэтом уже не в молодые годы: и первый, и второй сборники выходят около его сорокалетия, сравнявшегося в 1960-м, когда он создал это стихотворение. Вспоминая первый, военный «перевал», поэт говорит: «Взял один перевал – одолею второй», – и задумывается: «Где-то будет последний привал?» [Самойлов 1989, 60]. В этом стихотворении словосочетание «второй перевал» связы-



вается главным образом с биографией, с серединой жизненного пути.

Содержание жизненного перевала вполне раскрывается в стихотворении «Красная осень» [Самойлов 1989, 82]. Рассмотрим это стихотворение сквозь призму методики анализа, предложенной М.Л. Гаспаровым [Гаспаров 1997]. Она опирается на представление о том, что в строении всякого текста можно выделить три уровня: 1) идейно-образный, содержащий два подуровня: а) идеи и эмоции, б) образы и мотивы; 2) стилистический, подразделяемый на а) лексику (прежде всего тропы), б) синтаксис; 3) фонический, включающий а) явления стиха, б) явления звукописи.

На уровне звукописи стихотворение насыщено упорядоченными ассонансами и аллитерациями. Так, в первом стихе опорным гласным является [А], согласные же на протяжении строфы варьируют звуковой комплекс [КРС – КРЛ – ЛСТ – СРД – РСК]. Эти звуковые сочетания сохраняют роль опорных на протяжении всего текста, периодически «вспыхивая» в дальнейших строфах: «оКРеСтный», «оТСвеТ», «пРАЗДниК», «благоРоД-СТве», «ЗаКАТ», «пеРеРоДиЛаСь». Особое место в сонорике занимает заключительный стих, вокализм которого основан исключительно на звуке [А]: «и Я по ней шагАю наугАд». Почти все опорные звуки связаны с ключевым словом «красный», развивают его звуковую форму.

На уровне стиховой организации особенностью текста является экзотическая форма обращенного сонета. На уровне синтаксической организации весь текст представляет собой три изоморфных периода с одинаковой синтаксической структурой. Каждый период – сложное предложение, состоящее из главного и сравнительного придаточного. Главное открывается обстоятельством «внезапно», а придаточное вводится союзом «как будто». Два первых периода совпадают со строфами-терцетами, а третий период охватывает оба катрена, и он расширен: в него введен дополнительный образно-тематический материал от стиха «Светился праздник листьев и небес» до союза «как будто», восстанавливающего структуру.

В организации лексического уровня выделяется слово «красный», выполняющее роль ключевого. Оно обладает смысловыми оттенками: с одной стороны, «красный» – *тревожный*, с другой, «красный» – *красивый*. С опорой на эту цветовую семантику кругозор героя стихотворения расширяется. Сначала он видит «красный лист», потом «красный куст», потом «красным стал окрестный лес», и «облако впитало красный отсвет». И наконец, «это был такой большой закат, <...> как будто вся земля переродилась». От маленькой точки в пространстве герой переходит к расширенному, панорамному взгляду на все мироздание.

Важнейшими по смыслу в стихотворении являются также слова «внезапно» и «наугад». Они стоят в начале трех первых строф и в конце всего текста. Значение, которое они в себе несут – неожиданность, спонтанность, открытие. Это значение связывает стихотворение «Красная осень» с мироощущением модернистской эпохи. Ведь поэзия, в теоретическом понимании модерна, – это преображение действительности в чувстве: «Искусство <...> должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»



[Соловьев 1990, 404]. Именно этот момент преображения мира в остром чувстве зафиксирован в состоянии героя стихотворения «Красная осень»: «Как будто вся земля переродилась, / И я по ней шагаю наугад». Это состояние поэта-творца, среди ближайших современников родственное лирике Пастернака и Заболоцкого.

Отсюда можно судить о составе идейно-образного уровня стихотворения. Образные ряды составлены из слов тематических групп «природа» (лист, куст, лес, облако, закат) и «человек» (сердце, уста, праздник, благородство). Личное местоимение «Я» появляется только в последнем стихе, свидетельствуя о перевороте оптики: объективный взгляд меняется на субъективный, в картине одушевленной природы персонализируется фигура героя, своим присутствием обеспечивая эту одушевленность. И это событие – поистине, *праздник*, как сказано в тексте: праздник обретения зрелости, открытия героем своего подлинного места в мироздании.

Из сказанного видно, что в ряде стихотворений сборника «Второй перевал» устанавливается специфический панорамный взгляд на мироздание. «Сороковые, роковые...» – герой «на полустанке», и в то же время он *на белом свете*. «Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал...» – герой как бы со стороны смотрит на свой жизненный путь и видит на нем горы, «перевалы». «Красная осень» – взгляд постепенно разворачивается в панорамный. Это особенность поэтического зренья Самойлова в данном сборнике.

Еще одно стихотворение подхватывает из «Красной осени» образ листвы и развивает его в неожиданном направлении: «**Дождь пришел в городские кварталы...**» Поэт говорит о себе: «уже голова побелела, / И уже настоящее дело / В эти годы во мне началось» [Самойлов 1989, 66]. Речь идет об осени, образ которой интегрирует многие тексты сборника. (Заметим, что следующий сборник, «Дни» (1970), интегрирован образом зимы.) Тема осени и здесь относится вместе к природе и к биографии. В связи с этим осмыслен образ листвы: листва – это синоним «страсти», бурной молодости. И говоря о себе нынешнем, что «уже голова побелела», поэт радуется происходящему изменению в возрасте и начинающейся *зрелости*. «Вспомним, как были встречены “Второй перевал” и “Дни”, – пишет исследователь. – В названиях откликов и рецензий преобладало одно слово: зрелость» [Баевский 1986, 102]. Герой понимает: в жизни началось *настоящее дело*. Ведь когда страсть, «как шальная листва», слетает, то обнажается «голый ствол твоего существа»: самое главное, что есть в человеке. Как и в «Красной осени», герой встречает свой зрелый возраст с нескрываемой радостью. Он приветствует уход молодости с ее страстями, и счастлив, что наконец открывается его человеческая сущность. В стихотворении «Дождь пришел в городские кварталы...» он пока еще не говорит, в чем она состоит. Но следующие тексты на этот вопрос недвусмысленно отвечают.

Стихотворение «Слова» тоже открывается образом *красиво* падающей листвы, продолжая в сборнике осеннюю тему: «Красиво падала листва, /



Красиво плыли пароходы...» [Самойлов 1989, 65]. Сентябрь (осень) у Самойлова и здесь «не печальный», а *красивый*. Поэт приветствует осень своей жизни и заговаривает о самом главном:

И понял я, что в мире нет  
Затертых слов или явлений.  
Их существо до самых недр  
Взрывает потрясенный гений.  
И ветер необыкновенней,  
Когда он ветер, а не ветр.

Люблю обычные слова,  
Как неизведанные страны.  
Они понятны лишь сперва,  
Потом значенья их туманны.  
Их протирают, как стекло,  
И в этом наше ремесло.

Вот в чем заключается то самое «настоящее дело»: в *поэтическом творчестве*. Этот мотив в сборнике «Второй перевал» биографичен, потому что именно теперь Самойлов по-настоящему входит в литературу. Поэт связывает в единый смысл наступление своей зрелости и осознание правильного отношения к слову, произнося личностный и поэтический манифест: «Понял я, что в мире нет / затертых слов или явлений».

Такая декларация Давида Самойлов прямо «вырастает» из эстетики позднего русского модерна (1940–50-е), который отошел от прежнего формального эксперимента и обратился к простоте ясных словарных слов. Затертых слов не существует: «Их существо до самых недр / Взрывает потрясенный гений». Налицо пастернаковское представление о природе творчества: «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения» [Пастернак 1990, 72]. В основе искусства лежит сильное чувство; оно потрясает мир, и он преображается, а вместе с ним обновляются слова. Поэтому не нужно искать экзотических высоких слов: ветер – необыкновенней, когда он *ветер*, а не *ветр* (в духе «высокого штиля»). Поэт должен проживать слово изнутри, вскрывая его неочевидные значения («как неизведанные страны»). Обновлять слово, возвращать жизнь потускневшему слову – таков, по Самойлову, смысл поэтического «ремесла».

Характерное определение поэзии как «ремесла» побуждает вспомнить стихотворение Николая Гумилева, которое так же называлось – «Слово». Поэт говорил о начале времен, когда «Солнце останавливали словом, / Словом разрушали города» [Гумилев 1990, 342] – слово обладало магической силой, им творился мир. Но концовка гумилевского стихотворения пессимистична. Слово лишилось своей могучей силы, потому что люди о ней забыли: «Мы ему поставили пределом / Скудные пределы естества, /



И, как пчелы в улье опустелом, / Дурно пахнут мертвые слова». Самойлов же, возвращаясь к гумилевской тематике, развивает ее оптимистически. Он говорит, что ремесло поэта – «протирать» слова, возвращая им исконное значение и силу. Ранняя лирика Самойлова явно опирается на модернистскую традицию, давая новое звучание пришедшим оттуда темам.

К середине сборника тема *поэтического творчества* утверждается как главная в книге. Творчество у Самойлова – нелегкий труд (ср. стихотворения «Атланты», «Вдохновение»). В сборнике много текстов, посвященных деятелям искусства разных эпох: это «Старик Державин», «Дворик Мицкевича», «Заболоцкий в Тарусе», «Матадор» (навешанное «творческим обликом и литературным путем Евтушенко» [Баевский 1986, 109]), «Рембо в Париже», «Шуберт Франц». Особое место среди художников занимает образ А.С. Пушкина. Пушкинская тематика вообще была важной в творчестве Давида Самойлова от ранних лет до самых поздних стихов. В этом отношении ориентация на классика была у Самойлова не только и не столько стремлением к поэтическому образцу, сколько стремлением к образу самой личности Пушкина. Потому что поэзии без личности не бывает, в русской литературе во всяком случае. И для Самойлова примером была именно личность Пушкина в его уникальной, неподдельной творческой свободе. В стихотворении «Болдинская осень»: «Везде холера, всюду карантин, <...> / Но почему-то сны его воздушны» [Самойлов 1989, 84]. Карантин, осенью 1830 г. запершие Пушкина в Болдине, противопоставляются его «воздушным снам и легким рифмам». Самойлов восхищается тем, как Пушкин умеет «Быть, хоть ненадолго, с собой в согласье, / И поражать своему уму»; и радостно осваивает его состояние: «Благодаренье Богу – ты свободен – / В России, в Болдине, в карантине».

Написанные в начале 1960-х гг., эти строки не лишены вызова, потому что тогдашняя Советская Россия определенно не была свободной страной. Проецируя настоящее на прошлое, Давид Самойлов (как позже Довлатов в «Заповеднике») обращает слова «ты свободен» и к самому себе. Конечно, речь идет о внутренней свободе уединенного духовного делания художника, составлявшей приоритет для поэтов позднего русского модерна (Пастернак, Заболоцкий, Пришвин): у Самойлова получает продолжение именно этот пафос. Эта ориентация на классику, отчасти романтизированную, была у Самойлова общей среди современников с Булатом Окуджавой. Классика, а главное, классики, – это для них прежде всего этически совершенный мир: люди, которые правильно себя в жизни вели, оттого было правильным и их творчество.

Сборник Давида Самойлова «Второй перевал» развивает традицию позднего модерна в русской поэзии. Значит ли это, что поэт не чувствовал своей постмодерной эпохи? И.О. Шайтанов считает, что «поэтом эпохи постмодерна Самойлов не был» [Шайтанов 2007, 236], несмотря на обилие реминисценций и прямых цитат в его творчестве (Шайтанов даже назвал статью о Самойлове словом «Палимпсест»). Это верно, поскольку критик противопоставляет Самойлова концептуальной поэзии с ее ценностным и



онтологическим релятивизмом. «Цитирование в самойловском случае – не результат взрыва, <...> а приглашение к восстановлению. Осколки свидетельствуют не о том, что целого уже нет и скорее всего никогда не было, а о том, что оно все еще присутствует в культуре, что оно отзывается и узнавание его – это и есть цель культурного, в данном случае поэтического деяния» [Шайтанов 2007, 236]. Тем не менее Самойлову было присуще постмодерное чувство кризисности своего времени, неполной состоятельности своей эпохи – а значит, и себя самого как героя этой эпохи. У поэта есть стихотворение, которое обыкновенно датируется 1966-м – годом смерти Анны Ахматовой: «Вот и все. Смежили очи гении. / И когда померкли небеса, / Слово в опустевшем помещении / Стали слышны наши голоса...» [Самойлов 1989, 212]. Оно очень точно «попадает» в свою эпоху. Голос Самойлова в нем прямо перекликается с голосом его младшего современника Иосифа Бродского, который буквально в те же годы сказал про себя: «Гражданин второсортной эпохи, гордо / признаю я товаром второго сорта / свои лучшие мысли» [Бродский 1994, 276]. Это и есть мироощущение постмодерного человека, в Советской России еще усиленное специфическими общественными обстоятельствами, и Давиду Самойлову оно было знакомо наряду с его современниками.

\*\*\*

Обобщим образно-тематические элементы, способствующие циклизации сборника Давида Самойлова «Второй перевал». 1. Сборник «Второй перевал» – это портрет творческого человека своего поколения. Он открывается военной темой в стихотворении «Сороковые, роковые...», и эта тема становится призмой, организующей восприятие всего сборника. Поэт позиционирует себя как человека, в судьбе которого «война, беда, мечта и юность» сплелись историей в единое неразделимое целое, сформировав чувство веселой свободы. 2. Панорамный взгляд на мир задается уже в стихотворении «Сороковые, роковые...» и проходит через ряд других текстов сборника. 3. Символика числа «сорок» связывает военную и биографическую темы. 4. Сквозной образ листвы: свою зрелость и даже свое приближающееся старение, свою осень жизни поэт передает при помощи этого образа, сравнивает листву со страстями, радуется тому, что эта листва с него облетает, обнажая «первооснову» его человеческого существа. 5. Тема творчества: этой первоосновой является именно творчество, конкретно говоря – поэтическое творчество. 6. Утвердившись в этой теме, Давид Самойлов разворачивает в дальнейших стихотворениях сборника ряд образов творцов, художников, поэтов, обращая особое внимание на фигуру А.С. Пушкина, образцовую как для самого Самойлова, так и для большинства поэтов его поколения. 7. Идентифицируя себя с Пушкиным, поэт утверждает в себе его внутреннюю свободу духовного делания. Тема творческой свободы, развернутая во второй половине и особенно в конце книги, перекликается с темой «военной свободы», заявленной в начале сборника.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л.А. Тридцатые – семидесятые: Литературно-критические статьи. М.: Современник, 1978. 271 с.
2. Баевский В.С. Давид Самойлов. Поэт и его поколение: Монография. М.: Советский писатель, 1986. 256 с.
3. Берггольц О.Ф. Избранные произведения. Л.: Советский писатель, 1983. 608 с.
4. Бродский И.А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. 479 с.
5. Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...»: Методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды: в 3 т. Т. 2: О стихах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 9–20.
6. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М.: Современник, 1990. 461 с.
7. Дарвин М.Н. Русский лирический цикл: проблемы истории и теории. Красноярск: Изд-во Красноярского университета, 1988. 144 с.
8. Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика. М.: Высшая школа, 1988. С. 46–51.
9. Пастернак Б.Л. Доктор Живаго: Роман. М.: Советский писатель, 1989. 736 с.
10. Пастернак Б.Л. Охранная грамота // Пастернак Б.Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 36–120.
11. Самойлов Д.С. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1989. 559 с.
12. Соловьев В.С. Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. Т.2. М.: Мысль, 1990. С. 390–404.
13. Шайтанов И.О. Палимпсест. Давид Самойлов // Шайтанов И.О. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М.: Время, 2007. С. 236–258.

## REFERENCES

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

1. Gasparov M.L. “Snova tuchi nado mnoyu...”: Metodika analiza [“Clouds Over Me Again...”: Methodology of Analysis]. *Gasparov M.L. Izbrannyye trudy* [Selected Works]: in 3 vols. Vol. 2. Moscow, Yazyki russkoy kul'tury Publ., 1997, pp. 9–20. (In Russian).
2. Shaytanov I.O. Palimpsest. David Samoylov [Palimpsest. David Samoilov]. *Shaytanov I.O. Delo vkusa: Kniga o sovremennoy poezii* [The Matter of Taste: A Book about Modern Poetry]. Moscow, Vremya Publ., 2007, pp. 236–258. (In Russian).

### (Monographs)

3. Anninskiy L.A. *Tridtsatyte – semidesyatyte: Literaturno-kriticheskiye stat'i* [The Thirties – Seventies: Literary and Critical Articles]. Moscow, Sovremennik Publ.,

1978. 271 p. (In Russian).

4. Bayevskiy V.S. *David Samoylov. Poet i ego pokoleniye: Monografiya* [David Samoilov. The Poet and His Generation: Monograph]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1986. 256 p. (In Russian).

5. Darvin M.N. *Russkiy liricheskiy tsikl: problemy istorii i teorii* [Russian Lyrical Cycle: Problems of History and Theory]. Krasnoyarsk, Krasnoyarsk University Publ., 1988. 144 p. (In Russian).

**Кузнецов Илья Владимирович**, Новосибирский государственный театральный институт.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории театра, литературы и музыки. Научные интересы: эстетика, теория литературы, история русской литературы. Организатор просветительского проекта «Теоретическая история русской литературы».

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012

**Ilya V. Kuznetsov**, Novosibirsk State Theatre Institute.

Doctor of Philology, Docent, Professor at the Department of Theatre, Literature and Music History. Research interests: aesthetics, theory of literature, Russian literature history. Organizer of enlightening project “Theoretic history of Russian literature”.

E-mail: eliah2001@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9629-4012

Н.А. Муратова, Г.А. Жиличева (Новосибирск)

### СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО ЦИКЛА Л.С. ПЕТРУШЕВСКОЙ «КВАРТИРА КОЛОМБИНЫ»

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию цикла Л.С. Петрушевой «Квартира Коломбины». Изучение процессов циклизации представляет собой отдельную область литературоведческой науки, однако на фоне серьезной разработанности теории лирических, публицистических и прозаических циклических единств очевидно, что описание принципов циклообразования в драматургии далеко от своего завершения. В статье рассматриваются как теоретические, так и практические условия бытования циклической драматургической формы. Выдвигается предположение, что необходимым условием циклической целостности является не только референтное единство (тематическая связь, общие типы героев), но и единство коммуникативной модели, отражающей двойную (нарративно-перформативную) прагматику драматургического произведения, его литературно-сценическую направленность. Среди элементов, организующих данную двойственность, наиболее значимым представляется соотношение развития действия с паратекстовой структурой (заглавиями, ремарками), а также организацией пространства. В результате анализа устанавливается, что принцип циклообразования в «Квартире Коломбины» выступает метаконструктом, верифицирующим элементы театрального кода: пьесы, где внешнее движение сюжета подчинено социально-бытовым ситуациям и диалогам, содержат метаинтригу, преобразующую бытовую реальность в реальность сценическую. Значимой частью данной смысловой сферы является введение с помощью заглавий и пространственных ремарок контекста комедии дель арте, который проблематизирует «житейское» истолкование происходящих событий и акцентирует их театральное измерение.

**Ключевые слова:** драматургический цикл; паратекст; пространственная организация; Петрушевская.

N.A. Muratova, G.A. Zhilicheva (Novosibirsk)

### The Specific Features of L.S. Petrushevskaya's Dramatic Cycle "The Apartment of Columbine"

**Abstract.** This paper is devoted to the analysis of L.P. Petrushevskaya's collection of plays "The Apartment of Columbine". The study of literary cycles and the processes of their formation is a separate area of literary studies, however, against the backdrop of a serious development of the theory of lyrical, journalistic and prose cyclic unities, it is obvious that the description of the principles of cyclic formation in drama is far from complete. This paper deals with both theoretical and practical conditions for the existence of the dramatic form of a cycle. It is suggested that a necessary condition for cyclic integrity is not only the referential unity (thematic connection, common

types of characters) but also the unity of the communicative model, which reflects the dual (narrative and performative) pragmatics of a dramatic work, its literary and stage orientation. Among the elements that organize this duality the most significant is the relationship between the development of the action and the paratextual structure (titles, remarks), as well as the configuration of space. This article concludes that the principle of cyclic formation in "The Apartment of Columbine" serves as a metaconstruct that verifies the elements of the theatrical code: plays that have the external movement of the plot subjected to social situations and dialogues contain a meta-intrigue, which transforms everyday reality into stage reality. A significant part of this semantic sphere is the introduction of the commedia dell'arte context with the help of titles and spatial remarks, which problematizes the "mundane" interpretation of events and emphasizes their theatrical qualities.

**Key words:** dramatic cycle; paratext; the configuration of space; Petrushevskaya.

Изучение процессов циклизации в отечественной и мировой литературе давно представляет собой отдельную область литературоведческой науки. Однако на фоне серьезной разработанности теории лирических, публицистических и прозаических циклических единств очевидно, что концептуализация принципов циклообразования в драматургии далека от своего завершения (исключения составляют работы пушкинистов, посвященные «Маленьким трагедиям»).

Несмотря на то, что объединенные в цикл драматические тексты обладают большей самостоятельностью, чем части лирических и прозаических циклов, в попытках сценической репрезентации они, как правило, компенсируют свою автономность, соединяясь в одном спектакле. В этом смысле интересно замечание С.А. Фомичева по поводу пушкинских «Маленьких трагедий»: «Пушкин <...> предполагал осуществление спектакля, который включал бы в себя все четыре "драматические сцены", предваренные неким лирическим прологом» [Фомичев 1986, 219]. Более того, одноактная драматургия провоцирует возникновение совершенно нового типа единств, режиссерских конструктов, состоящих из нескольких произведений: таковыми являются спектакли по пьесам А. Вампилова, А. Володина, И. Вырыпаева, Н. Коляды и др. Поэтому можно предположить, что необходимым условием циклизации является не только референтное единство (тематическая связь, общие типы героев), но и единая модель коммуникации, отражающая двойную (нарративно-перформативную) прагматику драматургического дискурса, его литературно-сценическую направленность. Среди элементов, организующих данную двойственность, наиболее значимым представляется соотношение развития действия с паратекстовой структурой [Носов 2010], организацией пространства и культурно-мифологическим контекстом.

Цикл Л.С. Петрушевой (1996), состоящий из четырех одноактных пьес («Любовь» (1974), «Лестничная клетка» (1974), «Анданте» (1975), «Квартира Коломбины» (1981)), представляет собой авторский цикл, в терминологии М.Н. Дарвина, вторичный, то есть состоящий из пьес, на-





писанных автором в разное время [Дарвин 2019]. Согласно концепции М.Н. Дарвина, «... целостность той или иной циклической формы вторична по своему происхождению и создается как бы на основе первичной целостности составляющих его художественных произведений» [Дарвин 2019, 26]. Однако цикл обладает своего рода «двухуровневой», «монтажной» целостностью: «... циклическая форма – это форма, пересеченная смыслами, возникающими на границах отдельных произведений, пронизанных идеями целого и воссоздающих художественный динамический образ этого целого» [Дарвин 2019, 32]. В драматическом цикле Л.С. Петрушевской «Квартира Коломбины» обнаруживается оригинальная «идея целого»: принцип циклообразования выступает метаконструктом, верифицирующим элементы театрального кода. Другими словами, пьесы, где внешнее движение действия подчинено социально-бытовым ситуациям и диалогам, содержат метаинтригу, преобразующую житейскую реальность в реальность сценическую.

Возникновение цикла Петрушевской сопряжено с рядом деталей, которые указывают на его стабильность и строгую авторскую концепцию. В одной из редакций, предшествующих собранию 1996 года, две первые пьесы менялись местами, но состав текстов оставался прежним (подробнее о роли порядка следования пьес цикла см. в статье Е.В. Никулиной [Никулина 2009]). Весьма существенно, что название цикла «Квартира Коломбины» фигурирует в издании 2007 года уже как заглавие сборника, объединяющего четыре драматических цикла («Три девушки в голубом», «Квартира Коломбины», «Темная комната», «Опять двадцать пять»). Соответствующее оформление обложки сборника – картина К. Сомова «Язычок Коломбины» – подчеркивает авторский замысел. Таким образом, очевиден введенный автором интерпретаторский акцент на образах дель арте, встроенных в нетипичный для них хронотоп. Это, по сути, смыслопорождающее столкновение выступает одним из проявлений поэтики амбивалентности, свойственной драматургии Петрушевской.

Как показывают многочисленные исследования, творчество автора провоцирует прямо противоположные интерпретации: абсурдизм; «чернуха», перегруженность бытовыми реалиями и элементами негативного социального контекста; символизм; архетипические основы творчества. При этом указанные полюсы в амплитуде трактовок не составляют некую оценочную парадигму, но атрибутируются как в равной степени узнаваемые; другими словами, быт, абсурд, архетип – сосуществующие и в определенном смысле равновеликие субстанции авторского высказывания. Знаменательно, что, комментируя культурную функциональность произведений, в частности возможность использования их в качестве материала гастрольных программ артистов, писательница иронично восклицает: «Читать со сцены мои рассказы? О самоубийцах, алкоголичках, абортах? Всю эту чернуху? (Правда, в других странах это называется экзистенциализм, ну да ладно)» [Петрушевская 2006, 304–305]. Подчеркнем авторские номинации (чернуха / экзистенциализм) и отметим, что с точки зрения



коммуникативной установки и то, и другое составляет проблему, то есть способно шокировать зрителя и может быть им не принято. В случае же драматического, потенциально сценического текста, в котором слово обладает «усиленной дискурсивностью», ситуативный эффект не просто удаивается, но становится репрезентативной доминантой.

«Житейская история», представленная «языком улицы» [Громова 2013, 111], – каноническая, но не исчерпывающая формула драматургической поэтики Петрушевской. И.И. Плеханова, анализируя цикл «Темная комната», заключает: «Ритуальный след проступает как жанровый код текста: детская игра, античная трагедия, мифологическая мистерия, народная и героическая драма. Бытовая достоверность не вступает в противоречие с архетипическим праобразом поведения и чувствования героев» [Плеханова 2009, 287–288]. В пьесах цикла «Квартира Коломбины» реплики героев могут быть прочитаны как предметно-ситуативные высказывания, что исключает метафизическое измерение и напрямую отсылает к конфигурации бытовой драмы с соответствующим составом действующих лиц и местом действия – коммунальная квартира или квартира в многоквартирном доме, однако это пространство приобретает амбивалентную семантику.

Рассмотрим циклоорганизующий каркас пьес, главными элементами которого, на наш взгляд, являются амбивалентность номинаций и паратекстуальная манифестация метаинтриги [Муратова 2020].

В ремарках каждой из четырех одноактных пьес цикла подчеркивается замкнутость места действия: в первой пьесе «Любовь» это комната в квартире, где должны разместиться молодожены и мать героини; в «Лестничной клетке» действие буквально разворачивается между входом в квартиру, лестницей и лифтом; в пьесе «Анданте» в первой ремарке местом действия определяется тахта в проходной комнате квартиры; в четвертой пьесе цикла фигурирует стол, окно и ширмы. При этом сами названия сцен-пьес цикла организуют своеобразную последовательность, где «Квартира Коломбины» и «Лестничная клетка» репрезентируют собственно место действия, а «Любовь» и «Анданте» представляют собой сюжет-взаимокомментарий: любовь в темпе анданте. Здесь следует акцентировать конфликтный тип отношений между номинацией и типом разворачивающейся в пьесе драматической ситуации: интрига выстраивается автономно по отношению к названию. Так, на протяжении всего действия пьесы «Любовь», до последней сцены герой (накануне вступивший в брак с героиней) убеждает супругу, что их брак – чистый расчет, поскольку Толя любить совершенно не способен: «Да, я не любил никого и никогда, я не в состоянии просто любить. Я урод в этом отношении» [Петрушевская 2007, 256]. Это ключевой момент в самоидентификации / саморазоблачении героя, и только появление Евгении Ивановны, враждебно настроенной в отношении зятя, объединяет молодоженов. С точки зрения разрешения ситуации этот момент необходим, как появление *бога из машины* в античной комедии, поскольку только под напором внешней силы герои осознают свою общность. Причем именно финальная метаморфоза проясняет



типологию комедийного конфликта, возвращает абсурдное недоразумение фиктивного брака к типичной фабуле дель арте о влюбленных, которым досаждают старики.

*Евгения Ивановна.* Иди, иди. Вот тебе чемодан, улепетьвай. (*Загораживает спиной Свету.*)

*Света.* Погоди, мне надо что-нибудь собрать.

*Толя.* Все есть. Что надо, утром купим. <...>

*Евгения Ивановна.* Ну и иди. (*Вытесняет его за дверь.*)

*Он приоткрывает дверь силой.*

Раздавило!

*Света (хватает его за протянутую в щель руку).* Толик! (*Уходит*) [Петрушевская 2007, 263].

В четвертой пьесе, давшей название циклу, с первых же реплик очевидно рассогласование между номинациями и контекстом. Действующие лица: Коломбина, Пьеро, Арлекин – маски дель арте, символическое значение, смысловая валентность которых очевидна читателю / зрителю, но странным образом неочевидна самим героям. Для них это не маска, а сущность, имя собственное (но и только), и, не принимая во внимание ролевой ресурс, герои вовлекаются в любовную историю. Между тем имя, обладая самостоятельной сюжетной интенцией, организует действие помимо воли персонажей и даже отчасти снимает эффект абсурдистской коммуникации, расслаивая событийность на два плана: повседневность (достаточно унылое существование актеров маленького советского театра) и возникающие в качестве надстройки перипетии вечного треугольника Арлекина, Пьеро и Коломбины.

*Коломбина.* Я буду вынуждена сказать ему, что все-таки вы пришли с цветами. А он не любит цветов, приходит: «Опять цветы, да что же это такое! Опять кто-то был!»

*Пьеро.* Вот я и без цветов. Нет цветов!

*Коломбина.* А я ему скажу: пришел этот мальчишка с цветами, а я эти цветы выбросила. <...>

*Пьеро.* У меня зарплата семьдесят рублей, какие розы, вы что?

*Коломбина.* Надо же, всю зарплату угрожал на розы! Милый! Ну и могла ли я после этого его выгнать? Я накрыла стол, он сел и все сожрал. Все вино выпил. Колбасу съел. Сыр тоже. Яблоко девять штук было. (*Заглядывает в пустую тарелку. Пьеро тоже.*) Как раз вчера мой-то по магазинам бегал, купил яблок, сыру, колбасы. Сегодня вечером после спектакля одна датчанка придет... А я еще его погнала за капустой, гречневой крупой... Говорю, угостим ее чисто русским ужином – щи, каша, мандарины... Закуска ведь уже куплена. (*Смотрит в пустую тарелку.*) [Петрушевская 2007, 304].

Важно, что местом действия во всех пьесах цикла становится кварти-



ра – пространство весьма актуальное для драматургии «новой волны» с ее семейно-бытовым, «безгеройным», маргинальным микромиром, но совершенно неуместное для импровизаций дель арте. Следует подчеркнуть, что квартира является самым частотным местом действия в одноактной драматургии Петрушевской: замкнутое, камерное пространство, квартира многоквартирного дома, коммунальная квартира – хронотоп, прочитываемый, интерпретируемый чаще всего через дискомфорт советской социальности. По этому поводу Н.В. Каблукова пишет: «Квартира в драматургии Петрушевской – это ограниченное пространство, но не тождественное космосу, демифологизированное пространство, поскольку из символа духовного объединения она превращается в последнее пристанище, нишу, где персонажи пытаются укрыться от внешней жизни, но оказываются в переплетении конфликтов и антипатий среди родных» [Каблукова 2003, 7].

Последняя пьеса может трактоваться как апофеоз абсурда, когда в одном сценическом контексте оказываются несводимые персонификации театральности, вернее, появление арлекинад, намек на театральную традицию комедии масок дискредитирует театр современный («Квартира Коломбины» написана в 1981 году), обнажает профессиональную несостоятельность действующих лиц, которые предстают не актерами, служителями искусства, а служащими в советской организации с маленькими зарплатами и бытовыми проблемами. Таким образом, с помощью паратекста создается эффект перекодирования смысла ведущего хронотопа – квартиры, более того, артикулируется театральное измерение происходящего (метаинтрига).

Сверхрепрезентативен в этом смысле парадоксальный симбиоз имени (маски) и локатива в названии пьесы и всего цикла. Словосочетание «квартира Коломбины» – нонсенс не только потому, что имя Коломбина (тем более Коломбина Ивановна) неправдоподобно, и не потому, что у Коломбины не может быть квартиры в многоэтажке на окраине города, но главным образом потому, что у Коломбины не может быть никакого иного пространства существования, кроме сцены, балагана. Вследствие чего, помимо коммуникативного напряжения, конфликтов между персонажами, которые провоцирует место действия, квартира становится главным маркером сценической условности для всего цикла. С этой точки зрения квартира Коломбины предстает вместилищем для всей театральной формы, буквально *коробкой*. И в этом пространстве действия герои и ситуации вариативны только в рамках амплуа, маски. Паратекст выступает некоторым инструментом настройки смысловой перспективы, в ракурсе которой драматургический дискурс обретает многомерность.

Название первой пьесы цикла «Любовь» как символично, так и предельно неинформативно, однако уже экспозиционная ремарка устанавливает интерпретационный приоритет: любовь – значит свадьба.

*Комната, тесно обставленная мебелью; во всяком случае, повернуться бук-*



важно негде, и все действие идет вокруг большого стола.

*Входят Света и Толя. Света в простом белом платье, с небольшим букетом цветов. Толя в черном костюме. Некоторое время они молчат. Света снимает туфли и стоит в чулках, потом она садится на стул. Когда-то она надевает домашние тапочки (на усмотрение режиссера), во всяком случае, это имеет значение – процесс надевания Светой домашних тапочек [Петрушевская 2007, 241].*

Ремарка, возникающая непосредственно после слова любовь, выполняет декодирующе-иллюстративную функцию. Появление девушки в белом платье с букетом цветов и мужчины в черном костюме в крайне ограниченном пространстве (повернуться негде), разумеется, очерчивает рамку свадебного портрета, то есть статичную ситуацию. Не случайна и настойчивая рекомендация автора режиссеру по поводу смены Светой туфель на домашние тапочки. Подобное действие, предьявляемое как исключительно прагматический жест (Света натерла ногу), чреват разрушением заявленной в ремарке «живой картины», ее портретно-сценической рамки. Когда это все же происходит, ремарка сигнализирует о непропорционально масштабных последствиях нарушения мизансцены:

*Толя. Кругом столько пустых столов, а они говорят – подождите.*

*Света. Подождали бы.*

*Толя. У тебя ведь нога стертая.*

*Фраза производит какое-то действие, которое вполне можно назвать как бы звуком лопнувшей струны [Петрушевская 2007, 243].*

Покидание героями пространства квартиры под натиском Евгении Ивановны также символично: Света не успевает собрать свои вещи и буквально выскальзывает в щель, ухватившись за Толину руку. При этом вещи, собранные в Толином чемодане, герой называет приданным, что, безусловно, сигнализирует о двойной природе предмета, обнаруживающего функцию традиционного итальянского «кассоне» – особого сундука, делавшегося специально для свадебного приданого и в качестве реквизита фигурировавшего в постановках комедии масок, кроме прочего, использовавшегося для хранения костюмов и театральной бутафории.

Данное атрибутирование предмета как театрального реквизита отзывается в пьесе «Анданте», последняя сцена которой построена на бесконечном перечислении, «собрании приданого» одной из героинь. В этом сюрреалистическом нагнетании наименования вещей утрачивают всякую связь с объектами и фигурируют как знаки вещей, бутафория, на сцене представляющая за вещи:

*Юля. Ну можно же договориться! И ничего она не напишет! Зачем ей это, она у нас будет ходить как онассисы. Дубленка из крота! <...>*

*Ау. Ладно, дубленку... Бумажный трикотаж... Сапоги... Косметику... Белье, только не синтетику. Синтетику мне не давайте, не возьму. <...> Так, записываю.*



Духи: Франция, книги: Тулуз-Лотрек, все импрессионисты. Детективы: Америка. Аппаратура: хай-фай, квадрофония, как у Левина. Музыка! Графика Пикассо, альбом эротики, Шагал, репродукции. <...> Сейчас, сейчас. Билеты на Таганку, Новый год в Доме кино! Абонемент в Отдел редких книг... Все о декабристах срочно! Русские церкви! Интересная высокооплачиваемая должность! Бах, Вивальди, пластинки! Маленькая ночная! Как у Лошади! <...> Сейчас, еще минутку, запишу. А то забуду. Фарфор «Кузнецов и сыновья»! Дом на набережной! Машина! Машина времени! Поездка на воды! Фрегат Паллада! Сына!

*Все. Бедная наша, набурмушилась... Пипетка наша... Иди к нам, будем распевать на четыре голоса!*

*Ходят хороводом [Петрушевская 2007, 296–299].*

Принципом, оформляющим художественное целое каждой отдельной пьесы и всего цикла «Квартира Коломбины», является мобильность и амбивалентность паратекста, совершающего обратную метаморфозу и преобразующего место действия пьесы в сценическую площадку. Известный искусствовед Т.И. Бачелис говорит об этом принципе как об универсальном для театра XX в. Завершая работу «Эволюция сценического пространства (от Антуана до Крэга)», ученый пишет: «Театральная режиссура начала сложный диалог между театром XX в. и классическим наследием прошлого с вопроса о различных интерпретациях места действия, с выбора сценического пространства. Все остальные элементы формы спектакля – манера актерской игры, стиль мизансцен и т.п. – были как бы предопределены главным общим образом спектакля, в основе которого пространственная концепция, выбор места действия и его оформления режиссером и художником» [Бачелис 2007, 68]. В этой же работе автор делает очень важное заключение о типе и рефлексии сценического пространства: «Шекспировский сценизм резко отличается и от средневекового балагана, и от античной оркестры. Оркестра и подмостки средневекового балагана ни во что не “превращались” даже и в воображении; они оставались тем, чем были на самом деле, – местом для игры артистов» [Бачелис 2007, 39].

Таким образом, в анализируемых пьесах обнаруживается механизм удвоения, когда за счет введения метатеатрального кода формально бытовое пространство дезактуализуется и обнажает собственно подмостки.

*Арлекин. А никого нет! Нет кворума!*

*Коломбина (показывая на зрителей). Это у вас в театре нет, а у нас есть. Что вы можете ответить? Люди ждут! [Петрушевская 2007, 314].*

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бачелис Т.И. Эволюция сценического пространства (От Антуана до Крэга) // Гамлет и Арлекин. М.: Аграф, 2007. С. 7–68.
2. Громова М.И. Русская современная драматургия: учебное пособие. М.: Флинта, 2013. 160 с.



3. Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст. М.: РГГУ, 2019. 288 с.

4. Каблукова Н.В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Томск, 2003. 23 с.

5. Муратова Н.А. Паратекстуальная интрига в драматургическом цикле Л.С. Петрушевской «Квартира Коломбины» // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 207–219.

6. Никулина Е.В. Драматический цикл одноактных пьес Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» как художественное целое // Вестник Томского государственного университета (Филология). 2009. № 328. С. 27–30.

7. Носов О.С. Паратекст как средство конструирования художественного пространства в драме: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.08. Тверь, 2010. 19 с.

8. Петрушевская Л. Маленькая девочка из «Метрополя»: повести, рассказы, эссе. СПб.: Амфора, 2006. 464 с.

9. Петрушевская Л. Квартира Коломбины. СПб.: Амфора, 2007. 415 с.

10. Плеханова И.И. Природа ритуального в пьесах Л. Петрушевской. Цикл «Темная комната» // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. Вып. 10 / под ред. Т.Л. Рыбальченко. Томск: ТГУ, 2009. С. 272–293.

11. Фомичев С.А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л.: Наука, 1986. 302 с.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Muratova N. A. Paratekstual'naya intriga v dramaturgicheskom tsikle L.S. Petrushevskoy "Kvartira Kolombiny" [Paratextual Intrigue in L.S. Petrushevskaya's Dramatic Cycle "The Apartment of Columbine"]. *Kritika i semiotika*, 2020, no. 1, pp. 207–219. (In Russian).

2. Nikulina E.V. Dramaticheskii tsikl odnoaknykh p'es L. Petrushevskoy "Kvartira Kolombiny" kak khudozhestvennoe tseloe [L. Petrushevskaya's Dramatic Cycle of One-act Plays "The Apartment of Columbine" as an Artistic Whole]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta (Filologiya)*, 2009, no. 328, pp. 27–30. (In Russian).

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

3. Bachelis T.I. Evolyutsiya stsenicheskogo prostranstva (Ot Antuana do Krega) [The Evolution of Theatrical Space (From Antoine to Craig)]. *Gamlet i Arlekin* [Hamlet and Harlequin]. Moscow, Agraph Publ., 2007, pp. 7–68. (In Russian).

4. Plekhanova I.I. Priroda ritual'nogo v p'esakh L. Petrushevskoy. Tsikl "Temnaya komnata" [The Nature of the Ritual in L. Petrushevskaya's Plays: The "Dark Room" Cycle]. Rybal'chenko T.L. (ed.). *Russkaya literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyy dialog* [Russian Literature in the 20<sup>th</sup> Century: Names, Problems, Cultural Dialogue]. Vol. 10. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2009, pp. 272–293. (In Russian).



## (Monographs)

5. Darvin M.N. *Poeticheskiy mir liricheskogo tsikla. Avtor i tekst* [The Poetic World of Lyrical Cycle. Author and Text]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2019. 288 p. (In Russian).

6. Gromova M.I. *Russkaya sovremennaya dramaturgiya* [Contemporary Russian Drama]. Moscow, Flinta Publ., 2013. 160 p. (In Russian).

7. Fomichev S.A. *Poeziya Pushkina: Tvorcheskaya evolyutsiya* [Pushkin's Poetry: Creative Evolution]. Leningrad, Nauka Publ., 1986. 302 p. (In Russian).

## (Thesis and Thesis Abstracts)

8. Kablukova N.V. *Poetika dramaturgii Lyudmily Petrushevskoy* [Poetics of Lyudmila Petrushevskaya's Dramatic Works]. PhD Thesis Abstract. Tomsk, 2003. 23 p. (In Russian).

9. Nosov O.S. *Paratekst kak sredstvo konstruirovaniya khudozhestvennogo prostranstva v drame* [Paratext as a Means of Designing Artistic Space in Drama]. PhD Thesis Abstract. Tver, 2010. 19 p. (In Russian).

**Муратова Наталья Александровна**, Новосибирский государственный педагогический университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Института филологии, массовой информации и психологии. Научные интересы: история литературы, теория драмы, интермедийные исследования.

Email: nat-muratova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0979-5447

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

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Института филологии, массовой информации и психологии. Научные интересы: теория литературы, нарратология, поэтика романа XX века.

Email: gali-zhilich@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-0426

**Natalya A. Muratova**, Novosibirsk State Pedagogical University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Theory of Literature and Methodics of Literature Teaching at the Institute of Philology, Mass Media and Psychology. Research interests: history of literature, theory of drama, intermedial studies.

Email: nat-muratova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0979-5447



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

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

Email: gali-zhilich@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5048-0426

DOI 10.54770/20729316-2022-3-57

Ю.В. Доманский (Москва)

**ЛЕКСИЧЕСКАЯ МИКРОЦИКЛИЗАЦИЯ В РУССКОМ РОКЕ  
(«ЛЕНЬ» ГРУППЫ «TEQUILAJAZZZ»  
И «НЕНАСТОЯЩИЙ МУЖЧИНА» ГРУППЫ «КУРАРА»)**

**Аннотация.** В науке принято дифференцировать понятия цикла и циклизации применительно к фактам культуры. Под циклами обычно понимают авторские контексты, элементы в которых соотнесены в довольно строгую систему по целому ряду параметров, среди которых, если говорить, например, о циклах в лирике, заглавие, пространственно-временной континуум, субъектная организация, композиция, изотопия и др. Циклизация же понимается гораздо шире – это сама возможность объединения тех или иных элементов в контексты, которые могут быть и не авторскими. В русском роке благодаря циклизации формируются авторские альбомы, являющиеся по целому ряду параметров аналогами циклов в лирике, формируются микроциклы – дилогии и трилогии. Однако только этим функционирование циклизации в русском роке не ограничивается: существует целый ряд не столь традиционных для культуры и полиавторских способов циклизации – это и рок-концерты, включая сюда их визуальное оформление, и особая циклизация на уровне обложек альбомов, афиш, разного рода баннеров, наконец, большим циклическим контекстом является рок-фестиваль. В данной статье рассматривается пример полиавторской лексической микроциклизации в русском роке, то есть такой случай, когда циклическая связь между принадлежащими одному направлению, но автономными относительно друг друга текстами разных авторов устанавливается через общую лексику «лень». Объектами выступают песни «Лень» с альбома «Целлулоид» (1998) группы «Tequilajazzz» и «Ненастоящий мужчина» с альбома «Кафка» (2019) группы «Курара». Показывается, как оказавшись в единой циклической системе, обе эти песни в смысловом плане взаимообогащают друг друга.

**Ключевые слова:** циклизация; лексическая микроциклизация; рок-поэзия; группа «Tequilajazzz»; группа «Курара».

Yu. V. Domanski (Moscow)

**Lexical Microcyclization in Russian Rock (“Laziness” by the Group  
“Tequilajazz” and “Not a Real Man” by the Group “Kurara”)**

**Abstract.** In scholarship it is usual to differentiate the concepts of cycle and cyclization as applied to cultural facts. The term “cycles” is generally understood to mean the authorial contexts in which the elements are correlated in a quite strict system according to a series of parameters including (if one is speaking of cycles in lyrical poetry) the title, the space-time continuum, the hierarchy of subjects, the composition, the isotopy, etc. Cyclization is understood in a much broader sense to mean the very



possibility of linking these or those elements to create contexts that might not even be authorial. In Russian rock cyclization permits authorial albums to form, which are by a whole series of parameters analogical to cycles in lyrical poetry, as well as microcycles – dilogies and trilogies. However, the function of cyclization in Russian rock is not limited simply to this: there exists a whole series of cyclizations that are not so traditional for culture, as well as multi-authorial means of cyclization, such as rock concerts, including their visual presentation, and the special cyclization that takes place on the level of the album sleeves, posters, various banners, and finally the overall cyclical context of the rock festival. This article examines an example of multi-authorial lexical macrocyclization in Russian rock, namely the case when the cyclical link between texts by different authors that belong in one direction, but are autonomous vis-à-vis each other, is established through the common lexeme “laziness”. The material analyzed comprises the songs “Laziness” [Len’] from the album “Celluloid” [Tselluloid] (1998) by the group “Tequilajazz” and “Not a real man” [Nenastoyashchiy muzhchina] from the album “Kafka” (2019) by the group “Kurara”. The analysis demonstrates how, when they are placed in a single cyclical system, both these songs enrich each other on the level of meaning.

**Key words:** cyclization; lexical macrocyclization; rock poetry; group “Tequilajazz”; group “Kurara”.

М.Н. Дарвин отметил, что «каждое отдельное лирическое произведение потенциально может вступать во взаимодействие с другими лирическими произведениями в контексте творчества поэта» [Дарвин 2018, 17]. Но обязательно ли речь должна идти об одном авторе? Возможна ли циклизация в пределах, например, того или иного направления? В связи с этими вопросами обратим внимание на дифференциацию в науке понятий цикла и циклизации, для чего вновь обратимся к работе М.Н. Дарвина о лирическом цикле: «...художественная циклизация не сводится только к процессу возникновения циклов как таковых. Художественная циклизация – это более широкая возможность образования всего многообразия циклических форм в историческом развитии литературы, в нашем случае – лирики» [Дарвин 2018, 21].

И применительно к русскому року можно говорить как о циклах в строгом смысле, так и о циклизации. Циклами с полным на то правом можно назвать рок-альбомы [Доманский 2000b], можно говорить о микроциклах в роке, как о довольно традиционном проявлении циклизации [Доманский 2001; Никитина 2021]. Но применительно к року с наименьшей долей уверенности можно говорить и о явлениях циклизации, реализующих себя в не столь привычных формах, в том числе – и полиавторских: существует целый ряд нетрадиционных способов циклизации [Доманский 2000a], включая сюда и концерты [Никитина 2008], имеются и визуальные грани рока, способствующие формированию циклических связей – это, в частности, обложки альбомов [Майорова 2011; Плакущая 2011], а так же оформление концертов [Иванов, Гавриков 2018]; наконец, большим циклическим контекстом является рок-фестиваль [Сямина 2021]. То есть

рок-культуру с полным правом следует признать способной к самым разным формам проявления циклизации.

Мы попробуем рассмотреть такой вид циклизации в роке, как контекстуальная лексическая микроциклизация; сделаем это на примере двух автономных относительно друг друга рок-песен, связанных общим мотивом, выраженным лексемой «лень». Это песни «Лень» с альбома «Целлулоид» (1998) петербургской группы «Tequilajazz» и «Ненастоящий мужчина» с альбома «Кафка» (2019) екатеринбургской группы «Курара». Сразу укажем на принципиальное различие в частотности употребления слова «лень» в каждой из этих песен: в песне группы «Tequilajazz» данная лексема повторяется многократно, становясь ведущим мотивом, ударным словом; в песне же «Курары» данное слово встречается лишь в той части, которую можно обозначить, как припев, то есть частотность отнюдь не является показателем ударности данного слова, что, впрочем, не мешает нести ему важную смысловую нагрузку относительно заглавной фразы всей песни – «Ненастоящий мужчина». Рассмотрим сначала слово «лень» у «Tequilajazz»; текст песни «Лень» приведем целиком по фонограмме альбома «Целлулоид», указав на места, где присутствует инструментальный проигрыш:

Лень  
 Лениво ловит меня  
 Подлив вина немного венам  
 Что сиреневы как мартовский день  
 Или морозная ночь  
 Лень  
 Просто лень  
 Когда зелёные обои  
 Наплывают утром на бескровную тень  
 И белый кафель  
 Уникальной группы крови не узнает  
 Потому что лень  
 Пытаться лень  
 Возиться лень  
 И ошибаться лень  
**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ПРОИГРЫШ**  
 Лень  
 С утра побриться  
 Галстук новый  
 У ведущего программы на экране  
 Лень  
 Переключить или отважиться  
 Набрать проклятый номер  
 И услышать  
 Лень

Узнать кто жив кто помер  
 Пьян и нездоров  
 Всю эту дребедень  
 Расскажут вечером у стойки  
 Все участники попойки  
 И им будет лень  
 Пытаться лень  
 Возиться лень  
 И ошибаться лень  
 ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ПРОИГРЫШ

Как видим, в этой песне слово «лень» оказывается благодаря многократному повторению ключевой формулой. Кроме того, слово «лень» каждый раз падает на акцентированный в звучащем тексте конец стиха, часто формируя эпифору, что в еще большей степени усиливает ключевой характер данного слова, ударность этой однословной формулы для всей песни. Важно и то, что названная формула является для песни заглавной. В рок-текстах наличие таких ключевых, ударных формул является особенностью, во многом характеризующей рок-поэзию как таковую. И, как показывают наблюдения, зачастую весь текст той или иной песни становится если не комментарием к ключевой формуле, то, по крайней мере, ее развертыванием в словесное пространство текста. Так получается и в песне «Лень»: весь ее текст разворачивает заглавное слово, разворачивает образно (в аспекте средств) и в смысловом плане (в аспекте результата). Но в меньшей степени весь текст и сворачивается в ключевую формулу в каждой клаузуле, где она возникает. В результате само понятие «лень» становится главным (и, не побоимся сказать, единственным) объектом авторской рефлексии, для которой одно это слово оказывается способным выразить всю полноту мироощущения автора. Такова одна из функций ключевых формул в рок-поэзии – компактное выражение авторского мироощущения и трансляция его слушателю через многочисленные повторы, через размещение в сильных позициях текста, но и, конечно же, через развертывание ударного слова или ударной фразы в остальной текст песни. Таким образом, «лень» в песне группы «Tequilajazzz» становится базовым понятием, транслирующим авторское отношение к миру и к себе в мире; развертывание же ключевого слова в остальной текст вместе с постоянным повторением в сильных позициях большинства стихов создает эффект тотальности лени, которая поглощает собой все бытие человека, становится определяющим фактором и фактом всей жизни, полностью и без остатка подчиняет себе все то, что делает человек. В итоге ничего, кроме лени, в мире не остается, то же, что звучит в остальном тексте, оказывается перед лицом лени полностью несостоятельным. Сам текст песни построен таким образом, чтобы слушатель ощутил тотальность лени, превратившейся в полноценную философию жизни, и полнейшую редукцию через лень всего остального, что в жизни бывает, но что противоречит лени хотя бы

каким-то действием. Такое положение дел отнюдь не вызывает осуждения; как раз напротив – всем текстом песни показывается позитивность состояния лени для человека. И самое важное – это то, что лень в этой песне характеризуется тотальностью, полностью подчиняя себе все, буквально поглощая человеческую жизнь. В этом, как представляется, ведущая мысль песни «Лень» группы «Tequilajazzz».

Теперь посмотрим, как слово «лень» функционирует в песне «Ненстоящий мужчина» группы «Курара». Весь текст мы приводить не будем – он довольно большой; ограничимся только повторяемой частью, в которой и содержится слово «лень», звучащее в течение песни всего лишь шесть раз, то есть, в отличие от песни группы «Tequilajazzz», частотность не может тут служить показателем ударности; ключевой же формулой песни «Курары» будет заглавная «ненстоящий мужчина», находящаяся в сильной позиции (начале) повторяемой части:

Ненстоящий мужчина  
 Просто тень  
 Он не желает быть сильным  
 Просто лень  
 Просто так бывает  
 Просто накрывает пустота  
 Ненстоящий мужчина  
 Молча курит у окна

Сразу обратим внимание на то, что при исполнении в этом сегменте каждый из первых четырех стихов повторяется сразу следом женским вокалом, то есть каждый из этих стихов звучит по два раза подряд, а другие четыре стиха (с пятого по восьмой) поются одновременно мужским и женским вокалом. В нашем случае это важно, поскольку формула «просто лень» в каждой повторяемой части исполняется подряд по два раза: сначала мужским лидер-вокалом, а следом бэк-вокалом женским; а поскольку повторяемая часть в течение песни исполняется трижды, в результате и получается, что формула «просто лень» звучит шесть раз.

Что же касается остального текста песни, то позволим себе ограничиться только его общей характеристикой, оставив простор для анализа другим исследователям (благо песня того заслуживает): по ходу песни разворачивается ряд формул, складывающихся в довольно целостную картину обыденного существования заглавного персонажа – и внутренний мир его, и внешний по отношению к нему мир несколько неожиданно формируют гармонию человека относительно себя и относительно мира, мира, в котором даже хмурая ноябрьская погода, о которой речь заходит в финале песни, в силу своей естественности воспринимается органично:

И с неба снова льется грязь  
 Это ноябрь  
 Это естественно  
 И время катится назад кайфуя и смеясь  
 По-детски высоко и непосредственно  
 И с неба снова льется грязь  
 Это ноябрь  
 Это отлично  
 И помолясь и покрестясь и матерясь  
 Легко и неприлично

Однако нас интересует формула «просто лень» из повторяемой части песни. Данная формула вместе с другими формулами повторяемой части раскрывает расположенную в ее сильной – начальной – позиции ключевую заглавную формулу «ненастоящий мужчина», которая в свою очередь строится на нарочитой инверсии распространенного фразеологического словосочетания «настоящий мужчина». Все знают, каким настоящим мужчиной должен быть, но «Курара» разрушает этот бытовой штамп сформированной наглядно – через приставку «не» – противоположной формулой, буквально антонимом: «ненастоящий мужчина». И раскрытие этой анти-тетичной относительно фразеологического клише формулы происходит через ряд идущих следом за ним формул, среди которых и «просто лень», рифмуемая через стих с формулой «просто тень», но при этом прямо относящаяся к предшествующему стиху, буквально поясняющая его – «Он не желает быть сильным». Почему? Потому что «просто лень». А следом два стиха, связанные с интересующим нас стихом «Просто лень» через анафору – слово «просто»: «Просто так бывает // Просто накрывает пустота». И в финале повторяемой части песни повтор ключевой формулы «Ненастоящий мужчина» и его действие, точнее, наверное, учитывая слово «лень», его состояние: «Молча курит у окна».

Какое же место в контексте всей этой части занимает формула «просто лень»? Она вместе с прочими раскрывает формулу ключевую и заглавную – «ненастоящий мужчина». Формула «просто лень» является важной характеристикой ненастоящего мужчины в противоположность мужчине настоящему, характеристикой которого является действие, а значит, лень как таковая ему несвойственна в принципе. Относительно же ненастоящего мужчины его бездействие объясняется просто и лаконично – «просто лень». И если с привычной (бытовой, официальной) точки зрения мужчина должен быть настоящим, то в песне «Курары» значение возникает контекстуально обратное этому: естественное состояние мужчины – бездействие, обусловленное просто ленью. И пусть такой мужчина зовется ненастоящим (в противоположность официальному идеалу), зато он естественен, а в таком ракурсе настоящим является именно ненастоящий мужчина; такой вот парадокс. Итак, «лень» в «Ненастоящем мужчине» группы «Курара» одновременно и причина естественного состояния человека, и

одна из характеристик самого этого естественного состояния.

Каким же образом через слово «лень» формируется лексический микроцикл из двух песен? Прежде всего, обратим внимание на то, что формула «просто лень» есть и в песне группы «Tequilajazzz», напомним момент, где она встречается:

Лень  
 Просто лень  
 Когда зелёные обои  
 Наплывают утром на бескровную тень

Данная формула (а не только собственно слово «лень») сближает две песни на сугубо лексическом уровне, становясь эксплицированным показателем циклизации. И само слово «просто» рядом со словом «лень» в обеих песнях указывает на своего рода тривиальность объяснения пассивного состояния человека; буквально это происходит так: *почему? да все просто – лень*. То есть не надо вдаваться в глубокие доказательства происходящего, поскольку ответ предельно прост и сводится к одному слову: «лень». Обратим в этой связи внимание на то, насколько часто в современной устной речи используется слово «просто»; и обычно оно предваряет ту или иную мысль, которая должна предшествовать ей нечто кажущееся сложным (исходящее чаще всего от собеседника) полемично сделать абсолютно простым. Так и в рассматриваемых песнях: раз все так просто, то исходный момент для понимания слова «лень» в них (и, соответственно, момент, циклизующий обе песни друг с другом) обнаруживается в особом рода философии лени, философии, в основе которой лежит понимание лени как естественного и всепоглощающего состояния человека, состояния, и ведущего к чаемому бездействию, и являющегося таковым по сути своей. В русской культуре лень в таком понимании привычно соотносится с жизненным кредо гончаровского Обломова: лень выступает основой мироощущения человека и концепцией его бытия. Как все помнят, авторское понимание обломовской лени в романе Гончарова носило глубоко амбивалентный характер; и читатель вслед за автором и восхищался Обломовым, и осуждал его (если уж говорить о крайних проявлениях читательских чувств). В слове «лень» (и в том числе в формуле «просто лень») в рассматриваемых песнях тоже можно увидеть такого рода амбивалентность; при этом негативные оценки лени продиктованы в обеих песнях соотношением с общепринятым, даже стереотипным пониманием данного явления, как того, что следует осуждать; оценки же позитивные исходят из позиции автора, которая строится во многом на отрицании общепринятого; то есть амбивалентность в обеих песнях выглядит довольно-таки относительно и строится на конфронтации авторской позиции и так называемой общепринятой точки зрения на лень. Можно констатировать, что и у «Tequilajazzz», и у «Курары» осуществляется апология лени.

Но важнее данной констатации сходства посмотреть, происходит ли





смысловое взаимообогащение двух песен через использование лексемы «лень». В этой связи можно сказать, что при рассмотрении двух текстов в микроциклической паре к смыслам слова «лень» в песне группы «Tequilajazz» из песни «Курары» прирастает отмеченный выше смысл естественности состояния лени для человека; к смыслам же песни «Курары» прирастают смыслы из песни «Tequilajazz», связанные с тотальностью лени. То есть в условиях микроциклизации двух песен лень выступает состоянием и естественным, и тотальным. Исконно естественное в песне «Курары» через циклизацию с песней «Tequilajazz» обретает тотальность, а исконно тотальное в песне «Tequilajazz» через циклизацию с песней «Курары» обретает естественность.

Таким образом, можно заключить, что рассмотренные в контексте друг друга, то есть как образец микроциклизации, две песни в смысловом плане друг друга взаимодополняют; процесс этот характерен для циклизации как таковой, но в каждом конкретном случае позволяет увидеть смысловые пласты, в сегментах, взятых по отдельности, либо не актуализируемые, либо вовсе отсутствующие. Уже на этом основании можно сказать, что любого рода циклические контексты не должны обходиться исследовательским вниманием.

Добавим ко всему сказанному, что рассмотренный микроцикл отнюдь не замкнут в себе раз и навсегда. Так, например, к «Лени» группы «Tequilajazz» и «Ненастоящему мужчине» группы «Курара» можно с высокой долей уверенности добавить, например, песню «Лень» («Наполнит лето солнцем свой кувшин...») Виталия Дубинина. Вообще же в отечественной песенной культуре встречались и другие примеры, в которых слово «лень» выполняло ключевую роль, однако говорить о встраивании большинства из них в обозначенную нами циклическую систему не приходится, поскольку во многих случаях перед нами всего лишь попытка словесно эксплицировать состояние лени, а отнюдь не философская концепция; назовем, например, довольно популярную во второй половине 1980-х гг. песню «Матушка Лень» («Ходики отстали, ленятся часы считать...») в исполнении Алексея Тарасова или исполненную детским ансамблем «Гномы» «Песню про лень» («Лень за мною ходит по пятам...»). Впрочем, и в случае песен такого рода можно найти основания для лексической микроциклизации, только относительно рассмотренных в статье объектов это будут уже другие основания и, как следствие, это будут другие микроциклы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Дарвин М.Н. Поэтический мир лирического цикла: Автор и текст. Москва: РГГУ, 2018. 288 с.
2. Доманский Ю.В. Микроциклы в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 5. Тверь: Тверской государственный университет, 2001. С. 237–252.
3. (а) Доманский Ю.В. Нетрадиционные способы циклизации в русском



роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 4. Тверь: Тверской государственный университет, 2000. С. 217–233.

4. (b) Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 3. Тверь: Тверской государственный университет, 2000. С. 99–122.

5. Иванов Д.И., Гавриков В.А. Концертная визуализация в песенной поэзии: опыт типологии субтекстов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 1(79). Ч. 1. С. 18–21.

6. Майорова Ю.М. Обложки CD альбомов: уникальное в универсальном // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 12. Екатеринбург; Тверь: Уральский государственный педагогический университет, 2011. С. 237–242.

7. Никитина О.Э. Где искать двери травы? (Сингл как микро-цикл) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 21. Екатеринбург; Тверь: Уральский государственный педагогический университет, 2021. С. 69–80.

8. Никитина О.Э. Рок-концерт как ритуальное действо // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 10. Екатеринбург; Тверь: Уральский государственный педагогический университет, 2008. С. 48–56.

9. Плакущая А.Г. Графическое оформление рок-альбома: сильные позиции («Для тех, кто свалился с Луны» группы «Алиса») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 12. Екатеринбург; Тверь: Уральский государственный педагогический университет, 2011. С. 227–232.

10. Сямина А.А. Немецкое «чужое» слово в сверхцикле рок-фестиваля «Подольск-87» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 21. Екатеринбург; Тверь: Уральский государственный педагогический университет, 2021. С. 28–43.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Ivanov D.I., Gavrikov V.A. Kongsertnaya vizualizatsiya v pesennoy poezii: opyt tipologii subtekstov [Concert Visualization in Song Poetry: the Experience of the Typology of Subjects]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2018, no. 1(79), part 1, pp. 18–21. (In Russian).

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

2. (a) Domanski Yu.V. Netraditsionnyye sposoby tsiklizatsii v russkom roke [Unconventional Ways of Cyclization in Russian Rock]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 4. Tver, Tver State University Publ., 2000, pp. 217–233. (In Russian).
3. (b) Domanski Yu.V. Tsiklizatsiya v russkom roke [Cyclization in Russian Rock]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 3. Tver, Tver State University Publ., 2000, pp. 99–122. (In Russian).
4. Domanski Yu.V. Mikrotsikly v russkom roke [Microcycles in Russian Rock]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 5. Tver, Tver State University Publ., 2001, pp. 237–252. (In Russian).



5. Mayorova Yu.M. Oblozhki CD al'bomov: unikal'noye v universal'nom [CD Album Covers: Unique in the Universal]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 12. Ekaterinburg; Tver, Ural State Pedagogical University Publ., 2011, pp. 237–242. (In Russian).

6. Nikitina O.E. Gde iskat' dveri travy? (Singl kak mikro-tsikl) [Where to Look for Grass Doors? (Single as a Micro-Cycle)]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 21. Ekaterinburg; Tver, Ural State Pedagogical University Publ., 2021, pp. 69–80. (In Russian).

7. Nikitina O.E. Rok-kontsert kak ritual'noye deystvo [Rock Concert as a Ritual Action]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 10. Ekaterinburg; Tver, Ural State Pedagogical University Publ., 2008, pp. 48–56. (In Russian).

8. Plakushchaya A.G. Graficheskoye oformleniye rok-al'boma: sil'nyye pozitsii ("Dlya tekhn, kto svalilsya s Luny" gruppy "Alisa") [Graphic Design of a Rock Album: Strong Positions ("For those who fell from the Moon" by the group "Alice")]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 12. Ekaterinburg; Tver, Ural State Pedagogical University Publ., 2011, pp. 227–232. (In Russian).

9. Syamina A.A. Nemetskoye "chuzhoye" slovo v sverkhstikle rok-festivalya "Podol'sk-87" [The German "Alien" Word in the Supercycle of the Podolsk-87 Rock Festival]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian Rock Poetry: Text and Context]. Issue 21. Ekaterinburg; Tver, Ural State Pedagogical University Publ., 2021, pp. 28–43. (In Russian).

### (Monographs)

10. Darvin M.N. *Poeticheskiy mir liricheskogo tsikla: Avtor i tekst* [The Poetic World of the Lyric Cycle: Author and Text]. Moscow, RSUH Publ., 2018. 288 p. (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, актуальная словесность.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

**Yuri V. Domanski**, 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 text, rock poetry, poetics of drama, actual literature.

E-mail: domanskii@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7630-2270

## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ Theory of Literature

DOI 10.54770/20729316-2022-3-67

С.Ю. Неклюдов (Москва)

### ТЕЗИСЫ ОБ ЭПОСЕ

**Аннотация.** Цель статьи – объяснить специфику жанра *героического эпоса* (*Heldendichtung*, *epic poetry*, *poésie héroïque* и т.д.) тем читателям, которые не являются специалистами в области фольклора. Эти объяснения даются в пяти разделах, соответствующих важным аспектам эпосоведения, а именно: 1. Герой и сюжет; 2. Стил, жанровое пространство, композиция; 3. Эпический сказитель; 4. «География» эпоса; 5. «Эпическая общность». В них рассматривается объем самого понятия *эпос* и круг относящихся к нему текстов – книжноэпические памятники; произведения, существующие и в устной, и в книжной форме; тексты, являющиеся принадлежностью только фольклорной традиции. Описываются жанровые разновидности эпоса («малые» и «большие» формы, эпические циклы), его доминирующий пафос (восстановление нарушенного исходного благополучия), тематический диапазон («воинские» и «матримониальные» коллизии), устойчивый набор сюжетно-композиционных звеньев. Эпос прочно связан с осознанием этнической / национальной идентичности. В архаических традициях он остается верен мифологической интерпретации событий (сказочно-мифологический облик противников героя, отнесение действия к «эпохе первотворения» и условно-обобщенному миру эпического прошлого). Мотивы деятельности богатыря объективно совпадают с общеплеменными интересами, со стремлением к гармонизации миропорядка, подавлением хтонических и демонических сил, с организацией ряда социальных институтов и т.д. В «классических» формах происходит демифологизация противников героя (их место занимают обобщенные фигуры исторических врагов) и эпического конфликта, в котором преломляются воспоминания о действительных исторических событиях; максимальное выражение получает патриотический пафос. Распространение эпоса имеет дисперсный, «очаговый» характер – как на карте мира, так и внутри самих национальных традиций. Наконец, столь же исключительна внутри локального сообщества и фигура эпического сказителя, мастерство которого оттачивается годами, а право на осуществление своей деятельности он получает лишь по достижении определенного статуса – профессионального, социального или ритуального.

**Ключевые слова:** эпос; героический эпос; эпическая традиция; архаический; мифологический; исторический; сказитель.

S.Yu. Neklyudov (Moscow)

### Theses on the Epic

**Abstract.** The purpose of this article is to explain the specifics of the heroic epic genre (*Heldendichtung, epic poetry, poésie héroïque*, etc.) to readers who are not specialists in the field of folklore. These explanations are given in five sections, corresponding to important aspects of epic studies, namely: 1. Hero and plot; 2. Style, gender space, composition; 3. Epic Storyteller; 4. 'Geography' of the epic; 5. 'Epic community.' They indicate the scope of the very concept of epic and the range of texts related to it, including written epic monuments; works that exist in both oral and written form; texts which belong only to the popular tradition. The epic's variety of genres ('small' and 'large' forms, epic cycles), its dominant pathos (restoration of disturbed initial well-being), its thematic range ('military' and 'matrimonial collisions'), and a stable set of plot and composition links are described. The epic is strongly associated with consciousness of ethnic/national identity. In archaic traditions, it remains faithful to the mythological interpretation of events (the fairytale or mythological image of the hero's opponents; the action is attributed to the 'time of creation' and to the generic epic past). The motives of the hero's activity objectively coincide with common tribal interests, with the desire to harmonize the world order, to suppress chthonic and demonic forces, to organize a number of social institutions, etc. In 'classical' epic forms, the hero's adversaries are demythologized (their place is taken by generic figures of historical enemies), as well as epic conflict, in which memories of actual historical events are refracted; patriotic pathos receives maximum expression. The distribution of the epic has a scattered, 'focal' character, both on the world map and within the national traditions. Finally, the figure of the epic storyteller is just as exceptional within the local community; his skills are refined over the years, and he only receives the right to exercise his activities from a certain status – professional, social or ritual.

**Key words:** epic; heroic epic; epic tradition; archaic; mythological; historical; narrator.

Два года назад на страницах «Нового филологического вестника» была опубликована моя статья «Тезисы о сказке». Она появилась по довольно случайному поводу – из ответов автору одной тематически далекой от фольклора диссертации. Эти ответы содержали попытку объяснить читателям, которые не являются специалистами в данной области, специфику рассматриваемого жанра через описание нескольких важных аспектов его изучения. Такая форма изложения научной проблематики показалась привлекательной и возникла идея продолжить цикл подобных «объяснений», относящихся к некоторым базовым понятиям фольклористики.

Итак, обратимся к эпосу.

#### 1. Герой и сюжет

Прежде всего, договоримся о том, что такое *эпос*, или, точнее, какие тексты принято так называть (*народный эпос, героический эпос, эпическая*

*поэзия, Heldendichtung, epic poetry, poésie héroïque* и т.д.). Сразу исключим из рассмотрения расширенное видовое понимание данного термина, литературоведческое и искусствоведческое – далее речь будет идти только о фольклорных текстах и ассоциированных с ними памятниках.

Круг эпических текстов и традиций довольно широк: это книжно-эпические памятники – шумеро-аккадские (включая их хеттские и хурритские версии), древнегреческие, древнеиндийские, средневековые германские и романские; устный и книжный тюркский, монгольский, тибетский эпос; устный эпос народов Северного Кавказа и Закавказья, карело-финские руны, южнославянский эпос и русская былина, эпос некоторых народов Сибири (угро-самодийских, тунгусо-маньчжурских и др.), юго-восточной Азии (вьетнамское горное плато Тэйнгвен и Филиппины), южной и западной Африки.

Эти произведения сильно различаются своими размерами, мифологической или историзованной картиной мира, характером исполнения, наличием или отсутствием инструментального сопровождения и т.д. Объединяет же их, с одной стороны, установка на рассказ о событиях героического прошлого, о воинских подвигах, совершаемых защитниками племени / народа / края / родины, а с другой – использование в них общих или, по крайней мере, единообразных поэтических моделей, композиционно-стилистических и сюжетных.

Почти всегда герой эпоса – земной человек, хотя подчас и имеющий родственные или иные связи с потусторонним миром (скажем, пользующийся особым покровительством богов / духов). Обычно это – богатырь, который обладает огромной физической силой и в совершенстве владеет воинским искусством; впрочем, в борьбе с врагом он может также использовать колдовские приемы, прибегать к помощи своих небесных защитников. Его исключительность проявляется еще в детстве, каковое бывает либо в полном смысле слова «богатырским» (ребенок растет не по дням, а по часам, рвет свивальники, ломает колыбели), либо «сказочным» (по модели «низкого героя» волшебной сказки; тогда детство завершается резким преодолением его младенческого убожества). Изредка встречаются сюжеты с героинями-амазонками – как типа «шаманского» (якутское олонхо «Кыыс Дэбилый»), так и «романтического» (каракалпакский эпос «Кырк-Кыз»).

Существует достаточно устойчивый набор сюжетно-композиционных звеньев эпического нарратива [Heissig 1979, 12–27; Кузьмина 2005; Ясон 2006, 38–71; Петров 2008, 217–396; Смирнов 2010 и др.], сходство которых не имеет общего и убедительного объяснения. Обычной основой конфликта является чрезвычайно близкая (если не сказать одинаковая) исходная ситуация: независимости человеческого сообщества (этноса, государства), даже самому его существованию, угрожает эпическое чудовище или могучий иноплеменник, имеющий и некоторые демонические черты. Эпический враг вторгается в «наш» мир как агрессор, чтобы завоевать царство героя и овладеть его ценностями; иногда для завязки бывает достаточно



лишь высказывания враждебного намерения, даже только подозрения в существовании такого намерения (в таком случае перед нами – «эпос превентивного удара»). Соответственно, эпический герой решает «общественные», общенародные (в архаике – общеплеменные) задачи, зачастую имеющие и конфессиональную окраску. Этим он отличается от сказочного героя, обычно озабоченного только своими личными (в крайнем случае, узкосемейными) проблемами.

Если оставить в стороне некоторые редкие и «пограничные» жанровые формы эпоса (из числа самых архаических или, наоборот, балладно-новеллистических), то наиболее характерную схему его построения можно свести к следующей четырехчастной структуре: (1) было все хорошо, (2) но случилась беда, напали враги, (3) однако герой истребил или изгнал их, (4) и все опять стало хорошо. Иными словами, финальная гармония тут – скорее восстанавливаемая, чем обретаемая (как в сказке), происходит возврат к начальной ситуации, эпическое время словно бы циклически замыкается в своей исходной точке [Неклюдов 2015, 35–46].

Отсюда – особенная важность презентации начального гармонического состояния мира, благодаря чему объем эпического зачина, посвященного его изображению, может достигать половины всего текста произведения [Неклюдов 2019, 363–366], тогда как финал эпического конфликта, имеющий лишь «подтвердительно-функциональную» функцию и зачастую представляющий собой описание победного / свадебного пира, как правило, далеко не столь просторен. Изложение же основных событий, от завязки до развязки, разделено на два неравных повествовательных «шага» кульминационным моментом максимального сюжетного напряжения.

Заклученная в эпосе память о событиях героического прошлого, несомненно, является важнейшим фактором поддержания и сохранения этнического сознания и этнической консолидации; базовая семантическая оппозиция «свое – чужое», именно на уровне племенных / государственных отношений, артикулирована здесь сильнее, чем в каком-либо другом фольклорном жанре. Показательно, что по сей день образы национального эпоса могут с теми же целями использоваться в политико-идеологических спекуляциях.

## 2. Стиль, жанровое пространство, композиция

Преимущественной для эпоса является форма ритмизованная («стихотворная»), иногда перемежающаяся с прозаической, а его наиболее частое исполнение – пение или рецитация («стихотворных» фрагментов, во всяком случае); разрушение метрической основы текста, как правило, говорит о деградации жанра. Стилистическая доминанта эпоса – о п и с а н и е (событий, деяний, объектов), обычно гиперболизированное, тяготеющее к подробной детализации, чем эпос решительно отличается от сказки, ориентированной на динамический рассказ о действии. Вообще, эпос не столь уж богат событиями; показательно, что пересказы сюжетов даже огромных эпопей удается изложить в чрезвычайно корот-



ких текстах – без особенного ущерба для их содержательной полноты.

Эпическая форма предоставляет исполнителю почти безграничные ресурсы развертывания повествования – при том что событийная наполненность соответствующих фрагментов остается более-менее неизменной. Для этого в арсенале певца имеется обширный набор стилистических формул и их постоянных «серий» с устойчивыми комплексами значений. На протяжении десятков, сотен, а то и тысячи строк сказитель способен описывать родной край героя, его жилище, коня и вооружение, пиры, сражения с врагами и т.д. Заметим, что масштаб описываемого объекта / события / деяния может быть и космическим (вселенная), и социальным (племя / государство), и персональным (герой, его собственность, его невеста / жена, его враг).

Есть две наиболее общие классификации эпических традиций: содержательная и формальная. В первом случае речь идет о картине мира – либо мифологической (племенной, архаической), либо квазиисторической (государственной, «классической»), что в свою очередь является проекцией (и презентацией) разных типов общественной памяти о прошлом. При этом, впрочем, в архаическую (мифологическую) картину мира вполне могут включаться воспоминания о действительных персонажах и событиях, а отражение исторических реалий «государственного» эпоса фабулизируется в полном согласии с моделями мифологического нарратива.

В втором случае основанием для классификации является событийный охват повествования, с чем связана и его композиционная структура, и объемы конкретных произведений. Соответственно, различаются, с одной стороны, «малые», как правило, однособытийные эпические формы и, с другой, «большие», для которых основой сюжетной организации обычно является жизнеописание героя, точнее, главные события его «богатырской биографии»: рождение, детство, первый подвиг, сватовство и женитьба, похищение и возвращение жены, иногда – рождение сына. Корреляции с объемами текстов весьма подвижны в разных традициях: если «большие» эпические формы включают от нескольких тысяч до десятков тысяч строк, то размеры «малой» формы могут измеряться и десятками, и сотнями, и даже тысячами строк.

Интертекстовой формой жанрового пространства эпоса является эпический цикл, который объединяет в тематические группы отдельные песни (~ сказания), изначально друг с другом не связанные, выстраивает их в логические последовательности, дополняя интегрирующими сюжетно-мотивными блоками (каузальными, пояснительными, детализирующими). Основой для этого может стать место или событие, которому народная память придает особое историческое значение (осада Трои, битва Куркушетре, сражение на Косовом поле), либо фигура центрального героя, точнее, героя, становящегося центральным и обретающего «богатырскую биографию» именно благодаря данному процессу (Илья Муромец, Марко Кралевич, Сослан / Сосруко, Джангар), причем следует различать биографическую фабулу в архаических сюжетах, типа «богатырской сказки», и



в более позднем биографическом связывании «малых» эпических форм («малых» скорее по охвату событий, чем по объему).

Другой тип циклизации объединяет уже сложившиеся «малые формы» вокруг эпического центра (былинный Киев, нартский нихас, утопическое царство Бумба) и «эпического владыки» (в фигуре которого могут отразиться народные представления о реальном или мифологическом государе «славного прошлого»). Признаком такого цикла – в отличие от «биографического» – остается незначительность (или даже полное отсутствие) сюжетных связей между отдельными песнями. Вспомним также ряд специфических тем, вокруг которых циклизуются эпические сказания в африканских традициях: миграции и обустройства на новых землях в сказаниях о Лианжа, борьба рыбаков сорко за речные угодья Нигера в цикле о Фаране, биографические обстоятельства суданского Сундьяты и зулусского Чаки [Котляр 2018, 212, 188–189]; кстати, жизнеописание Чаки весьма напоминает легенды о древних объединителях центральноазиатских племен, начиная с хуннского Модэ.

### 3. Эпический сказитель

Все жанровые формы фольклора по характеру их бытования могут быть условно разделены на две группы: общераспространенные и «очаговые». Резкой границы между ними нет, во многом она зависит от социокультурной ситуации в конкретном регионе и внутри конкретной исторической эпохи – под ее влиянием представленность устных текстов и обрядовых практик может сильно меняться, распространяясь шире, либо, напротив, сохраняясь лишь в виде редких островков в общем пространстве народных традиций.

Весьма устойчив, однако, «очаговый» характер тех форм, которые вообще никогда не бывают равномерно распределены на карте фольклорных диалектов того или иного этноса. Для них требуются особые условия – как в практическом, так и в идеологическом плане, но главное – специальные люди, которым делегируется осуществление презентации, хранения, передачи этих форм и которые способны эту роль выполнять.

Согласно П.Г. Богатыреву [Богатырев 1971, 384–386], формы народной культуры делятся на «активно-коллективные» и «пассивно-коллективные». В первом случае каждый член данного сообщества способен воспроизвести тот или иной фольклорный текст (и имеет на это право) – разумеется, сообразно своей социальной роли, полу и возрасту; в таком смысле здесь активен весь коллектив. Во втором случае коллектив пассивен, а воспроизведение определенных текстов доступно исключительно специалистам, которые не появляются где угодно, внезапно и случайно. Их мастерство оттачивается годами, а право на осуществление своей деятельности они получают лишь по достижении определенного статуса, профессионального, социального или ритуального. Это предполагает не только наличие у такого человека необходимых способностей (голосовых данных, особого психического склада), но также присутствия «школы» передачи мастер-



ства, существующей далеко не везде и не обязательно институционализованной.

Все сказанное в полной мере относится к эпической традиции. Эпический сказитель есть особый человек, посвящающий свою жизнь этой деятельности – добровольно или по некоему сверхъестественному принуждению. Зачастую подобный выбор обрекает его на разные бытовые неурядица, бедность, бессемейность, бродяжничество, нищенство, а сам процесс получения дара, обычно совпадающий и с мистическим обретением репертуара, происходит в болезненных, даже мучительных формах, близких к шаманской инициации, «патроном» которой может оказаться дух того самого эпического героя, который воспевается в эпосе [Жирмунский 2004, 358–370]. Как правило, это случается с человеком в детском или в отроческом возрасте, без свидетелей – скажем, когда мальчик / юноша присматривает за скотом на дальнем выпасе, после сильной грозы, во сне и т.п. При этом попытка отказаться от навязанного таким образом дара чревата для ослушника бедами и болезнями, что опять-таки совпадает с некоторыми обстоятельствами шаманских инициаций.

Это не исключает того, что юноша, прошедший данную инициацию, должен затем найти себе мастера-наставника в избранном ремесле, чтобы практически перенять от него приемы и навыки исполнения эпоса – подчас только такое ученичество дает начинающему сказителю право выступать перед аудиторией. На подобный дебют тоже может потребоваться благословение учителя, берущего, таким образом, на себя роль еще одного «патрона инициации». Можно сказать, что, если потусторонний персонаж, наделяющий сказительским даром, осуществляет «входное» посвящение будущего певца, то наставник, от которого ученик усваивает саму технику исполнительства, завершает инициацию «выпускным», сертифицирующим актом. В некоторых случаях благословить на сказительскую деятельность правомочно и другое лицо, просто авторитетное в данном сообществе. Наконец, в сказительских школах «классического» фольклора первая, мистическая фаза подобной инициации может и совсем отсутствовать.

### 4. «География» эпоса

Экстраординарность устного эпоса на фоне прочих устных жанров не сводится к феномену эпического сказительства как особой сферы высокого фольклорного профессионализма. Дело еще и в «очаговом» бытовании данного жанра. Как уже отмечалось [Земцовский 2008, 18–20], не бывает так, чтобы песни народного эпоса исполнялись или просто были известны во всех устных традициях данного народа. Обычно школы эпического сказительства имеют локальный характер, получая развитие только в определенных местах, как, например, онежские и печорские былины в русском фольклоре, ойратские эпические традиции в западной Монголии, эхирит-булагатские традиции у усть-ордынских бурят и т.д. В то же время на прочих территориях данной этнической культуры подобные тексты встречаются лишь эпизодически, если вообще встречаются [Миллер 2015,



111–154; Дмитриева 1975]. Хотя по отдельным историческим свидетельствам можно понять, что в некоторых регионах раньше они были распространены несколько (даже значительно) шире, все же нет оснований предполагать, что когда-либо их исполнение было повсеместным – как это происходило с большинством «активно-коллективных» форм.

Известно, что эпос лучше сохраняется в тех местах, где патриархальная старина менее затронута модернизирующими культурными влияниями, однако это еще не дает исчерпывающего объяснения «очаговому» характеру его бытования. Не существует, скажем, устойчивой корреляции между особым расцветом эпической традиции и малым распространением или полным отсутствием в данном регионе книжной культуры – так, грамотность северных русских сказителей [Астахова 1962, 281–332; Новиков 2000, 267–348; Новиков 2001] может быть более высокой, чем в других регионах, где былинная традиция отсутствует совсем; то же касается религиозной ситуации, в том числе доминирующей конфессии, которая может занимать по отношению к эпосу разную позицию, как лояльную, так и враждебную, репрессивную. По-видимому, речь должна идти о сочетании нескольких факторов, природа которых пока в полной мере не выявлена.

Сугубо ареальный характер имеет и представленность эпического жанра на карте мира. Далеко не во всех национальных традициях существует живое исполнение устного эпоса или, предположительно, существовало раньше, о чем могут свидетельствовать упоминания его сюжетов и персонажей в исторических памятниках или сохранившиеся книжно-эпические тексты (древней Греции, Индии, средневековой Европы и т.д.). Многим народам этот устный жанр вообще неизвестен, а в их письменных литературах, включая весьма значительные по объему и возрасту, нет никаких следов его былого присутствия.

Бытование эпоса в настоящем или в прошлом отмечено в некоторых областях Европы, Месопотамии, Малой Азии, Кавказа, Сибири, Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии, Западной и Южной Африки, однако его традиций нет и, вероятно, никогда не было у арабов, китайцев, корейцев, японцев, у большинства народов Индокитая, на значительной части Сибири, Северной и Восточной Африки, в Европе – у итальянцев, венгров, западных славян, украинцев, белорусов, прибалтийских и некоторых других народов. Наконец, полностью отсутствуют эпические традиции у аборигенов Нового Света – Северной и Южной Америки, Океании, Австралии, Новой Зеландии.

В известном смысле эта картина загадочна. Как и в случае с «очаговым» характером эпической традиции на карте национального фольклора, здесь также нет доказательных объяснений подобной неравномерности. Не удается найти никаких системных корреляций между специфической предрасположенностью народной традиции к развитию эпических форм и какими-либо особо благоприятными внешними условиями для них (природными, хозяйственными, социокультурными), либо, напротив, отсутствием таковых в других местах.



Надо отметить, что будучи прочно связан с осознанием этнической / национальной идентичности, с опорой на коллективную память о героическом прошлом именно данного племени / народа, эпос, в отличие от сказки, относительно редко переходит из одной традиции в другую, хотя такие случаи, конечно, есть («Гесер», «Алпамыш», «Кёроглы» и др.), однако чаще подобный процесс сопровождается утратой эпической формы и переходом в прозаическое предание или сказку [Астахова 1948; Жирмунский 1974, 168–188; Lőrincz 1970, 141–145]. При этом не следует относить к категории заимствований реализацию в эпосе одних и тех же «бродячих сюжетов» (бой отца с сыном, муж на свадьбе своей жены, инцест брата и сестры и т.п.), которые могут разрабатываться в самых разных фольклорных жанрах (сказках, балладах и т.д.).

### 5. «Эпическая общность»

Географическое распределение на карте «очагов» эпических традиций (там, где они присутствуют) дает основание говорить о двух типах эпической общности: региональной и этнолингвистической.

В первом случае речь идет о нескольких полиэтнических регионах (например, балканском или северокавказском) с их национальными фольклорно-эпическими традициями, имеющими в своем составе одни и те же или очень сходные жанрово-тематические комплексы [Халанский 1893–1896, III, 735–741; Тресков 1963]. Повышенная проницаемость межкультурных «мембран» здесь обусловлена, по-видимому, не только длительным и тесным соседством, но также относительной однородностью социально-экономического уклада и иногда – конфессиональной близостью; все это при определенных обстоятельствах может до поры до времени приглушать национальные антагонизмы, особенно благодаря складывающемуся в таких условиях двуязычию – и лингвистическому, и культурному [Halwachs 1993, 71–90]. «Он пел, ориентируясь на слушателей, которым надо было угодить – иначе бы не заплатили. Поэтому туркам он пел мусульманские песни или песни собственного сочинения, но так, что в них побеждали мусульмане. Среди своих, т.е. в обществе сербов, он пел сербские песни» [Лорд 1994, 31].

Во втором случае мы имеем дело со сходными эпическими традициями у народов одной языковой семьи, причем подобное сходство обнаруживается на уровнях и содержательном (наличие тождественных тематических блоков), и стилистическом (близость или совпадение формульного строя), и даже на уровне ономастических ресурсов (от сходных принципов именования мест и персонажей до общей базы антропонимических компонентов). Это допускает постановку вопроса о генетическом родстве таких традиций, их развитии из единого эпицентра и дальнейших ветвлениях. Подобное рассмотрение применимо, однако, по отношению далеко не к каждой этнолингвистической общности – эпические традиции в них могут иметь достаточно «островной» характер, а также слишком сильно различаться по своей структурной организации, тематическому и стили-



стическому составу, что не позволяет ставить вопрос об их прямом родстве. Трудно, скажем, установить подобную связь среди традиций славянских (между русской былиной и юнацким эпосом [Халанский 1893–1896; Путилов 1971; Путилов 1999; Смирнов 1974]) или иранских (между осетинской версией нартского эпоса, курдским «Златорукиим ханом», таджикским «Гургули» и персидским «Шахнаме», точнее, вошедшими в этот свод богатырскими сказаниями).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова А.М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.; Л.: Гос. изд-во Карело-Финской ССР, 1948. 116 с.
2. Астахова А.М. Русский былинный эпос на Севере. Петрозаводск: Изд-во АН СССР, 1962. 396 с.
3. Богатырев П.Г. Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. С. 384–387.
4. Дмитриева С.И. Географическое распространение русских былин. По материалам конца XIX – начала XX в. М.: Наука, 1975. 113 с.
5. Жирмунский В.М. Легенда о призывании певца // Жирмунский В.М. Фольклор Запада и Востока. Сравнительно-исторические очерки / сост. Б.С. Долгин, С.Ю. Неклюдов. М.: ОГИ, 2004. С. 358–370.
6. Жирмунский В.М. Сказание об Алпамыше и богатырская сказка // Жирмунский В.М. Туркский героический эпос. Л.: Наука, 1974. С. 117–190.
7. Земцовский И.И. Еще одна эпическая универсалия? // Живая старина. 2008. № 1. С. 18–20.
8. Котляр Е.С. Фольклор народов Тропической и Южной Африки // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2018. Т. 1. № 1–2. С. 177–201.
9. Кузьмина Е.Н. Указатель типических мест героического эпоса народов Сибири (алтайцев, бурят, тувинцев, хакасов, шорцев, якутов). Экспериментальное издание / отв. ред. Н.А. Алексеев. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2005. 1381 с.
10. Лорд А.Б. Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера, Г.А. Левинтона. М.: ГРВЛ – Наука, 1994. 368 с.
11. Миллер В.Ф. Наблюдения над географическим распространением былин // Очерки русской народной словесности. М.: Институт русской цивилизации, 2015. С. 111–154.
12. Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум, 2015. 214 с.
13. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии: Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.
14. Новиков Ю.А. Сказатель и былинная традиция. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 373 с.
15. Новиков Ю. Былина и книга. Аннотированный указатель зависимых от книги и фальсифицированных былинных текстов. СПб.: Европейский дом, 2001. 224 с.



16. Петров Н.В. Указатель эпических сюжетов // Петров Н.В. Богатыри на русском Севере: Сюжеты и ареалы бытования. М.: Ломоносовская библиотека, 2008. С. 217–396.
17. Путилов Б.Н. Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование. М.: Наука, 1971. 315 с.
18. Путилов Б.Н. Экскурсы в теорию и историю славянского эпоса. СПб.: Петербургское Востоковедение, 1999. 288 с.
19. Смирнов Ю.И. Былины. Указатель произведений в их вариантах, версиях и контаминациях. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 278 с.
20. Смирнов Ю.И. Славянские эпические традиции: Проблемы эволюции. М.: Наука, 1974. 264 с.
21. Тресков И.В. Фольклорные связи Северного Кавказа. Нальчик: Кабардино-балкарское книжное издательство. 1963. 343 с.
22. Халанский М. Южно-славянские сказания о Кралевице Марке в связи с произведениями русского былевого эпоса. Сравнительные наблюдения в области героического эпоса южных славян и русского народа. Ч. I–IV. Варшава: Тип. Варшавского Учебного округа, 1893–1896.
23. Ясон Х. Модели и категории эпического нарратива // Проблемы структурно-семантических указателей / сост. А.В. Рафаева. М.: РГГУ, 2006. С. 38–71.
24. Lőrincz L. Übergangskategorien zwischen den Heldenliedern und den Heldenmärchen // Acta Orientalia. 1970. № 32. S. 141–145.
25. Halwachs D.W. Polysystem, repertoire and identity // Grazer Linguistische Studien. 1993. Bd. 39–40. P. 71–90.
26. Heissig W. Gedanken zu einer strukturellen Motiv-Typologie des mongolischen Epos // Die mongolischen Epen. Bezüge, Sinndeutung und Überlieferung (Ein Symposium). Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1979. S. 12–27.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Halwachs D.W. Polysystem, repertoire and identity. *Grazer Linguistische Studien*, 1993, bd. 39–40, pp. 71–90. (In English).
2. Kotlyar E.S. Fol'klor narodov Tropicheskoy i Yuzhnoy Afriki [Folklore of the Peoples of Tropical and Southern Africa]. *Fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, 2018, vol. 1, no. 1–2, pp. 177–201. (In Russian).
3. Lőrincz L. Übergangskategorien zwischen den Heldenliedern und den Heldenmärchen. *Acta Orientalia*, 1970, no. 32, pp. 141–145. (In German).
4. Zemtsovskiy I.I. Eshche odna epicheskaya universal'ya? [Another Epic Universal?]. *Zhivaya starina*, 2008, no. 1, pp. 18–20. (In Russian).

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

5. Bogatyrev P.G. Aktivno-kollektivnyye, passivno-kollektivnyye, produktivnyye i neproduktivnyye etnograficheskiye fakty [Active-collective, Passive-collective, Productive and Unproductive Ethnographic Facts]. Bogatyrev P.G. *Voprosy teorii narod-*



*nogo iskusstva* [Questions of the Theory of Folk Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1971, pp. 384–387. (In Russian).

6. Heissig W. Gedanken zu einer strukturellen Motiv-Typologie des mongolischen Epos. *Die mongolischen Epen. Bezüge, Sinndeutung und Überlieferung (Ein Symposium)*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1979, pp. 12–27. (In German).

7. Miller V.F. Nablyudeniya nad geograficheskim rasprostraneniym bylin [Observations on the Geographical Distribution of Epics]. *Ocherki russkoy narodnoy slovesnosti* [Essays of Russian Folk Literature]. Moscow, Institut russkoy tsivilizatsii Publ., 2015, pp. 111–154. (In Russian).

8. Petrov N.V. Ukazatel' epicheskikh syuzhetov [Index of Epic Plots]. Petrov N.V. *Bogatyri na russkom Severe: Syuzhety i arealy bytovaniya* [Bogatyrs in the Russian North: Plots and Areas of Existence]. Moscow, Lomonosovskaya biblioteka Publ., 2008, pp. 217–396. (In Russian).

9. Yason Kh. Modeli i kategorii epicheskogo narrative [Models and Categories of Epic Narrative]. Rafayev A.V. (comp.). *Problemy strukturno-semanticheskikh ukazateley* [Problems of Structural and Semantic Pointers]. Moscow, RSUH Publ., 2006, pp. 38–71. (In Russian).

10. Zhirmunskiy V.M. Legenda o prizyvani pevtsa [The Legend of the Invocation of the Singer]. Zhirmunskiy V.M. *Fol'klor Zapada i Vostoka. Sravnitel'no-istoricheskiye ocherki* [Folklore of the West and East. Comparative Historical Essays]. Moscow, OGI Publ., 2004, pp. 358–370. (In Russian).

11. Zhirmunskiy V.M. Skazaniye ob Alpamyshe i bogatyrskaya skazka [The Legend of Alpamysh and the Heroic Tale]. Zhirmunskiy V.M. *Tyurkskiy geroicheskiy epos* [The Turkic Heroic Epic]. Leningrad, Nauka Publ., 1974, pp. 117–190. (In Russian).

### (Monographs)

12. Astakhova A.M. *Narodnyye skazki o bogatyryakh russkogo eposa* [Folk Tales about the Heroes of the Russian Epic]. Moscow, Leningrad, Karelo-Finskaya SSR State Publ., 1948. 116 p. (In Russian).

13. Astakhova A.M. *Russkiy bylinnyy epos na Severe* [Russian Heroic Epic in the North]. Petrozavodsk, AN SSSR Publ., 1962. 396 p. (In Russian).

14. Dmitriyeva S.I. *Geograficheskoye rasprostraneniye russkikh bylin. Po materialam kontsa XIX – nachala XX v.* [Geographical Distribution of Russian Epics. Based on the Materials of the Late 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 113 p. (In Russian).

15. Khalanskiy M. *Yuzhno-slavyanskiye skazaniya o Krleviche Marke v svyazi s proizvedeniyami russkogo bylevogo eposa. Sravnitel'nyye nablyudeniya v oblasti geroicheskogo eposa yuzhnykh slavyan i russkogo naroda* [South Slavic Legends about Prince Mark in Connection with the Works of the Russian Folk Epic. Comparative Observations in the Field of the Heroic Epic of the Southern Slavs and the Russian People]. Part I–IV. Warsaw, Tipografiya Varshavskogo Uchebnogo okruga Publ., 1893–1896. (In Russian).

16. Kuz'mina E.N. *Ukazatel' tipicheskikh mest geroicheskogo eposa narodov Sibiri (altaytsev, buryat, tuvintsev, khakasov, shortsev, yakutov)*. *Ekspierimental'noye izdaniye*



[Index of Typical Places of the Heroic Epic of the Peoples of Siberia (Altaians, Buryats, Tuvans, Khakas, Shors, Yakuts). Experimental Edition]. Novosibirsk, SO RAN Publ., 2005. 1381 p. (In Russian).

17. Lord A.B. *Skazitel'* [Storyteller]. Moscow, GRVL – Nauka Publ., 1994. 368 p. (In Russian).

18. Neklyudov S.Yu. *Fol'klorny landshaft Mongolii: Epos knizhnyy i ustnyy* [Folklore Landscape of Mongolia: Book and Oral Epic]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).

19. Neklyudov S.Yu. *Poetika epicheskogo povestvovaniya: prostranstvo i vremya* [The Poetics of Epic Narrative: Space and Time]. Moscow, Forum Publ., 2015. 214 p. (In Russian).

20. Novikov Yu. *Bylina i kniga. Annotirovanny ukazatel' zavisimykh ot knigi i fal'sifitsirovannykh bylinnykh tekstov* [Bylina and the Book. An Annotated Index of Book-dependent and Falsified Epic Texts]. St. Petersburg, Evropeyskiy dom Publ., 2001. 224 p. (In Russian).

21. Novikov Yu.A. *Skazatel' i bylinnaya traditsiya* [The Storyteller and the Epic Tradition]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2000. 373 p. (In Russian).

22. Putilov B.N. *Ekspiry v teoriyu i istoriyu slavyanskogo eposa* [Excursions into the Theory and History of the Slavic Epic]. St. Petersburg, Peterburgskoye Vostokovedeniye Publ., 1999. 288 p. (In Russian).

23. Putilov B.N. *Russkiy i yuzhnoslavyanskiy geroicheskiy epos: Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye* [Russian and South Slavic Heroic Epic: Comparative Typological Research]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 315 p. (In Russian).

24. Smirnov Yu.I. *Byliny. Ukazatel' proizvedeniy v ikh variantakh, versiyakh i kontaminatsiyakh* [Epics. Index of Works in Their Variants, Versions and Contamination]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010. 278 p. (In Russian).

25. Smirnov Yu.I. *Slavyanskiye epicheskiye traditsii: Problemy evolyutsii* [Slavic Epic Traditions: Problems of Evolution]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 264 p. (In Russian).

26. Treskov I.V. *Fol'klornyye svyazi Severnogo Kavkaza* [Folklore Connections of the North Caucasus]. Nal'chik, Kabardino-balkarskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1963. 343 p. (In Russian).

**Неклюдов Сергей Юрьевич**, Российский государственный гуманитарный университет; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Доктор филологических наук, профессор, специалист в области фольклористики и востоковедения.

E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1666-3434

**Sergei Yu. Neklyudov**, Russian State University for the Humanities; Russian Presidential Academy for National Economy and Public Administration.

Doctor of Philology, Professor, specialist in the Folklore and Oriental Studies.

E-mail: sergey.nekludov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1666-3434



## НАРРАТОЛОГИЯ *Narratology*

DOI 10.54770/20729316-2022-3-80

А. Молнар (Дебрецен, Венгрия)

### ДИСКУРСИВНАЯ ПОЭТИКА И КРИЗИС НАРРАЦИИ

**Аннотация.** В настоящем кратком обзоре проводится опыт рассмотрения некоторых аспектов соотношения дискурсивной поэтики и кризиса наррации. В этой связи придается особое значение научно-исследовательской деятельности профессора Арпада Ковача, разработчика теории и методологии дискурсивной поэтики. Дискурсивная поэтика предполагает интегративный принцип в своем подходе к литературным текстам. Это означает, что любой текстовый элемент должен теоретически обсуждаться на уровне дискурса, на котором знаковые, смысловые и прочие новаторства текста интегрируются. В этом подходе бахтинское понятие «высказывания» употребляется в значении дискурса, т.е. как надязыковой и надречевой термин, указывающий на «презентацию наррации» и создающий новый, уникальный язык, занимающий место кризиса повествования. Основатель будапештской поэтической и научной школы выдвигает один из своих ключевых тезисов – потребность нового названия и смысла, т.е. письменного поиска не хватающего в речи слова, результат которого, творческий продукт, потом становится частью общей культуры. Акт письма, согласно Ковачу, это способ действия, отличающийся от фабульного, такое событие, которое порождает собственное, личное слово субъекта текста. Здесь изображена история самопонимания, демонстрируется дискурс, обращенный на понимание смысла жизни, скрытого в главном поступке героя. С целью более наглядной демонстрации этих положений, в статье мы прибегаем к произведениям Достоевского и Тургенева, на основании их анализа ученым.

**Ключевые слова:** дискурсивная поэтика; кризис наррации; Арпад Ковач; Достоевский; Тургенев.

A. Molnar (Debrecen, Hungary)

### Discursive Poetics and the Crisis of Narration

**Abstract.** This brief paper presents an experience of considering some aspects of the relationship between discursive poetics and the crisis of narration. In this regard, special importance is attached to the research activities of Professor Arpad Kovács, the developer of the theory and methodology of discursive poetics. Discursive poetics presupposes an integrative principle in its approach to literary texts. This means that any textual element should be theoretically discussed at the level of discourse, at which the symbolic, semantic and other innovations of the text are integrated. In this approach, the

Bakhtin concept of “utterances” is used in the sense of discourse, i.e. as a supralingual and supra-speech term that indicates the “presentation of narration” and creates a new, unique language that comes to the place of the crisis of the narrative. The founder of the Budapest school of poetics and doctoral science puts forward one of his key theses – the need for a new naming and meaning, i.e. a written search for a word missing in speech, the result of which, the creative product, then becomes part of the general culture. The act of writing, according to Kovács, is a way of acting different from the fabular, such an event that gives rise to the own, personal word of the subject of the text. Here the story of self-understanding is presented, a discourse is demonstrated aimed at understanding the meaning of life hidden in the main act of the hero. In order to more clearly demonstrate these provisions, in the article we resort to the works of Dostoevsky and Turgenyev, on the basis of their analysis by the scientist.

**Key words:** discursive poetics; the crisis of narration; Arpad Kovács; Dostoevsky; Turgenyev.

Сейчас как кризис наррации, так и бахтинская концепция «интонационной метафоры» рассматриваются под углом зрения дискурсивности, т.е. текстопорождения, содержащей и личностную оценку поступка [Ковач 2015]. Тональность, выражающая ценностное отношение человека, является частью как языка, так и того, что происходит. Арпад Ковач называет это «диспозицией» и определяет его как наиболее важный момент в акте «освоения» собственного языка, например, в понимании поступка «подпольного человека». Взаимодействие бахтинской интонации, тропа и понятия (ср. «триединство слова» у А.А. Потебни) дополняется венгерским ученым и с точками зрения словесного представления и дискурсивной трансляции [Ковач 2012].

Итак, Ковач использует термин «диспозиция» в качестве обозначения «наличной модальности субъекта» и представляет ее в двух планах на примере прозаического дискурса Достоевского, в «Записках из подполья»: как «тоска» в жизни и как «тоска» по выражению этой тоски. Метафора ресемантизирует диспозицию говорящего человека («подпольного человека»), который осваивает свою главную жизненную проблему (тоску) в своем собственном тексте. Мокрый снег в анарративном отступлении начинает падать в качестве метафорического маркера этого процесса. В изображении снегопада создается не пейзаж, описание природы, а вступает в силу «метафорическая дигрессия»: демонстрируется кризис повествования, поиск нового слова. Дискурсивная поэтика раскрывает, как традиционно названные «(лирическими) отступлениями» от фабулы фрагменты на самом деле оказываются не описаниями природы, а анарративными «парабазами», в которых «слово обращается на самое себя» (ср. «самовитое слово»). Анарратив требует наличия нового, «персонального» нарратива. Парадоксалист начинает писать после того, как основная история его жизни уже прошла [Ковач 1985].

Следовательно, можно подчеркнуть, что в прозаическом тексте необходимо раскрыть взаимосвязь между наррацией, становящейся личной, и



метафоризацией, порождающей новые знаки и значения, так как развертываемое новое слово с инновативной семантикой образуется в результате кризиса повествования, а сюжет же, который ответственен за образование истории, в свою очередь, тематизирует семантику этого слова. В нашем примере: снегопаду присваиваются признаки письма, а тексту – метафорические предикации снега, т.е. языковая и семантическая инновация транспонируется в сюжет и обратно: диспозиция претворяется в акт письменной презентации, семантического осмысления поступка в результате «ментального сдвига от тоски» [Kovács 2004].

Действие такой метафорической дигрессии на наднарративном уровне Ковач показывает и на примере «Дневника лишнего человека» Тургенева, в котором также изображены личный голос и побуждающая диспозиция, скрывающая потребность оформить свою историю письменно и «персонально». «Лишний человек» вместо самоопределения и ведения традиционного дневника превращает свою историю в личное высказывание: это – письменное повествование об истории жизни, которое помещает поступок в контекст жизни. Письменная форма (дискурс) предназначена для выявления речевых клише («фраз»), кризиса жизни, речи и идеологии, а также для создания новых знаков (см. звуковую и внутреннюю форму слова «лишний») и создания нового значения. Кроме того, включение исторического фона и расширение анализа словесного произведения вводит произведение, образ «лишнего человека», в русскую литературу [Ковач 2009].

Вослед М.М. Бахтину, Ковач утверждает, что эмоционально-волевым отношением в интонации постулируется необходимость нового языкового оформления. Это языковое оформление займет место опустошенных, окаменелых, шаблонных дискурсов. Венгерский ученый определяет звук как индекс искомого нового слова, но расширяет его роль, поместив его в контекст всей жизни как «диспозицию пережитого опыта дефицита, нехватки». Именно этот дефицит поощряет выход из кризиса. Репрезентацию этого кризиса наррации исследователь выявляет в трансфигуциях слова «лишний» в речи героя, наррации и дискурса. Там, где наблюдается кризис языка наррации, вступает в силу поэтическая организация высказывания, его перекодировка. Ковач детализирует, как транспонируется кризис жизни в прозрение, а на уровне дискурса, в акте писания – в потребность смены слова в высказывании (ср. оппозицию «громкое слово фразы» – «тихое слово элегии»). В результате такой сюжетной тематизации сменяется и «образ персонажа»: т.е. здесь мы говорим уже не о герое Чулкатурине, а о «метафоре дискурса данного нарратива». Он уже понимается как «лишний человек», который демонстрирует свою волю в личном поступке – как в жесте, так и вербально: «отличное слово я придумал» (ср. корни «лиш» – «лич»). Итак, поэтика поступка рассматривается как установление интонации акта, что связано с необходимостью смены языка и созданием субъекта.

Отметим в этой связи, что поэтический язык играет субъектную роль со-автора в литературном произведении, поэтому метафора имеет не по-



знавательную или стилистическую, а текстообразующую функцию, потому что новая семантика создается в дискурсе. Из-за новаторского характера художественной метафоры, она противопоставляется логической структуре высказывания. Слово «лишний» приобретает в поэтическом тексте Тургенева новый смысл; оно развертывается в таких знаковых формациях, как ни в одном другом контексте или произведении, и, следовательно, не может быть описано логическим путем, исключительно поэтически.

Самопонимание является конечным итогом истории героя Тургенева, ибо оно – результат осмысления этой истории в «персональном повествовании». Акт письма действительно является событием, и его нельзя назвать «фиксацией», так как это не технический процесс. С одной стороны, это фактически новый этап сюжета (как единица повествовательной композиции). В отличие от кризиса «идеи любви», написание дневника становится новым способом действия. С другой стороны, письмо – это семантическое событие, которое создает «свой, собственный язык» субъекта текста (дискурсивный порядок). Акт письма – это изложение личной истории, которая является не «историей жизни», а проявлением дискурса понимания, вопрошающем ее смысл, эксплицирующей историю самопонимания посредством языкового изображения.

Самопонимание превращает индивида в личность, а сопровождающее это письменное оформление речевого высказывания предполагает становление другого субъекта – субъекта дискурса, ответственного за превращение звуковых сочетаний в текстопорождение. Дискурсивная поэтика делает упор на процессе динамического становления слова, мысли и субъекта. Произведение должно стать и катализатором самоосмысления реципиента, призывая его применить воспринятое на своем собственном жизненном опыте, как это осуществляется и в самой разработке дискурсивной поэтики. Ковач также в своем деле основывает свою поэтику на опыте чтения произведений русских классиков. Он вводит понятие «персонального повествования», подразумевая под ним наднарративное оформление истории суверенного актанта-героя, описанного Бахтиным. Эволюцию героя человеческой жизни в субъекта он связывает с оформлением самопонимания в письменном высказывании. Это – экзистенциальная проблема, которая разворачивается в наиболее полной форме в художественной прозе в жанре романа, представленного в первую очередь творчеством Достоевского [Ковач 1994].

Венгерский ученый отмечает и в связи с поступком Раскольникова, что выход из тупика, вызванный чрезмерной рефлексией сознания, – совершение «поступка», выход из самоизоляции, что, по Бахтину, и есть диалогизация жизни. Этот шаг вперед от повествования «истории судьбы» и понимается дискурсивной поэтикой как языковое изображение (репрезентация) поступка, неотделимое от процесса смыслопорождения. Поступок же определяется как «акт хотения понять свое существование, само бытие». Поступок всегда сопровождается языковым актом. Из этого следует, что голос и его модальность, которые представлены в письменной форме,



неразрывно связаны с «поступком» как демонстрацией личного «присутствия» человека. Это важнейшее осмысление Ковача, сделанное в том числе на основании теории М.М. Бахтина, М. Шелера и М. Хайдеггера, и к которому он также приходит при изучении художественных (поэтических) прозаических текстов. Ковач интерпретирует произведения Достоевского также исходя из конфессионально-исповедальных текстов, называя их «романами прозрения» [Ковач 1985].

Дискурсивная поэтика сосредоточена на кризисе жизни, языка и идентичности, что делает рассмотрение проблемы Раскольниковского многоплановым. Ковач интерпретирует столкновение идей не просто как «умственную борьбу» или «полифонию», а вводит термин «демонстрация речи». Как утверждает ученый, «рефлексивное сознание» – это просто маска, статус, который сменяется языковым и текстовым субъектом, критикующим в качестве реципиента «доминирующий способ речи» и собирающимся его сменить. Это также вызывает самоосмысление в романе, которое сопровождается образованием коренной метафоры произведения. В своем анализе Ковач обнаруживает тождество двух несовместимых вещей (в истории) и значения (в семантике) как «экзистенциальной метафоры». «Преступление и наказание» должно обретать совершенно новый смысл. Поиск Раскольниковым этого нового слова, наименования, становится настоящим поступком в романе. В соответствии с этим, опыт героя, согласно которому свой поступок он повторяет и вербально, также вписывается в литературу [Kovács 2004].

Ковач выявляет, что принцип «превращения действия в свою противоположность» как условие драматической композиции относится и к метафоре (например, «преступление и наказание»), которая конституирует и произведение в целом. Таким образом, контекст экзистенциальной метафоры, по мнению Ковача, является полным текстом как написанным, так и вставленным в соавторскую позицию. Таким образом, вводится акцент формалистов на «деавтоматизации», «переосмыслении», который подчеркивает неожиданность и алогическую связь. У Достоевского Ковач раскрывает диспозицию и развертывающую ее метафору, относящиеся к реальному чувству дефицита и необходимости смены слова на поэтическое. Сон Алеши Карамазова, метафоризирующий брак в Кане Галилейской, после которого он записывает сказанное Зосимой, не может быть истолкован просто путем уравнивания двух вещей. При этом венгерский ученый вдохновлен концепцией «видения» Н. Фрая, утверждающей «способ проявления акта действия», а в интерпретации Ковача подчеркивающей, как способ повествования в «мире текста» становится метафорическим [Kovács 2017]. Коренная метафора произведения, следовательно, интерпретируется как «жизненное событие» («брак»), с одной стороны, и как «языковое событие» в мире текста, который создает акт письма («братство»), с другой. Поэтическое «событие письма» раскрывает демонстрацию смыслопорождения, т.е. в отличие от деконструктивистских теорий, будапештская школа поэтики фокусируется на упорядочении дискурсив-



ного (наднарративного) уровня, который нарушает конвенциональные отношения между обозначающим и обозначаемым в литературном произведении, таким образом разрушая традиционные способы речи и создавая новое слово.

Таким образом можно понять особенность дискурсивной поэтики, охватывающей целое высказывание, да и больше. Развертывание представленных вопросов на уровне человеческого существования осуществляется путем переосмысления Ковачом поэтических и философских концепций П. Рикера, М.М. Бахтина, Н. Фрая, М. Хайдеггера и т.д. Следовательно, линейное чтение истории должно быть заменено анализом или интерпретацией, ориентированной на мир текста и мир читателя. Первое указывает на то, что прозаическая дискурсивность подвергает повествование критике, т.е. оно отражает и язык говорящего, представляющего проблему и это важно для понимания контекста жизни в целом. А последнее означает, что в процессе обработки экзистенциального опыта литературный дискурс сталкивает реципиента с тем, как он или она говорит. По замыслу же Ковача, это – «освоение своего собственного языка», которое ученый осуществляет особым способом. Художественный анализ поэтических текстов, осуществляемый дискурсивной поэтикой, предлагает, с одной стороны, их нетрадиционное чтение, а с другой, – по ним строится теоретическая концепция (и методологический инвентарь), которая осмысляет и дополняет поэтическую и философскую традицию.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ковач А. Дискурс, рассказ и троп. («Покой» в творчестве Пушкина) // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И. Тюпы. (ред. О.В. Федунина и Ю.Л. Троицкий). М.: Intrada, 2015. С. 336–349.
2. Ковач А. На пути к литературной антропологии // *Studia Slavica Hung.* 2009. № 2(54). С. 363–386.
3. Ковач А. Память как принцип сюжетного повествования. «Записки из подполья» Достоевского // *Wiener Slawistischer Almanach.* 1985. В. 16. Р. 81–97.
4. Ковач А. Персонализм литературной антропологии Михаила Бахтина (От феноменологической эстетики к поэтике прозы) // *Russian Literature.* 2012. № LXXII–I. Р. 1–44.
5. Ковач А. Персональное повествование. Пушкин. Гоголь. Достоевский. В. 7. Frankfurt: Peter Lang, 1994. 231 с.
6. Ковач А. Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Budapest: Tankönyvkiadó, 1985. 368 с.
7. Kovács Á. *Diszkurzív poétika.* Budapest: Argumentum, 2004. 338 с.
8. Kovács Á. *La métaphore et l'identité générique (L'actualité de Northrop Frye) // Genres et identité dans la tradition littéraire européenne.* Orizons, Comparaisons. Paris: L'Harmattan, 2017. Р. 49-62.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kovacs A. Personalizm literaturnoy antropologii Mikhaila Bakhtina (Ot fenome-



nologicheskoy estetiki k poetike prozy) [The Personalism of Mikhail Bakhtin's Literary Anthropology (From Phenomenological Aesthetics to the Poetics of Prose)]. *Russian Literature*, 2012, no. LXXII-I, pp. 1–44. (In Russian).

2. Kovacs A. Na puti k literaturnoy antropologii [Towards Literary Anthropology]. *Studia Slavica Hungaricae*, 2009, no. 2 (54), pp. 363–386. (In Russian).

3. Kovacs A. Pamyat' kak printsip syuzhetnogo povestvovaniya. "Zapiski iz podpol'ya" Dostoevskogo [Memory as a Principle of Storytelling. "Notes from the Underground" by Dostoevsky]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1985, B. 16, pp. 81–97. (In Russian).

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

4. Kovacs A. Diskurs, rasskaz i trop ("Pokoy" v tvorchestve Pushkina) [Discourse, Story, and Trope ("Peace" in the Works of Pushkin)]. O.V. Fedunina, Ju.L. Troitskiy (eds). *Dialog soglasiya: sbornik nauchnykh statey k 70-letiyu V.I. Tyupa* [Dialogue of Consent: a Collection of Scientific Articles for the 70th anniversary of V.I. Tyupa]. Moscow, Intrada Publ., 2015, pp. 336–349. (In Russian).

5. Kovács Á. La métaphore et l'identité générique (L'actualité de Northrop Frye). *Genres et identité dans la tradition littéraire européenne. Orizons, Comparaisons*. Paris, L'Harmattan, 2017, pp. 49–62. (In French).

#### (Monographs)

6. Kovacs A. *Personal'noe povestvovanie. Pushkin. Gogol'. Dostoevskiy* [Personal Storytelling. Pushkin. Gogol. Dostoevsky]. B. 7. Frankfurt, Lang, 1994. 231 p. (In Russian).

7. Kovacs A. *Roman Dostoevskogo. Opyt poetiki zhanra*. [Dostoevsky's Novel. Experience of Poetics of the Genre]. Budapest, Tankönyvkiadó, 1985. 368 p. (In Russian).

8. Kovács Á. *Diszkurzív poétika* [Discursive Poetics]. Budapest, Argumentum, 2004. 338 p. (In Hungarian).

**Молнар Ангелика**, Дебреценский университет.

Доктор филологии, доцент Института славистики. Научные интересы: русская литература и литературоведение.

E-mail: molnar.angelika@arts.unideb.hu

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

**Angelika Molnar**, University of Debrecen.

Doctor of Philology, Associate professor at the Institute of Slavistics. Research interests: Russian Literature and Literary Studies.

E-mail: molnar.angelika@arts.unideb.hu

ORCID ID: 0000-0002-7896-1480

DOI 10.54770/20729316-2022-3-87

Н.В. Семенова (Тверь)

### ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «СКРИПКА РОТШИЛЬДА»

**Аннотация.** В статье рассматриваются особенности использования сингулятива и итератива в рассказе А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда». Доказывается гипотеза о том, что ослабление событийности в поздних чеховских рассказах должно было привести к увеличению доли итератива в прозаических текстах. В то время как в классических романах, согласно Жерару Женетту, итератив составляет менее 10%, в рассказах Чехова он оказывается беспрецедентно высоким. И если в рассказе «Володя большой и Володя маленький» ритм повествования определяется чередованием сингулятивных и итеративных сцен, в «Скрипке Ротшильда» видна четкая локализация: итератив сосредоточен в прологе и эпилоге, сингулятив – в истории. Их взаимодействие в этом рассказе (сингулятив «заражен» итеративом и обратно) осуществляется по-разному. Две сингулятивные вставки в прологе, коррелируя с двумя эпизодами истории, способствуют созданию редуционистской картины мира, а использованием псевдоитератива достигается эффект репликации и, тем самым, символизации «фразы-девиза». Включение итеративных сегментов в историю расширяет ее временные границы («внешние, или обобщающие, итерации»). Квазиэпилог тесно связан с историей, продолжает, но не завершает ее, поскольку итеративом переданная в эпилоге сцена воспроизводит кульминацию рассказа с частичной заменой участников («купцы и чиновники» вместо Якова). Эффект повторяемости усиливается использованием в сильной позиции счетного комплекса «по десяти раз», имеющего значение «неопределенно большое количество ситуаций». Тем самым ставится под сомнение «неслыханность» самой истории, а российская жизнь конца XIX в. предстает как вышедшая на путь бесконечных повторений.

**Ключевые слова:** сингулятив; итератив; пролог; квазиэпилог; история; бытие; маркеры итератива.

N.V. Semyonova (Tver)

### Narrative Techniques in Chekhov's Story "Rothschild's Violin"

**Abstract.** The article discusses the peculiarities of using the singulative and iterative in Chekhov's "Rothschild's Violin". It is argued that eventfulness weakening in Chekhov's later short stories should have led to the iterative proportion increase in his prose texts. While in classical novels, according to Gerard Genette, the iterative is less than 10%, in Chekhov's short stories it turns out to be unprecedentedly high. In "The Two Volodyas" the narrative rhythm is determined by the alternation of singulative and iterative scenes, whereas in "Rothschild's Violin" a clear localization is visible: the iterative is concentrated in the prologue and epilogue, the singulative is concentrated in



the story. Their interaction in this story (the singulative is “infected” with the iterative and vice versa) is carried out in different ways. Two singulative inserts in the prologue, correlating with two episodes of the story, contribute to the creation of a reductionist picture of the world, while using the pseudo-iterative gives the replication effect and, thereby, the symbolization of the “motto phrase”. The inclusion of iterative segments into the story expands its temporal boundaries (“external, or generalizing, iterations”). The quasi-epilogue is closely connected with the story, it continues, but does not complete it, since the iterative scene in the epilogue reproduces the climax of the story with a partial replacement of the participants (“merchants and officials” instead of Yakov). The effect of repetition is reinforced by the use in the strong position of the counting complex “ten times”, which has the meaning “an indefinitely large number of situations”. Thus, the “unheard-ness” of history itself is called into question, and Russian life in the late nineteenth century appears as having taken a step on the path of endless repetition.

**Key words:** singulative; iterative; prologue; quasi-epilogue; history; event; iterative markers.

Ослабление событийности в поздних рассказах А.П. Чехова разные исследователи объясняют невыделенностью события из полного случайностей жизненного потока [Чудаков 1971, 146, 163, 165, 167]; чеховским представлением о том, что определяющими факторами действительности становятся «стагнация, выхолащивание жизни, оскудение и обесценивание коммуникации между людьми и фактическое их разъединение» [Щеглов 2012, 207]. Наша гипотеза заключается в том, что редукция события у Чехова должна привести к увеличению доли итератива в прозаических текстах.

В литературном и бытовом дискурсе повторяемость передается итеративом. В.И. Тюпа за границами нарратологического познания оставляет «итеративные высказывания описательного характера <...> в которых формируется, сохраняется и передается опыт повторяющихся состояний, регулярных действий, воспроизводимых ситуаций» [Тюпа 2016, 8]. Вместе с тем итеративное повествование, хотя и «не улавливает событийности бытия, но разворачивает перед мысленным взором реципиента некий фон событийности» [Тюпа 2016, 51].

В качестве особой повествовательной техники определяет итератив Жерар Женетт в работе «Повествовательный дискурс».

Рассматривая проблему нарративной повторяемости, Женетт оперирует двумя абстракциями – «повторяющееся событие» и «повторяющееся высказывание». На пересечении двух признаков («событие повторяется или нет, высказывание повторяется или нет») [Женетт 1998, 141] выстраиваются четыре типа отношений повторяемости:

1П/1И – «излагать один раз то, что произошло один раз» – сингулятив: («вчера я лег спать рано») [Женетт 1998, 142];

nП/nИ – «излагать n раз то, что произошло n раз» – сингулятив: («в понедельник я лег спать рано, во вторник я лег спать рано, в среду я лег спать

рано и т.д.») [Женетт 1998, 142];

nП/1И – «излагать один-единственный раз (или, скорее, за один единственный раз) то, что произошло n раз» («в понедельник я лег спать рано, во вторник и т.д.»). Повествование «прибегнет здесь к какой-либо силлептической формулировке, например: «все эти дни», или «всю неделю», или «ежедневно на этой неделе я ложился спать рано» (итератив) [Женетт 1998, 143];

1П/nИ – «излагать n раз то, что произошло один раз (вчера я лег спать рано, вчера я лег спать рано, вчера я лег спать рано и т.д.)» – повторный тип повествования, предполагающий стилистические варианты изложения и вариации точки зрения [Женетт 1998, 142].

Сравнивая традиционное повествование и прозу модернизма, Женетт отмечает, что в классическом романе доля итератива составляет менее 10%, хотя у Флобера она значительно выше. В романе Марселя Пруста «В поисках утраченного времени» итератив всегда преобладает: 115 страниц итератива против 70 сингулятива в «Комбре»; 91 против 103 в «Любви Свана»; 145 против 113 в «Жильберте» [Женетт 1998, 145].

Беспрецедентно высоким для чеховского творчества оказался процент итератива в рассказе «Душечка» – 63% и повести «Скучная история» – 50%; в «Скрипке Ротшильда» – 27%, «Человеке в футляре» – 23%, «Попрыгунье» – 14%, «Володе большом и Володе маленьком» – 10%.

Признавая приблизительность этих показателей («точность здесь невозможна» [Женетт 1998, 145]), можно предположить, что полученный результат зависит не столько от техники подсчета (количество страниц у Женетта или количество печатных знаков у автора этой статьи), сколько от сложности определения границ итератива, образующего в ряде случаев смешанные формы с сингулятивным повествованием.

Так, в рассказе «Володя большой и Володя маленький» ритм повествования определяется чередованием сингулятива и итератива даже в пределах одного предложения, тогда как в «Скрипке Ротшильда» имеет место достаточно четкая локализация сингулятивных и итеративных сцен.

История заключена в итеративную рамку: техника итератива использована в прологе и эпилоге. «История» состоит из десяти эпизодов, за критерий выделения эпизода принимается единство места, времени и персонажей. Итератив включает в себя сингулятивные вставки, сингулятив – итеративные.

В прологе рассказа говорится об условиях существования городка «в режиме обыкновения и повторения» [Женетт 1998, 145]; итератив выступает здесь в функции, близкой описательной. При этом ни пролог, ни эпилог не представлены в своем классическом виде.

Повествовательная техника с самого начала осложнена «двуголосостью» (М.М. Бахтин), что косвенно подтверждается включением обстоятельств итератива. Ю.К. Щеглов комментирует первую фразу рассказа: «В этом смысле подозрителен уже сам городок, где «жили почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно (в царстве мертвых



не умирают)» [Щеглов 1994, 84]. Можно отметить и другие проявления «непрямого говорения». Понять, почему маленький городок «хуже деревни», а не меньше, можно только приняв во внимание точку зрения Якова, который, хотя и «делал гробы хорошие, прочные» [Чехов 1986, 290], занимает весьма скромную нишу в «нижнем мире» чеховских героев. В таком случае выражение «хуже деревни» синонимично фразеологизму «хуже некуда». По этой же причине недостоверно упоминание о том, что в городке «жили <...> почти одни только старики» [Чехов 1986, 290]. Это не подтверждается существованием еврейского оркестра, играющего исключительно на свадьбах («в городке на свадьбах играл *обыкновенно* жидовский оркестр» [Чехов 1986, 290]). Слово «обыкновенно» выступает здесь как маркер итератива, это обстоятельство узуальности, которое обозначает «эмпирически наблюдаемое, регулярное повторение ситуаций» [Храковский 1989, 21]. Отметим также выражение: «старики <...> умирали *так редко*, что даже досадно» [Чехов 1986, 290]. Обстоятельства интервала в норме устанавливают частотность ситуации по отношению к некоторой условной норме (часто – интервал ниже нормы; редко – выше нормы) [Храковский 1989, 21]. В данном случае попытка установить норму смертей для городка, в котором жили «почти одни только старики», выглядит абсурдной, если только это не «голос» самого Якова.

Также итеративом переданы в прологе другие обстоятельства жизни главного героя: «Яков делал гробы хорошие, прочные» [Чехов 1986, 290] (итератив передается глаголом несовершенного вида прошедшего времени); «Шахкес *иногда* приглашал его в оркестр с платою по пятьдесят копеек в день» [Чехов 1986, 290] (дополнительный знак итератива – обстоятельство интервала «иногда»); «Когда Бронза сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо <...>» [Чехов 1986, 290]. Значение множественности передается здесь кратно-соотносительными конструкциями в форме сложноподчиненного предложения с временными придаточными [Храковский 1989, 22].

Пролог «Скрипки Ротшильда», как и прологи классических романов, представляет собой «символическую зону *par excellence*» [Щеглов 1996, 164]. Ю.К. Щеглов в качестве двух главных символов рассказа называет скрипку и гроб [Щеглов 1994, 86]. Однако итератив, который передает «устойчивые (ментальные и эмоциональные) состояния» [Храковский 1989, 20], уже в прологе способствует формированию параллельных символов «убытки» и «скрипка»: «Мысли об *убытках* донимали Якова особенно по ночам; он клал рядом с собой на постели *скрипку* и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, *скрипка* в темноте издавала звук, и ему становилось легче» [Чехов 1986, 291]. Та же соположенность «убытков» и «скрипки» отмечается в тексте постоянно:

«<...> Когда же совсем стемнело, взял книжку, в которую каждый день записывал свои *убытки*, и от скуки стал подводить годовой итог» [Чехов 1986, 291] / «Яков весь день играл на *скрипке*» [Чехов 1986, 291].



«Вечером и ночью мерещились ему младенчик, верба, рыба, битые гуси, и Марфа, похожая в профиль на птицу, которой хочется пить, и бледное, жалкое лицо Ротшильда, и какие-то морды надвигались со всех сторон и бормотали про *убытки*» [Чехов 1986, 297] / «Он ворочался с боку на бок и раз пять вставал с постели, чтобы поиграть на *скрипке*» [Чехов 1986, 297].

«Думая о пропащей, *убыточной* жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам» [Чехов 1986, 298] / «И чем крепче он думал, тем печальнее пела *скрипка*» [Чехов 1986, 298].

Во всех случаях в подтексте остается парадоксальное несоответствие ментального и эмоционального состояний героя, переданных итеративом и, значит, имеющих длительный характер.

Ю.К. Щеглов в качестве одного из символов рассказа приводит «фразу-гримасу», «фразу-девиз», из числа тех, что у Чехова служат «обычным признаком выхолощенного, автоматизированного состояния» [Щеглов 1994, 82]. «Признаться, не люблю заниматься чепухой», – произносит Яков, выдавая заказчикам детские гробы. Здесь «выражено утомленно-неразличающее отношение <...> к детям как к объектам рутинным, в массовом количестве прошедшим через руки Бронзы за годы косности и душевного сна» [Щеглов 1994, 82]. В данном случае Чехов использует технику псевдоитератива. Женетт понимает под псевдоитеративом «типичную фигуру нарративной риторики, которую не следует понимать буквально, а как раз наоборот: повествование, буквально утверждающее: “это происходит все время”, следует понимать фигурально: “все время происходило нечто в этом роде, одной из реализаций которого является изображаемое событие”» [Женетт 1998, 148]. Очевидно, что Бронза не каждый раз произносил одну и ту же фразу, отдавая детские гробы, однако использованием псевдоитератива достигается эффект репликации и, тем самым, символизации.

Пролог включает два сингулятивных сегмента, это тот случай, когда «сингулятивная сцена с иллюстративной функцией подчинен[а] некоторому итеративному развертыванию» [Женетт 1998, 166]. Ссора Ротшильда и Якова Бронзы («<...> и раз даже хотел побить его» [Чехов 1986, 291]) подтверждает антисемитизм гробовщика; история со смертью полицейского надзирателя, который «уехал в губернский город лечиться и взял да там и умер» [Чехов 1986, 291], упомянута как пример «убытков». Что касается роли названных эпизодов в сюжете, то они подтверждают правило, сформулированное И.П. Смирновым для коротких нарративов: «Акция, характерная для новеллы, не может быть повторена одним и тем же персонажем с разными итогами» [Смирнов 1993, 6]. Две ссоры Якова с евреем-музыкантом заканчиваются одинаково: «хотел побить его» [Чехов 1986, 291] / «бросился на него с кулаками» [Чехов 1986, 295]. Рассказ о несостоявшихся заказах на изготовление гробов (сначала для умершего полицейского надзирателя, потом – для умершей жены) завершается подсчетом убытков: «Вот вам и убыток, по меньшей мере рублей на десять, так как гроб при-



шлось бы делать дорогой, с глазетом» [Чехов 1986, 291]; «Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку: “Марфе Ивановой гроб – 2 р. 40 к.”» [Чехов 1986, 294]. Созданию редукционистской картины мира способствует, таким образом, внедрение сингулятивных вставок в пролог.

История смерти Марфы и духовного воскресения Бронзы (1-10 эпизоды) передана сингулятивом и имеет определенную временную точку отсчета: «Шестого мая прошлого года Марфа вдруг занемогла» [Чехов 1986, 291]. «Поворотом и катарсисом» выступает «решительный сдвиг в сторону обретения утраченной личности и востребования морального существа» [Щеглов 1994, 91]. При этом воспоминания о жизни с Марфой, приведшие к осознанию вины перед ней, переданы в технике итератива. Это так называемые «внешние, или обобщающие, итерации»; «итератив как бы открывает окно во внешнюю длительность повествования» [Женетт 1998, 145]. В этом случае время, которое представлено в итеративных сегментах, шире, чем время истории.

1-й эпизод.

«Глядя на старуху, Яков почему-то вспомнил, *что за всю жизнь* он, кажется, *ни разу не приласкал* ее, *не пожалел*, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького, а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками; правда, он никогда не бил ее, но все-таки пугал, и она всякий раз цепенела от страха» [Чехов 1986, 292].

5-й эпизод.

«Вспомнилось опять, *что за всю свою жизнь* он *ни разу не пожалел* Марфы, *не приласкал* <...> А ведь она каждый день топила печь, варила и пекла, ходила по воду, рубила дрова, спала с ним на одной кровати, а когда он возвращался пьяный со свадеб, она всякий раз с благоговением вешала его скрипку на стену и укладывала его спать, и все это молча, с робким, заботливым выражением» [Чехов 1986, 295].

Эффект повторяемости усиливается за счет лексических эквивалентностей: «*что за всю свою жизнь он* <...> *ни разу не приласкал* ее, *не пожалел*» / «*что за всю свою жизнь он* *ни разу не пожалел* Марфы, *не приласкал*».

В обоих примерах итератив, передающий действия, регулярно совершаемые, маркирован обстоятельством цикличности «всякий раз», а действия не совершаемые («ни разу» не приласкал, не пожалел, не догадался) – обстоятельством всеобщности «за всю жизнь». Глаголы совершенного вида используются, таким образом, в итеративной функции, фиксируя привычность отсутствия эмоционального отклика на постоянную заботу Марфы.

В седьмом эпизоде знаком итератива выступает счетный комплекс «раз пять»: «Он ворочался с боку на бок и *раз пять* вставал с постели, чтобы



поиграть на скрипке» [Чехов 1986, 297]. Эффект приблизительного счета достигается постановкой количественного числительного после существительного и передает полубредовое состояние Якова, нечетко воспринимаемого происходящее.

Загадочным выглядит эпилог рассказа, где сцена кульминации (Яков и Ротшильд вместе плачут о скорбях человеческого существования) многократно репродуцируется.

Рассматривая типичный эпилог чеховских новелл последнего периода, Щеглов определяет его как «картину жизни, остановившейся в своем развитии и вышедшей на путь циклических повторений (такой финал имеют, помимо “Ионыча”, “Анна на шее”, “Учитель словесности”, “Володя большой и Володя маленький”, “Три года”, “Моя жизнь”, “Скрипка Ротшильда”, “Душечка” и др.)» [Щеглов 2012, 238].

В эпилоге дается обычно «изображение событий и дальнейших судеб героев после завершения развязки и разрешения основного конфликта произведения» [Юртаева 2008, 309]. Однако в «Скрипке Ротшильда» эпилог тесно связан с историей, продолжает, но не завершает ее, поскольку итеративом переданная в эпилоге сцена воспроизводит кульминацию рассказа с частичной заменой действующих лиц («купцы и чиновники» вместо Якова).

9-й эпизод.

«Испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим, он *закатил глаза*, как бы испытывая мучительный восторг, и *проговорил*: “Ваххх!..”» [Чехов 1986, 298].

Эпилог.

«Но когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец *закатывает глаза и говорит*: “Ваххх!..”» [Чехов 1986, 299].

Замену сингулятива итеративом иллюстрируют лексические эквивалентности: «*закатил глаза*» / «*закатывает глаза*»; «*проговорил*: “Ваххх!..”» / «*говорит*: “Ваххх!..”».

Эффект «дурной завершенности» жизни [Щеглов 2012, 207] усиливается использованием счетного комплекса «по десяти раз» в сильной позиции текста: «И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее *по десяти раз*» [Чехов 1986, 299] (выражения типа «10 раз», «100 раз», «1000 раз», включающие число, кратное десяти, имеют общее значение «неопределенно большое количество ситуаций» [Храковский 1989, 51]).

Переданная итеративом в эпилоге сцена ставит под сомнение «неслыханность» самой истории: как заметил Женетт, «повторяемое событие» есть «в некотором смысле отсутствие события» [Женетт 1998, 152]. В этом случае эпилог подтверждает, что российская действительность конца



XIX в. предстает в «Скрипке Ротшильда» как вышедшая на путь бесконечных повторений и «не предполагающая неожиданностей» [Щеглов 1994, 92].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры: в 2 т. Т. 2. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1998. С. 60–280.
2. Смирнов И.П. О смысле краткости // Русская новелла. Проблемы теории и истории. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1993. С. 5–12.
3. Тюпа В.И. Введение в сравнительную нарратологию. М.: Intrada, 2016. 145 с.
4. Храковский В.С. Семантические типы множества ситуаций и их естественная классификация // Типология итеративных конструкций. Л.: Наука, 1989. С. 5–53.
5. Чехов А.П. Собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 8. М.: Наука, 1986. 528 с.
6. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
7. Щеглов Ю.К. Две вариации на тему смерти и возрождения: «Дама с собачкой» и «Скрипка Ротшильда» Чехова // Russian Language Journal / Русский Язык. 1994. Vol. 48. № 159/161. P. 79–102.
8. Щеглов Ю.К. Из поэтики Чехова («Анна на шее») // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 157–188.
9. Щеглов Ю.К. Молодой человек в дряхлеющем мире (Чехов, «Ионыч») // Проза. Поэзия. Поэтика. Избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 207–240.
10. Юртаева И.А. Эпилог // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 309–310.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Shcheglov Yu.K. Dve variatsii na temu smerti i vrozozhdeniya: “Dama s sobachkoy” i “Skripka Rotshil’da” Chekhova [Two Variations on the Death and Rebirth Theme. Chekhov’s “The Lady with the Dog” and “Rothschild’s Violin”]. *Russian Language Journal / Russkiy yazyk*, 1994, vol. 48, no. 159/161, pp. 79–102. (In Russian).

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

2. Genette G. Povestvovatel’nyy diskurs [Narrative Discourse]. *Figury* [Figures]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Izdatel’stvo im. Sabashnikovoykh Publ., 1998, pp. 60–282. (In Russian).
3. Khrakovskiy V.S. Semanticheskiye tipy mnozhestva situatsiy i ikh estestvennaya klassifikatsiya [Semantic Situation Type Sets and their Natural Classification]. *Tipologi-*



*ya iterativnykh konstruktsey* [Typology of Iterative Constructions]. Leningrad, Nauka Publ., 1989, pp. 5–53. (In Russian).

4. Shcheglov Yu.K. Molodoy chelovek v dryakhleyushchem mire (Chekhov, “Ionych”) [Young Man in a Decrepit World (Chekhov, “Ionych”)]. *Proza. Poeziya. Poetika. Izbrannyye raboty* [Prose. Poetry. Poetics. Selected Works]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2012, pp. 207–240. (In Russian).

5. Shcheglov Yu.K. Iz poetiki Chekhova (“Anna na sheye”) [On Chekhov’s Poetics (“Anna on the Neck”)]. Zholkovskiy A.K., Shcheglov Yu.K. *Raboty po poetike vyrazitel’nosti* [Works on Expressiveness Poetics]. Moscow, Publishing Group Progress Publ., 1996, pp. 157–188. (In Russian).

6. Smirnov I.P. O smysle kratkosti [On the Meaning of Brevity]. *Russkaya novella. Problemy teorii i istorii* [Russian Novella. Problems of Theory and History]. St. Petersburg, Saint Petersburg State University Publ., 1993, pp. 5–12. (In Russian).

7. Yurtayeva I.A. Epilog [Epilogue]. *Poetika. Slovar’ aktual’nykh terminov i ponyatiy* [Poetics. Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Intrada Publ., 2008, pp. 309–310. (In Russian).

### (Monographs)

8. Chudakov A.P. *Poetika Chekhova* [Chekhov’s Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 292 p. (In Russian).

9. Tyupa V.I. *Vvedeniye v sravnitel’nyuyu narratologiyu* [Comparative Narratology. An Introduction]. Moscow, Intrada Publ., 2016. 145 p. (In Russian).

**Семенова Нина Васильевна**, Тверской государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы. Научные интересы: интертекстуальность, нарратология, творчество В. Набокова.

E-mail: ninasemenova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8433-8396

**Nina V. Semyonova**, Tver State University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Literature History and Theory. Research interests: intertextuality, narratology, V. Nabokov’s oeuvre.

E-mail: ninasemenova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-8433-8396



А.В. Tankhilevich (Moscow)

## ESCAPISM AND TRAUMA IN I. BABEL'S "RED CAVALRY"

**Abstract.** The article presents an analysis of the narrator's experience in "Red Cavalry". The approach of the diegetic narrator to the reality of war is described as avoidance, or escapism. This approach is manifested in "Red Cavalry" on two levels: the diegetic level of "histoire" and the level of "narration". Firstly, it is demonstrated in the article that the narrator wants to escape from the world of war on the diegetic level. Secondly, the reasons are discussed why his attempts to escape are never fully successful, or, in other words, eventful. A conclusion is made that one of the reasons might be the strong appeal, aesthetic and erotic, which the world of war has for the narrator. The narrator is described as painfully positioned between two "looming" events, that of a final escape and that of a transformation as a result of his collision with the world of war. After that, it is demonstrated that the experience of the narrator can be described as traumatic: firstly, because of the violence which permeates the world of "Red Cavalry"; secondly and most importantly, because one of the main features of trauma is its incomprehensibility, and the world is not comprehensible for the narrator. This incomprehensibility is rendered by the narrator both directly and through form. Namely, by way of ellipsis, when the narrator avoids speaking directly about what disturbs him (but it nevertheless "shows itself through" the narrative), and also through the way Babel uses "telegraph" style when speaking about violence, thereby avoiding conceptualization. Finally, the connection is shown between the two key concepts of the articles, escapism and trauma: the escapism of the narrator is seen as a reaction to the traumatizing reality, and the narrator's inclination to avoid conceptualization is interpreted as a gesture of escapism.

**Key words:** escapism; avoidance; event; eventfulness; Red Cavalry; trauma; I.E. Babel'.

А.Б. Танхилевич (Москва)

## Эскапизм и травма в «Конармии» И. Бабеля

**Аннотация.** Статья представляет собой анализ опыта рассказчика «Конармии». Способ существования рассказчика в реалиях войны описывается как «избегание» или эскапизм. Эскапизм проявляется на двух уровнях: на диегетическом уровне «Histoire» и на уровне «narration». Во-первых, в статье показано, что рассказчик стремится ускользнуть из реальности войны на диегетическом уровне. Во-вторых, подвергаются анализу причины того, что рассказчику это не удается до конца. Иначе говоря, не происходит в полной мере «событийный» побег. Одной из причин может быть то, что военная реальность обладает для рассказчика мощной притягательностью, эстетической и эротической. Рассказчик мучительно колеблется между двумя «надвигающимися» событиями: событием побега и со-

бытием полной трансформации в результате его столкновения с миром войны. Далее в статье показано, что опыт рассказчика можно описать как травматичный: во-первых, потому что мир «Конармии» пронизан насилием; во-вторых и в-главных, потому что одна из основных особенностей травмы, ее непостижимость, а мир для рассказчика непостижим. Эта непостижимость выражена как напрямую, так и через форму. А именно с помощью эллипсиса, когда рассказчик избегает говорить прямо о том, что его тревожит (но это все равно «просматривается сквозь» нарратив), а также с помощью использования «телеграфного стиля» при описании насилия, что дает возможность рассказчику избежать концептуализации реальности. В конце демонстрируется связь между эскапизмом и травмой, двумя центральными понятиями статьи: эскапизм нарратора интерпретируется как реакция на травмирующую реальность, а стремление нарратора избегать концептуализации как эскапистский жест.

**Ключевые слова:** эскапизм; избегание; событие; событийность; «Конармия»; травма; И.Э. Бабель'.

One central feature of a traumatic event is the sheer inability of the subject involved in the event to make sense of it. Cathy Caruth formulates it in her classic "Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History": "What returns to haunt the victim <...> is not only the reality of the violent event but also the reality of the way that its violence has not yet been fully known" [Caruth 1996, 6]. The unknowability of trauma results in the impossibility to coherently tell about it.

Traumatic experience was deeply explored in modernist literature. As Michael Rothberg notes in his Preface to "The Future of Trauma Theory", "classical trauma theory" speaks about the investment of trauma "in fragmented modernist aesthetics" [Rothberg 2014, xiii]. Modernist aesthetics, indeed, are very much fit for the representation of a traumatized subject with a "split" psyche [Hartman 1995, 537]. Mark Lipovetsky writes about "deep connections between trauma and the cultural experience of modernity in general" [Липовецкий 2009, 750–751].

Babel's "Red Cavalry" is usually considered a modernist text [see Schreurs 1987, 243]. However, it has not yet been subject to analysis in the light of trauma theory. We intend to demonstrate how, despite the impossibility to simply tell about trauma, "Red Cavalry", albeit indirectly, renders to the reader the traumatic nature of some of the events that it describes. To do that, it is necessary to first show that the narrator of the cycle is, at least partly, an escapist.

1.

The narrator of "Red Cavalry" finds it hard to face the reality he lives in. Paradoxically, alongside with Babel's well-known inclination to fill his short stories with meticulous descriptions of blood and violence and "meat" [Новицкий 1928, 52], one of the distinguished motives of the cycle is the motive of avoidance, or escapism. The narrator doesn't want to look directly at the catastrophic reality of war. This can be demonstrated on the example of the short story "The Song".



At the end of the story, the narrator's pal, Sandy the Christ, offers the old lady, who is their host for the night, to spend the night with her. She agrees, and with that in mind moves aside her disabled son, who is also present in the room. At that point the narrator starts "imagining dreams, so as to fall asleep with pleasant thoughts" [Babel 1957, 166] ("придумывать себе сны, чтобы <...> заснуть с хорошими мыслями" [Бабель 2018, 100]). This is escapism: unwilling to face the sexually explicit scene that is about to happen in the presence of both the woman's son and the narrator, the latter prefers to consciously thrust himself into the make-believe world of dreams.

This escapist attitude also shows itself less obviously, but unequivocally through the way the narrator listens to the song which Sandy sings. The lyrics read thus: "The star of the fields above my father's house; my mother's grieving hand" [Babel 1957, 164] ("Звезда полей над отчим домом и матери моей печальная рука" [Бабель 2018, 99]). These sentimental lyrics might seem less touching, if read in the context of the biography of the singer. Sandy, in fact, does *not* have a "father's house", because he does not have a father (only a step-father). More importantly, his relationships with his mother are quite problematic. He betrayed her (see the short story "Sandy the Christ") by not warning her that her husband had syphilis. While Sandy, who is a simpleton, might not feel the irony of him singing such a song, the intellectual narrator certainly should. Nevertheless, he allows himself to get lulled by the song and not to see the discrepancy between the song and the singer because it gives him a chance to dream about peace: "Those songs are indispensable to us. Nobody sees an end to the war <...> reverie broke my bones" [Babel 1957, 165] ("Песни нужны нам, никто не видит конца войне <...> мечта ломала мои кости" [Бабель 2018, 100]). This, too, is escapism this time through art.

Importantly, in neither of these two cases does the narrator explicitly *name* what causes the disturbance. The disturbing discrepancy between the song and the singer, the disturbing scene that is about to happen between Sandy and the old lady neither of these is openly mentioned. This ellipsis is also escapism on the level of the act of narration: the narrator avoids including what disturbs him into the narrative.

The unmentioned, however, emerges for the reader. It is "pointed at", more or less directly. For example, the story ends just when the scene between Sandy and the woman is about to begin, so that the reader can easily imagine it. The dark irony of Sandy singing the song, though not made explicit, strikes the reader after comparing "The Song" with "Sandy the Christ". So, the uncomfortable reality, while not verbalized, eventually "shows itself" through the narrative. C. Caruth pointed out that literature deals with "the complex relation between knowing and not knowing", emphasizing that "at the specific point at which knowing and not knowing intersect <...> the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet" [Caruth 1996, 3]. It is exactly in the zone between knowing and not knowing that the reader of "The Song" finds what disturbs the narrator. This "blurry" way of narration indicates that the narrator's experience might be traumatic.



A possible reason for the traumatizing experience that the narrator goes through is that his escapism does not effectively result in an escape. This is true not only for "The Song", but for the whole cycle. For instance, another place for the narrator to run away to is the Jewish religious tradition, which is represented chiefly by Gedali and by rabbi Motale; and just like dreams and art in "The Song", this "safe space" is illusionary. Gedali, for example, embodies simultaneously the illusionary past (which is gone forever) and the illusionary future (which will never be). His world resembles the world that lives in the memories of the narrator, the world of his childhood. He is characterized as "dreamy", and his humanistic project of the "International of good people" [Babel 1957, 63] ("интернационал добрых людей" [Бабель 2018, 26]) is called impossible. Gedali is surrounded by "rose-tinted haze" [Babel 1957, 68] ("розовым дымом" [Бабель 2018, 31]), rabbi Motale "by the liars and the possessed" [Babel 1957, 68] ("бесноватыми и лжецами" [Бабель 2018, 31]), and his associate, Mordecai, offers the narrator to drink the wine that "he won't be given" [Babel 1957, 69] ("которого вам не дадут" [Бабель 2018, 32]). However much the narrator would like to seek refuge there, he understands the fragility of that world and the futility of his desire, and therefore returns to his propaganda train. There is no clear "shifting of a persona across the borders of a semantic field", to quote the famous definition of an event by Yu.M. Lotman ("перемещение персонажа через границу семантического поля" [Лютман 1970, 282]). Rather, the narrator's escape is a "looming" event: one which is longed for but does not come true.

This position is painful. No wonder L. Trilling used the word "torn" to describe Babel's narrator in his landmark article "Isaac Babel: Torn Between Violence and Peace" (1955), which was then included as an Introduction into Babel's "Collected Stories" that are used in the present article.

The reason why the narrator occupies this painful position is that he is attracted by the world of war as much as he detests it, wants to become part of it just as much as he wants to escape. We claim that this position is represented, though obliquely, by what happens to the horse in the short story "The Remount Officer". We also claim that the event that happens to the horse bears some features that characterize trauma.

## 2.

In this story the protagonist, Dyakov, does several things: he tortures a horse, makes her "fall in love" with him, revivifies her and, in some sense, creates her anew all at the same time. "If a mount falls and gets up again, then it's a mount <...> But this nice little filly, you'll see, will get up for me," he says [Babel 1957, 48] ("Ежели конь упал и поднимется, то это конь <...> Но, между прочим, эта справная кобылка у меня подыметя" [Бабель 2018, 15]). These are the words of a demiurge. Having said them, he beats the horse: "The whip cracked whining against the bloodstained flanks. Her whole body trembling, the jade stood on her legs, her doglike eyes, filled with love and fear, never for an instant leaving Dyakov's face" [Babel 1957, 48] ("Хлыст со стоном прильнул к кровотоющим бокам. Дрожая всем телом, кляча



стояла на своих на четырех и не сводила с Дьякова собачьих, боязливых, влюбляющихся глаз” [Бабель 2018, 15]). Finally, the sadomasochist act of love, torture and creation is complete, and the creator is satisfied: “That means she is a mount,” he concludes [Babel 1957, 48] (“Значит, что конь” [Бабель 2018, 15]). Not only has he brought the horse up on her legs, but he has also *turned her* into what she was meant to be: a mount.

This painful, erotic and aesthetic event of transfiguration of the horse bears significance for the interpretation of the narrator’s journey. Just like the poor jade, the narrator is also fascinated by Dyakov aesthetically and, perhaps, erotically, as he speaks of Dyakov’s “well-proportioned athlete’s body” (“статное тело атлета”) and “perfect legs” (“прекрасные ноги” [Бабель 2018, 15]). It is hard to overestimate the importance of the motives combined in the episode for the cycle. The erotic (perhaps hermaphrodite) attractiveness of strong and brutal men in Babel’s stories was analyzed by O.A. Lekmanov [Лекманов 2017, 210–212, 215]. The combination of violence and eroticism is very common in “Red Cavalry”, where violence is often connected with metaphors and epithets suggesting kindness or tenderness. The epithet “tender” (“нежный”), for example, is almost unexceptionally used in the context of death, violence and humiliation.

Moreover, the Cossacks do to Lyutov the very thing Dyakov does to the horse: they fascinate him (“My First Goose”, “The Commander of the Second Brigade”), torture him (“My First Goose”, “After the Battle”, “Argamak”) and maybe create him anew, if only in the later stories (“Argamak”, “The Kiss”). The same, perhaps, is done to Russia by the Revolution: the image of the horse made it possible for A.K. Zholkovsky to see in “The Remount Officer” an ironic and gloomy correlation with Pushkin’s “The Bronze Horseman”, where Peter the Great forces Russia, like a horse, to stand on her hind legs [Жолковский, Ямпольский 1994, 38].

Of course, that is not to say that the event of “The Remount Officer” reflects the narrator’s journey in a straightforward, allegorical manner. However, the creative, erotic and transformative torment of the horse is very close to the “thematic core” of “Red Cavalry”, to use the term of F.L. Ingram [Ingram 1967, 12], which is revealed throughout the cycle in a series of recurring motifs. Thus, this event does represent what happens to the narrator in his collision with the catastrophic world of war.

And this event might be interpreted as traumatic. It involves two elements that are central to trauma: violence and transformation of the self. Shoshana Felman quotes a woman who speaks about her husband, both of them Holocaust survivors: “The man I married and the man he was after the war were not the same person. And I’m sure I was not the same person either” [Felman, Laub 1992, 42]. For Slavoj Žižek, a traumatic event literally kills the subject, thus making the posttraumatic subject someone who “has survived their own death” [Жижек 2019, 121]. Through trauma, the self painfully transforms. So, even though it is by no means possible to say that the horse is traumatized (we know little about her inner world), still the central event of “The Remount Officer”

definitely involves some *elements* that are essential for trauma.

In the narrator, the desire for this transformation and the yearning to escape from it (discussed previously) are paradoxically combined. This painful balance (being “torn between violence and peace”) in itself might be a sign of trauma. Indeed, descriptions of trauma constantly involve images of a disjunct, split self. Trauma comes from (or rather is) an experience which “shatters the social and psychological sense of self” [Henke 2010, 160].

3.

It was mentioned that the incomprehensibility of reality (which is a central feature of traumatic experience) manifests itself through the way the story is told, namely through the narrator’s “escapist” ellipsis in “The Song”. Another way of rendering this incomprehensibility can be seen in how Babel’ shows violence.

On the one hand, it might seem that Babel’s approach to showing violence is all but escapist. Indeed, the writer is famously straightforward in describing the messy details of life at war. However, there is an important lack of *conceptualization* and *evaluation* every time the narrator speaks about violence. E. Sicher wrote that in Babel’s books “there is little concern about the resolution of the event” [Sicher 1986, 96]. Indeed, when Babel’ writes about violent events, it is certainly so. He employs what A. Zholkovsky called “documentary” or “telegraph” style [Жолковский, Ямпольский 1994, 65]. It means that he does not give any opinions, he simply (and “dryly”) describes. One example of such a description would be the episode when one of the Cossacks “carefully, without splashing himself, cut the old man’s throat” [Babel 1957, 103–104] (“осторожно зарезал старика, не забрызгавшись” [Бабель 2018, 58]). Another example concerns Trunov, the squadron commander: “From the distance of twenty paces Trunov sent the Polish lad’s skull flying, and bits of his brains dripped over my hands” [Babel 1957, 130] (“С двадцати шагов Пашка разнес юноше череп, и мозги поляка посыпались мне на руки” [Бабель 2018, 76]). This is Babel’s typical approach to describing violence.

This is especially striking because in some cases Babel’s narrator is more than ready to conceptualize reality. He is an intellectual and a war correspondent, so he can generalize, he uses metaphors which help render meaning. He can call his newspaper a “dynamite fuse laid beneath the army” [Babel 1957, 111] (“динамитный шнур, подкладываемый под армию” [Бабель 2018, 63]), the tachanka, a “mobile and formidable instrument of warfare” [Babel 1957, 73] (“грозное и подвижное боевое средство” [Бабель 2018, 35]); he can say that “Hasidism kept that superstitious population <...> in stifling captivity” [Babel 1957, 104] (“хасидизм держал в удушливом плену это суетливое население” [Бабель 2018, 59]), and Berestechko “reeks on, awaiting a new era” [Babel 1957, 105] (“смердит в ожидании новой эры” [Бабель 2018, 59]). However, the eloquent and smart narrator does not use generalizations or metaphors like these when he speaks about violence or danger. At those moments the eloquence “switches off”: the narrator his consciousness is not ready to *make sense* of whatever is going on. But, of course, this silence is in itself eloquent,



as it renders the unknowability of the “wilderness of war” [Babel 1957, 70, 166] (“пустыня войны” [Бабель 2018, 32, 101]).

Thus, for Babel’s narrator, the violence of war seems impossible to make sense of. Whenever it is described (and it *is* described in full detail, which means that it clearly attracts the narrator’s attention), there is a visible lack of meaning: it does not look like the narrator fully understands the reality around him. And no wonder: the reality is too catastrophic.

It is not only cognition that is “held back” when Babel’ describes violence in his “telegraph” style, but emotion as well. Babel’s narrator almost never describes his feelings when showing violence, although elsewhere he does not hesitate to share them (cf. “On Sabbath eves I am oppressed by the dense melancholy of memories” [Babel 1957, 60]; “В субботние кануны меня томит густая печаль воспоминаний” [Бабель 2018, 25]). When violence is happening or when there is danger to the life of the narrator, there are no feelings, no self-analysis, just “neutral” observation of the outside world. Exceptions are rare. A possible interpretation would be that the state of Babel’s diegetic narrator at such moments is “numbed”, just like the state of the traumatized soldier who is “faced with sudden and massive death around him” [Caruth 1996, 11].

A similar attitude is employed by the narrator when retelling or otherwise rendering the hypodiegetic narratives of other characters. These inner stories are often quite violent (they are full of “strong stuff”, as M. Schreurs correctly points out [Schreurs 1987, 254]). Such are the stories of Kurdyukov, Pavlichenko, Prishchepa, Balmashev, Konkin: all of them speak about murder. Lyutov, the narrator, never makes conclusions, never conceptualizes anything after hearing these stories. Again, Babel’ models a consciousness which is not ready to *make sense*.

However, importantly, the narrator emphasizes that those stories have stuck in his mind. “I cannot forget his tale” (“Мне не забыть его рассказа” [Бабель 2018, 51]), says the narrator about the story of Prishchepa. “It does not deserve to be forgotten” [Babel 1957, 42] (“Оно не заслуживает забвения” [Бабель 2018, 11]), he says about the letter of Kurdyukov. A typical hypodiegetic narrative in “Red Cavalry” is a story of violence which sticks in the narrator’s memory but from which no meaning is explicitly extracted.

This (traumatic, as we claim) inexplicability of reality sheds new light on Babel’s trademark use of epithets such as “indescribable”, “inexplicable”, “ineffable” (“неописуемый”, “невыразимый”, “неизъяснимый”), which are usually, although not always, employed in the context of suffering and grief. It is the trauma of facing the unbearable and the inexplicable that partly accounts for this word choice. Interestingly, these epithets are often used in Babel’s “Diary of 1920”, mostly when he speaks about grief, tiredness, despair etc. This means that the stylistic device reflects the worldview of the author himself, not just that of the narrator.

This inexplicability of the world might also offer a good explanation for the “non-eventfulness” of the campaign of the Red Cavalry, about which we wrote elsewhere [Танхилевич 2022]. The narrator of “Red Cavalry”, as we hope to



have demonstrated, does not conceptualize the Red Cavalry’s campaign as an event in full sense, one which is embedded in a narrative, meaningful, purposeful, having reasons and consequences. This lack of conceptualization might be partly attributed to the fact that his collision with the world of war is traumatic.

This restraint of the narrator from conceptualizing the reality around him can also be perceived as a manifestation of the above-mentioned general principle of avoidance, or escapism. Here it works on the level of the act of narrative. The narrator desires not to “face” the reality of war. It is the same principle at work here that makes the narrator, on the diegetic level, imagine dreams at the end of “The Song”, seek the company of rabbi Motale in “The Rabbi” and the company Gedali in “Gedali”.

4.

So, the diegetic narrator finds it hard to confront the world of war, as depicted in “Red Cavalry”. He tries to escape from this world (on the diegetic level), but never fully succeeds. The reason why this event does not truly happen but only “looms” is that the narrator is also attracted to this world even enamored by it. While he remains there, he undergoes a contradictory and transformative experience, tormenting, erotic and aesthetic at the same time, an experience shown in “The Remount Officer”. This experience, which is the collision with the powerful forces of revolution and war, involves two elements which are essentially connected with trauma: violence and transformation.

The *means* that Babel’s narrator employs to speak about his experience also indicate that it is traumatic. One such means is ellipsis, when the narrator avoids speaking directly about whatever disturbs him, but it nevertheless “shows itself” through the narrative. Another means is the way Babel’ renders the world’s incomprehensibility when his narrator confronts violence (a combination of violence and incomprehensibility being a symptom of trauma). The impossibility to *make sense* of the world leads to the employment of “telegraph” or “documentary” style when speaking about violence, the narrator thereby refraining from any interpretation and conceptualization. Through these stylistic devices the author enacts on the level of the act of narration the same principle which guides him on the diegetic level: the principle of avoidance, or escapism.

## REFERENCES (RUSSIAN)

1. Babel I. The Collected Stories of Isaac Babel. London: Methuen, 1957. 337 p.
2. Caruth C. Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p.
3. Felman S., Laub D. Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History. New York: Routledge, 1992. 283 p.
4. Hartman G.H. On Traumatic Knowledge and Literary Studies // New Literary History. Summer, 1995. Vol. 26, No. 3. P. 537–563.
5. Henke S.A. Modernism and Trauma // The Cambridge Companion to Modernist Women Writers. Purdue, Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 160–171.
6. Ingram F.L. Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Study



in a Literary Genre. PhD dissertation. Los Angeles: University of Southern California, 1967. 385 p.

7. Rothberg M. Preface: beyond Tancred and Clorinda: Trauma Studies for Implicated Subjects // *The Future of Trauma Theory*. Abington, New York: Routledge, 2014. P. xi–xviii.

8. Schreurs M. Two Forms of Montage is Babel's Konarmija // *Russian Literature*. 1987. Vol. XXI. P. 243–292.

9. Sicher E. Style and Structure in The Prose of Isaak Babel. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1986. 169 p.

10. Бабель И.Э. Конармия. М.: Наука, 2018. 470 с.

11. Жижек С. Событие. Философское путешествие по концепту. М.: РИПОЛ классик, 2019. 240 с.

12. Жолковский А.К., Ямпольский М.Б. Бабель. М.: Carte Blanche, 1994. 446 с.

13. Лекманов О.А. Самое главное: о русской литературе 20 века. М.: Rosebud Publishing, 2017. 432 с.

14. Липовецкий М. «И пустое место для остальных»: травма и поэтика прозы в «Египетской марке» О. Мандельштама // *Травма: пункты. Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 749–784.*

15. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.

16. Новицкий П. Бабель // И.Э. Бабель. Статьи и материалы. Ленинград: Академия, 1928. С. 43–70.

17. Танхилевич А.Б. Поход Конармии как не-событие // *Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2022. № 3. С. 134–144.*

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Hartman G.H. On Traumatic Knowledge and Literary Studies. *New Literary History*. Summer, 1995, vol. 26, no. 3. pp. 537–563. (In English).

2. Schreurs M. Two Forms of Montage is Babel's Konarmija. *Russian Literature*, 1987, vol. XXI, pp. 243–292. (In English).

3. Tankhilevich A.B. Pokhod Konarmii kak ne-sobytiye [The Red Cavalry Campaign as a “Non-Event”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, Series 9, Philology, 2022, no. 3, pp. 134–144. (In Russian).

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

4. Henke S.A. Modernism and Trauma. *The Cambridge Companion to Modernist Women Writers*. Purdue, Cambridge University Press, 2010, pp. 160–171. (In English).

7. Lipovetskiy M. “I pustoye mesto dlya ostal'nykh”: travma i poetika prozy v “Egipetskoy Marke” O. Mandel'shtama [“And an Empty Place for the Rest”: Trauma and Poetics of Prose in “The Egyptian Stamp” by O. Mandelstam]. Ushakin S., Trubina E. (eds). *Travma: punkty. Sbornik statey* [Trauma: Points. A Collection of Articles]. Moscow, Novoye Literaturnoye Obzreniye Publ., 2009, pp. 749–784. (In Russian).



8. Novitskiy P. Babel' [Babel']. *I.E. Babel'. Stat'i i materialy* [I.E. Babel'. Articles and Materials]. Leningrad, Academia Publ., 1928, pp. 43–70. (In Russian).

9. Rothberg M. Preface: beyond Tancred and Clorinda: Trauma Studies for Implicated Subjects. *The Future of Trauma Theory*. Abington, New York, Routledge, 2014, pp. i–xviii. (In English).

### (Monographs)

10. Caruth C. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative and History*. Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 1996. 154 p. (In English).

11. Felman S., Laub D. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York, Routledge, 1992. 283 p. (In English).

13. Lekmanov O.A. *Samoye glavnoye: o russkoy literature 20 veka* [The Most Important Things: on Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Rosebud Publishing, 2017. 432 p. (In Russian).

14. Lotman Yu.M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 384 p. (In Russian).

15. Sicher E. *Style and Structure in The Prose of Isaak Babel*. Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1986. 169 p. (In English).

16. Zholkovskiy A.K., Yampol'skiy M.B. *Babel'* [Babel']. Moscow, Carte Blanche Publ., 1994. 446 p. (In Russian).

17. Žižek S. *Sobytiye. Filosofskoye puteshestviye po kontseptu* [Event. A Philosophical Journey Through a Concept]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2019. 240 p. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

18. Ingram F.L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Study in a Literary Genre*. PhD dissertation. Los Angeles, University of Southern California, 1967. 385 p. (In English).

**Танхилевич Александр Борисович**, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова; Российская академия народного хозяйства и государственной службы.

Аспирант филологического факультета (МГУ), старший преподаватель Института общественных наук (РАНХиГС). Научные интересы: Исаак Бабель, русский рассказ, малая проза модернизма, нарратология, событийность.

E-mail: alex-tankhil@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2772-2340

**Alexander B. Tankhilevich**, Lomonosov Moscow State University, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration.

PhD Student at the Department of Philology (MSU), Senior Lecturer in Institute for Social Sciences (RANEPA). Research Interests: Isaac Babel', Russian short story, modernist short story, narratology, eventfulness.

E-mail: alex-tankhil@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-2772-2340



РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРА  
НАРОДОВ РОССИИ  
Russian Literature and Literature of the Peoples of Russia

DOI 10.54770/20729316-2022-3-106

Л.Г. Дорофеева (Калининград)

АГИОГРАФИЧЕСКАЯ ТОПИКА  
В ЖИТИИ ИОАННА СИНАЙСКОГО  
(на материале старопечатного издания Лествицы 1647 г.)\*

**Аннотация.** В статье проводится анализ топики в кратком Житии Иоанна Синайского, составленном Даниилом Раифским, на материале старопечатного издания Лествицы 1647 г. В качестве перевода на русский язык используется оптинский текст Лествицы как наиболее авторитетный. Автор решает вопрос о соотношении универсальной агиографической «схемы» житий преподобных святых и вариативности форм выражения топики в конкретном житии. Для выявления своеобразия топики используется герменевтический метод прочтения текста с углублением в его смысловое содержание. Обнаруживается каноничность структуры жития, наличие ключевых топосов, характерных для монашеского типа житий. При этом выявляется своеобразие форм выражения топосов, что определяется содержанием образа святого, его личностными чертами, характерными особенностями его подвига, а также писательской манерой агиографа. Главным топосом с точки зрения ценностной иерархии в данном Житии является образ *Небесной Горы* – синоним Царствия Небесного, к которому подвижник восходит по лестнице (славянский вариант слова *лестница*), состоящей из 30 ступеней (степеней) духовного совершенства. Мотив лестницы – второй важнейший сюжетный топос, имеющий структурообразующее значение. Основной конфликт в житии выражается в борьбе святого со страстями и его движении от «вещественного» (*телесного*) к «невещественному» (духовному), чем обусловлена и структура топики, также разделяемой по этому принципу. Смысловое содержание топосов определяется установкой на изображение не внешнего, но внутреннего пути подвижника. В целом устойчивые мотивы, формулы, образы данного жития характеризуются символизмом, метафоричностью, предельной краткостью выражения, высокой степенью риторичности, что объясняется близостью данного жития жанровой форме панегирика.

**Ключевые слова:** Древнерусская переводная литература; агиография; Житие Иоанна Синайского; агиографическая топка; герменевтический анализ; образ святого; поэтика.

\* Статья подготовлена при поддержке РНФ (грант № 22-18-00005 «Иконография и агиография Лествицы Иоанна Синайского»).



L.G. Dorofeeva (Kaliningrad)

Hagiographic Topic in the Life of John of Sinai  
(on the Material of the Old Printed Edition of the Ladder of 1647)\*

**Abstract.** The article analyzes the topic in the brief Life of John of Sinai, compiled by Daniel of Raifa, on the material of the old printed edition of the Ladder of 1647. As a translation into Russian, the Optina text of the Ladder (Lestvitsa) is used as the most authoritative. The author solves the question of the relationship between the universal hagiographic “scheme” of the lives of the venerable saints and the variability of the forms of expression of the topic in a particular life. To identify the originality of the topic, a hermeneutic method of reading the text penetrating into its semantic content is used. The canonicity of the structure of the life, the presence of key topoi characteristic of the monastic type of hagiographies are revealed. At the same time, the peculiarities of the forms of expression of the topoi are revealed, which is mostly determined by the content of the image of the saint, his personal traits, the characteristic features of his feat, as well as the writing style of the hagiographer. The main topos from the point of view of the value hierarchy in this Life is the image of the Heavenly Mountain which is a synonym for the Kingdom of Heaven, to which the ascetic ascends along the “lestvitsa” (the old Slavonic version of the word “ladder”), consisting of 30 steps (degrees) of spiritual perfection. The motif of the ladder is the second most important plot topos, which has a structure-forming function. The main conflict in the Life is expressed in the struggle of the saint with the passions and his movement from the “material” (corporeal) to the “immaterial” (spiritual), which determines the structure of the topic, also divided according to this principle. The semantic meaning of the topos is determined by the focus on the image of not the external, but the internal path of the ascetic. On the whole, recurrent motifs, formulas, images of this Life are characterized by symbolism, metaphoricalness, extreme brevity of expression, a high degree of rhetoric, which is explained by the proximity of this Life to the genre form of the panegyric.

**Key words:** Old Russian translated literature; hagiography; Life of John of Sinai; hagiographic topic; hermeneutic analysis; image of the saint; poetics.

В.Н. Топоров в своем известном труде «Святость и святые в русской духовной культуре» так пишет о цели жития: «Житие пишется, строго говоря, не для того, чтобы еще раз напомнить об “идеальном”, но для того, чтобы *показать путь* к нему от “реального”, соединив последнее с первым» (курсив здесь и далее в цитатах мой – Л.Д.) [Топоров 1995, 621]. Ученый тем самым указывает на внелитературную направленность жития, предлагающего человеку образец спасения, возможный путь к святости, и связывает этот путь с образом «лестницы»: «житие тем полнее реализует свое задание, чем убедительнее и нагляднее выявляет *идею духовного восхождения (“лестница”)* и приглашает к следованию по этому пути» [Топоров 1995, 621].

\* The study was undertaken with the support of the Russian Science Foundation (project №22-18-00005 “Iconography and Hagiography of the ‘Ladder of St. John Climacus’”).



Так уже архетипически воспринимается в русской культуре образ лестницы (лествицы), как путь духовного восхождения, благодаря труду преподобного Иоанна Синайского – «Лествице», книге, занимающей уникальное по своей значимости место в русской словесности. По свидетельству Т.Г. Поповой, «Лествица не только входила в круг обязательного чтения славянских книжников, но и была одной из их любимых книг. Об этом свидетельствует огромное число славянских списков с текстом памятника (всего более 500), подавляющее большинство которых написано в разных русских скрипториях» [Попова 2011, 5] (Выражаю искреннюю признательность и благодарность Т.Г. Поповой за консультативную помощь при подготовке данной статьи). Не менее значимое место в русской словесности сохраняет эта книга до сего дня. Широкое распространение в монастырях и в обществе получили переводы «Лествицы», сделанные в XVIII и XIX вв., из которых, пожалуй, самым известным является оптинский перевод на русский язык – коллективный труд оптинских монахов во главе с преподобными Макарием и Амвросием Оптинскими [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011].

Притом что «Лествица» изучается богословами, текстологами, лингвистами [см.: Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011, 424], житие написавшего ее Иоанна Синайского «исследовано крайне мало и практически не введено в научный оборот» [Попова 2014, 83]. Литературоведческих исследований данного жития пока нет. Между тем, оно представляет несомненную ценность как литературный памятник.

Мы обратились к первому русскому старопечатному изданию толковой Лествицы 1647 г., «которое имело всероссийское значение» [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011, 408]. Его можно считать, фактически, своего рода итогом развития рукописной традиции Лествицы, которая была хорошо освоена и учтена в этом издании, что обуславливает наш выбор этого текста для литературоведческого исследования Жития Иоанна Лествичника. Первое старопечатное издание было подготовлено известным и, несомненно, талантливым соловецким книжником Сергеем Шелониным, осуществлено «по указу царя Алексея Михайловича и по благословию патриарха Иосифа в Москве за несколько месяцев» [см.: Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011, 408; Сапожникова 2010, 258–320]. Здесь интересующее нас краткое житие, составленное монахом Даниилом Раифским, помещено вместе с расположенными внутри его текста толкованиями, которых мы в данной статье не касаемся. В качестве перевода отдельных цитат из старопечатного издания на русский язык мы приводим оптинский текст [Иоанн Синайский 2015] как наиболее авторитетный из переводов Лествицы, имеющихся сейчас. Нашей задачей является изучение агиографической топики в кратком житии Иоанна Синайского, составленного Даниилом Раифским.

В современной медиэвистике существуют две тенденции в изучении топики житий. Первая тенденция заключается в изучении житий с точки зрения агиографического «схематизма», выявления общих мест. Начало



этой тенденции было положено работами Хр.М. Лопарева [Лопарев 1911], затем дальнейшее развитие она получает в трудах Д.С. Лихачева, в его теории этикетности [Лихачев 1961], О.В. Творогова [Творогов 1964] и целого ряда ученых – до исследований Т.Р. Руди с ее подробно разработанной системой топосов в соответствии с типологией житий и активным введением в научный оборот понятия *imitatio* (*imitatio angeli, Christi* и т.д.) [Руди 2003; Руди 2006].

Вторая тенденция выражается в стремлении увидеть в житии не схему, но в этой схеме *живое содержание*, «человеческое» в лике святого, его «творчество в Духе», по слову В.Н. Топорова [Топоров 1995, 9], и творчески-индивидуальное начало в поэтике, проявляющееся, по слову Г.П. Федотова, в «искусстве нюансов» [Федотов 1990, 28–29] (об этом см.: [Ранчин 2012; Ранчин 2015; Кириллин 2000; Конявская 2004; Бахтина 2009]). Мы придерживаемся точки зрения, что принцип *imitatio*, организующий агиографический канон, не означает отсутствия вариативности в формах его реализации.

Приступая к анализу Жития Иоанна Лествичника, важно отметить тот факт, что оно составляет *неотъемлемую часть* книги «Лествица» [см.: Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011, 408]. Объяснение этому мы находим в предпосланном к житию предисловии («Слово **въкратицъ** прозрѣние **с(вя)тыя лѣствицы**»): «**Мы же потребно въмѣнихомъ премоудраго сего содѣтеля оумныя сея и б(о)же(с)твенныя лѣствицы зде предѣвчинити житие, его же бо зряще труды не невѣруемъ писаннымъ**» [Иоанн Лествичник 1647, л. 4] («Мы признали за нужное прежде всего поместить в этой книге житие преподобного премудрого отца, *чтобы читатели, взирая на его подвиги, удобнее поверили его учению*» [Иоанн Синайский 2015, 8]), из которого ясно, что в образе святого должны быть явлены *плоды его личного восхождения* по ступеням духовной лестницы.

Сразу скажем, что структура данного жития вполне канонична, агиографическая «схема» монашеского жития организована топосами, являющимися ключевыми смысловыми сюжетно-композиционными опорами: рождения (воспитания) – ухода в монастырь – подвига равноагельской жизни – борьбы с грехом/дьяволом – отшельничества – наставничества (учительства) – игуменства – совершаемых чудес – кончины святого. Более подробная схема топики житий преподобных святых (*imitatio angeli*) была предложена Т.Р. Руди, представившей топосы «в том порядке, в котором они следуют житийной схеме» [Руди 2006, 436], при этом она предлагает здесь не известные всем «традиционные топосы агиографической схемы <...>, а специфические топосы, отличающие жития преподобных» [Руди 2006, 436]. Схема монашеского жития, составленная Т.Р. Руди, включает 26 топосов, [Руди 2006, 497–499], представляющих, по ее словам, «в самой общей форме только наиболее значимые и распространенные ее элементы – мотивы, образы, сравнения, устойчивые литературные формулы, цитаты, и т.д.» [Руди 2006, 434]. При этом ею сделана оговорка, с которой нельзя не согласиться, что «рассмотренный перечень далеко не



исчерпывает всего многообразия традиционной топики монашеских житий» [Руди 2006, 499].

В житии Иоанна Лествичника мы нашли 14 из указанных в статье 26 топосов, но в иных формах, а также обнаружили и другие их варианты.

Как это очевидно, само по себе перечисление топосов не может раскрыть *особенностей* образа святого, уникальность его личности, и не отражает содержания лично его подвига, как не способствует и выявлению особенностей поэтики жития, связанной с авторским началом. Нужно увидеть оригинальность выражения универсальных топосов в данном житии и выявить основной (или основные), выражающие суть подвига святого и его личностные черты, для чего необходим последовательный герменевтический способ прочтения с углублением в смысловое содержание текста.

Начать следует с названия Жития, которое в средневековой литературе, как правило, содержит «ключи» для понимания текста и отражает его структуру: **«Житие вкратцѣ бл(а)женнаго отца наше(го) Иоанна игоумена с(вя)тыя горы синайския, нареченнаго схоластика, во с(вя)тыхъ поистинѣ, послѣжде же от списания именуоушася лѣствичника, написавшаго д(у)ховныя сия скрижали, сиречь с(вя)тоую лѣствицу. Списана же сего житие се от Даниила инока смиреннаго раифскаго»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 5] (*«Краткое описание жития аввы Иоанна, игумена святой горы Синайской, прозваннаго схоластиком, поистине святого отца, составленное монахом раифским Даниилом, мужем честным и добродетельным»*) [Иоанн Синайский 2015, 9]. В оптинском переводе отсутствуют слова об именовании святого Лествичником и о его труде, что, по всей видимости, объясняется обращением Сергия Шелонина и оптинских монахов к разным источникам.

В названии Жития ключевым является образ-топос *Небесной горы*, в данном случае *Синайской*. Синайская гора в Житии является и фактом биографии, и библейским символом – встречи Моисея с Богом, а также восхождения святого в Царствие Небесное. Слово *«игумен»* (греч. ἡγουμενος – «ведущий») также связано с биографией святого Иоанна Синайского, и одновременно указывает на главное его служение – ведение людей на эту *Небесную гору*. Слова *«прозваннаго схоластиком»* означают мудрость святого, многое знание, книжность, что уже напрямую связано с его написанием книг как спасительного дела. Устойчивой формулой в названии являются слова **«во с(вя)тыхъ поистинѣ»** (*«поистине святого отца»*), фиксирующие святость Иоанна, что отвечает сути житийного канона, который и заключается в утверждении, или свидетельстве *факта* святости. Именованное святого Лествичником по его труду – «святой Лествице» – указывает на его главный подвиг, жизненное дело, ставшее плодом его духовного пути.

Начинается Житие с *вступления*, которое является важным с точки зрения топики (от слов **«Еже убо кто приживый <...>»** и до слов **«Какже тамо с невещественными веществен спребывая есть повѣм паче явѣ»**) [Иоанн Лествичник 1647, лл. 5–6]. Оно содержит в себе топос рождения



и воспитания святого, но в необычной форме – «отсутствия»: **«Еже оубо кто приживый добляго сего и б(о)жественнаго, и воспитавый прежде постнаго страдалнаго его жития, да сице рекоу достойны слышания град земны, зѣло оухищенѣ и испытанѣ повѣдати не могу»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 5] (*«Не могу сказать с достоверной точностью, в каком достопамятном граде родился и воспитывался сей великий муж до исшествия своего на подвиг брани»*) [Иоанн Синайский 2015, 9]. В этих словах, скорее, звучит указание на *необходимость* топоса рождения святого и с ним же связанного родительского и на отсутствие этих сведений. Также нет здесь в прямой форме и обязательной для житийной схемы *формулы смирения*, ее можно, пожалуй, усмотреть лишь как представленную опосредованно в словах **«повѣдати не могу»**. Главным же во вступлении, как и в названии, становится топос *Града Небесного*, который является сквозным в житии и определяет, на наш взгляд, иерархию в системе топосов. Он выражен как *мотив*, объединяющий образ Иоанна (*«неглѣнною пищею питаяи всечуднаго»*) [Иоанн Лествичник 1647, л. 5 об.] с образом *Небесного Града*, описание которого дается через характеристику чувств достигшего его святого: в этом Граде Небесном он насыщается **«чувство(м) невещественны(м) ненасытнаго. И невидимаго добротою зря, яко мысленному умоу, оумомъ точию радуяся <...>»** [Иоанн Лествичник 1647, лл. 5 об.–6] (*«блага, которым невозможно насытиться, и наслаждается невидимой добротой, духовно утешается духовным»*) [Иоанн Синайский 2015, 9]. С образом и идеей Небесного Града связана и топос-цитата из послания коринфянам апостола Павла, имя которого в старопечатном тексте отсутствует, вернее, присутствует имплицитно, благодаря цитате: **«есть бо и той н(ы)нѣ в не(м) о не(м) же велегласный оучитель славий здѣ нѣкако вопиеть, их же житие на н(е)б(е)стѣхъ есть»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 5 об.], что как бы «исправляется» переводом: «Он пребывает ныне в том граде, о котором говорит велегласный Павел, взывая: *Наше житие на небесехъ есть* (Флп. 3, 20)» (курсив издателя – Л.Д.) [Иоанн Синайский 2015, 9].

Так, уже во вступлении принцип *иконичности*, понимаемый В. Лепахиным как *«явленное (курсив В. Лепахина. – Л.Д.) благодатное двуединство видимого образа и невидимого Первообраза»* [Лепахин 2012, 31], определяет символическое содержание топики: земное место рождения здесь сопоставлено с Небесным Градом. Специфика этого топоса заключается еще в том, что соединение земного и небесного происходит *только в самом святом – в пространстве его образа*, – ибо родился он в *земном граде*, и он же пребывает вечно в *граде Небесном* со святыми, **«ихъ же прочее нога ста на правотѣ»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 6] (*«с теми, которых нога ста на правоте (Пс. 25:12)»*) [Иоанн Синайский 2015, 10]. Данная цитата из Псалтири – ключ к пониманию святости. Эта динамика между земным/небесным, или «вещественным»/«невещественным» и определяет дальше *принцип изображения лика святого*, или создания словесной иконы, что и проговаривает агиограф в финальной фразе вступле-





ния: **«Какое же там с невестственными веществе(н) спребывая есть, повѣм паче явѣ»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 6] («Но как сей *вещественный* достиг *невещественных* сил и совокупился с ними, это я постараюсь изъяснить по возможности» [Иоанн Синайский 2015, 10]).

Следующая часть житийного повествования, соответствующая сюжетно-композиционному топосу *«подвижник покидает родительский дом»* [Руди 2006, 441], повествует об уходе святого на Синайскую гору в 16 лет и о его пребывании там под началом наставника в течение 19 лет. Но выражен он в краткой, можно даже сказать, в скрытой форме, с акцентом на духовном выборе и внутреннем состоянии святого: **«тѣло оубо сие на синайскую, д(у)шою же на н(е)б(ѣ)сную гору вознесъ»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 6] («телом восшел на Синайскую, а душой на небесную гору» [Иоанн Синайский 2015, 10]).

Житие не дает информации о моменте пострига, текст в принципе отличается высокой риторичностью, символизмом, особого рода поэтикой, восходящей к библейской, конкретика там минимизирована, что объясняется близостью жанровой формы данного Жития панегирику: «В Житии содержится немного фактических данных, поскольку оно является не столько жизнеописанием, сколько панегириком» [Дионисий (Шлёнов), Кордочкин 2011, 404]. Последовательного изложения внешних событий и поступков нет, а есть *описание совершенных святым внутренних подвигов*, главным из которых в первой части жития является принесение себя в жертву «Великому Архиерею»: **«принесе самъ себе якоже нѣкую непорочну и бл(а)гоприятну великому с(вя)щеннику жертву»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 6] («принес себя самого как некую чистую и самопроизвольную жертву Великому Архиерею» [Иоанн Синайский 2015, 10]), то есть Иисусу Христу). Ожидаемое для жития преподобного повествование по принципу жития-«bios» здесь не просматривается. При этом мы видим напряженную динамику внутренней жизни: принесения себя в «самопроизвольную жертву», отсечение «бесчестной дерзости» («дерзновение бесчестное») и ее «мысленных отроковиц» («разумныхъ наши(х) отроковиць»), то есть страстей, восприятие «благоепного смиренномудрия» [Иоанн Синайский 2015, 10] («Смирение же украшенное восприем» [Иоанн Лествичник 1647, л. 6 об.]) и отгнание «обольстительного самоугодия и самоверия» [Иоанн Синайский 2015, 10] («самогоднаго и своевѣрнаго прелестника» [Иоанн Лествичник 1647, л. 6 об.]). Фактически агиограф описывает самоумерщвление святого, отречение от своеволия – он и *обретает смирение* в течение этих 19 лет. *Мотив смирения* здесь центральный, и связан он здесь с *мотивом умерщвления* в себе греха (страстей), преодоления своей *телесности*. Как пишет агиограф, к концу первого этапа монашеского пути святой «имел в себе *душу как бы без разума и без воли*, совершенно свободную от естественного свойства» [Иоанн Синайский 2015, 10] («Сице совершеннѣ положивъ себе, яко *безсловесную* и *бесхотѣния* д(у)шою имѣти и естествонаго свойства измѣнену всяко» [Иоанн Лествичник 1647, л. 6 об.]).



Мы не видим в этом житии целого ряда топосов, распространенных в монашеских житиях. И не только потому, что оно краткое, но, главным образом, по причине сосредоточенности агиографа на *внутренних* «событиях» духовной жизни, а не на внешних. Так, характерные для этого этапа монашеского пути мотивы монастырских трудов, усердного посещения церковных служб, послушания наставнику можно усмотреть «скрытыми» в одной фразе о «преклонении своей выи»: **«Смирение же оукрашенное восприем, изганяеть изрядным зело ра(з)смотрением со входомъ самогоднаго и своевѣрнаго прелестника, выю преклонь и ввервь бл(а)гополучно учителю, в безбѣднѣ наставлении, тяжкую пучину прейти ра(з)смотря добре»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 6 об.] («<...> восприняв же благолепное смиренномудрие, он при самом вступлении в подвиг весьма благоразумно отогнал от себя обольстительное самоугодие и самоверие; *ибо преклонил свою выю и вверил себя искуснейшему учителю*, чтобы, при благонадежном его руководстве непогрешительно переплывать бурное море страстей» [Иоанн Синайский 2015, 10]).

Следующий и основной этап монашеского пути святого Иоанна после смерти его наставника начинается с исхода **«на бе(з)молвия поприще»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 6 об.] и продолжается 40 лет.

Здесь внутренне «работают» топосы монашеского жития: мотив *«вселения»* в место уединения, мотив *подвижничества* в соединении с формулой *«горения»*: **«горящимъ желание(м) б(о)ж(ес)твенныя любви пр(и)сно распаляемъ»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7] («всегда пылая горящей ревностью и огнем божественным» [Иоанн Синайский 2015, 11]), что указывает на особую веру святого, соединенную с любовью к Богу, также мотив *трудоу*, там понесенных. При этом труд имеется в виду не внешний, а внутренний, и обретает он особое значение для агиографа, стремящегося раскрыть, насколько можно, глубину духовной жизни святого. Почему и применяется риторический прием в форме вопросов, мотивирующих дальнейшее повествование и ожидание читателей: **«Но кто доволенъ яже тамо сотвори труды, словесы обличити, и сказати повѣстьми. Какое же, идѣже всякъ троудъ не явѣ съяшеса, проявленнѣ изречется»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7] («Но кто может выразить словами и восхвалить сказанием труды его, там понесенные? И как явно представить всякий труд его, который был тайным сеянием?» [Иоанн Синайский 2015, 11]). Дается здесь же и ответ, по сути, определяющий характер и содержание дальнейшего повествования: **«Обаче от началь нѣких малыхъ вещей пребогатное житие трепреподобнаго услышимъ»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7] («Впрочем, хотя через некоторые главные добродетели известимся о духовном богатстве сего блаженного мужа» [Иоанн Синайский 2015, 11]).

Следует отметить, что Даниил Раифский, начиная с момента «вселения» Иоанна на Синайскую гору в 16 лет, выстраивает повествование о святом в виде перечисления добродетелей по определенной логике, которая глубинно соответствует и логике самой книги «Лествица», – движения души по ступеням совершенствования. Т.Р. Руди, перечисляя основные



топосы житий святых преподобных, особо выделяет агиографический мотив «лествицы», происхождение которого она связывает с книгой Иоанна Синайского: «При описании иноческих подвигов святого используется мотив “лествицы”, по ступеням которой он день ото дня восходит к вершинам добродетельного жития» [Руди 2006, 482]. В рассматриваемом житии топос *лествицы* не вычленяется сугубо как отдельный мотив в ряду и в связи с другими, а составляет содержательную и структурную доминанту, является структурообразующим, при этом не нарушая общей «схемы» житийного канона, представленной нами в самом начале.

На первом этапе монашеского пути, за время своего 19-летнего ученичества, как мы отмечали выше, святой достигает такого духовного состояния, которое является условием для дальнейших подвигов восхождения по ступеням добродетелей: он *умирает для мира*, что соответствует первым трем ступеням в «Лестнице» (см.: Слово 1 «Об отречении от жития мирского», Слово 2 «О беспристрастии, т.е. отложении попечений и печали о мире» и Слово 3 «О странничестве, т.е. уклонении от мира» [Иоанн Синайский 2015, 27–56]). Второй же, 40-летний, этап его монашеского пути соответствует остальным ступеням. Но это не означает описания подвигов святого *в буквальном соответствии последовательности ступеней* в книге Иоанна Лествичника, чего, казалось бы, можно было ожидать. Житие выстраивает не логику этапов духовного восхождения *как иллюстрацию* к Лестнице, а пишет *образ святого*, его *лик*, уже являющий невидимое в видимом, уже взирающий *на* агиографа и всякого, кто прочтет молитвенно этот текст – такова творческая установка агиографа, равно как и иконописца. Поэтому, как мы помним, житие начинается с указания на достижение преподобным Иоанном Града Небесного, то есть *выстраивается по принципу обратной перспективы*. И поэтому в житии сквозные топосы-мотивы, выражающие высочайшую степень совершенства, какого может достичь святой преподобный, и, соответственно, характеризующие его образ, появляются в самом начале. Ведь, если идти по тексту, то еще на первом этапе преп. Иоанн обретает *смирennemудрие* (в Лестнице это 25-е слово) и достигает бесстрастия, что ясно из приведенной ранее цитаты о его душе, ставшей «как бы без разума и без воли» [Иоанн Синайский 2015, 10]), а это уже в Лестнице 29-я, предпоследняя, ступень.

Один принцип изложения неизменен, о котором выше мы сказали, – противопоставления *вещественного* и *невещественного*, и движения от первого ко второму. И топосы свидетельствуют об этом. Так, можно выделить первый комплекс мотивов, связанный с понятием «телесности», отношение святого к которой говорит о его направленности на свое внутреннее состояние – *борьбу* со страстями, поэтому рождаются антонимичные пары – добродетель/страсть. Например, относящийся к теме аскетических подвигов топос *еды*, один из ключевых в монашеских житиях, представлен с акцентом не на внешнем подвиге – постничестве, а на внутреннем – на «премудрости» святого. Он ел разнообразные блюда, разрешаемые монахам, но ел мало, и таким образом втайне укрощал плоть малоядением,



а тщеславие – разнообразием пищи, которое было явно видимо другими: **«Ядѣше оубо все еже непорочнѣ желается заповѣданію, мало же зѣло. И всѣм мно нѣкакѣ величанію рогъ сламяя прем(уд)ре»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7] («Он употреблял все роды пищи, без предосуждения разрешаемые иноческому званию, но вкушал весьма мало, премудро сокрушая и через это, как я думаю, рог кичливости» [Иоанн Синайский 2015, 11]). Мотив *укрощения похоти плоти*, также типичный для монашеских житий, представлен в отношении к святому Иоанну одной метафорой – угашения «телесной печи», что достигается пустынножительством: **«Отпустѣниемъ же и неприближеніем(м) личнымъ пламеньъ печи сей погаси, яко до конца прочее тоу испепелити, но успити совершенѣ»** [Иоанн Лествичник 1647, лл. 7–7 об.] («пустынножитием и удалением от людей утолил он пламень сей (то есть телесной) печи, так что он совсем испепелился и угас совершенно» [Иоанн Синайский 2015, 11]). Нужно здесь добавить, что этот топос более ярко представлен в образе Исаакия, которого исцелил преподобный Иоанн молитвой от угнетения плотской похотью, что составляет сюжет второго чуда в Житии. Далее идут мотивы *раздачи милостыни (нищелюбия)* и аскетической *скудости во всем потребном* [Иоанн Синайский 2015, 11]. Они тоже относятся к топосам «телесности», от служения которой стремится освободиться святой: **«Идолскаго же поклонения м(и)л(ос)тию и оскудением ноужныхъ крѣпкихъ крѣпцѣ избежа»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7 об.] («Милостыней и скудостью во всем потребном мужественный сей подвижник мужественно избежал идолослужения, то есть сребролюбия» [Иоанн Синайский 2015, 11]). Характерно, что оптинский перевод «расшифровывает» понятие «идольского поклонения» уточняющим понятием «сребролюбия», явно опираясь на евангельскую цитату из послания апостола Павла колоссянам: «Итак, умертвите земные члены ваши: блуд, нечистоту, страсть, злую похоть и любостыжание, которое есть идолослужение» (Кол. 3:5).

Важный агиографический топос *памяти о смерти телесной*, весьма распространенный в монашеских житиях, здесь дан в своеобразной оппозиции «смерть душевная»/«смерть телесная», когда память о смерти *тела* спасает от смерти *души*: **«Д(у)ши же всечасную смерть и ра(з)слабление, смертию яко остномъ стрѣча во(з)стави»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7 об.] («От ежечасной смерти душевной, то есть от уныния и расслабления, восставлял он душу, возбуждая ее памятью телесной смерти, как остном (жалом – Л.Д.)» [Иоанн Синайский 2015, 12]).

Повествование в основной части Жития развивается по принципу отсечения святым все более тонких душевных страстей и одновременно восхождения по ступеням добродетелей. Эту особенность движения подвижника по лестнице заметил В. Лепяхин: «<...> существуют две лестницы: одна ведет в ад, другая – в Царствие Небесное. Они как бы накрадываются друг на друга. “Стояние” на одной ступени означает и пребывание в добродетели, и поправление какой-либо страсти <...> Равновесие здесь очень хрупко: не успел утвердиться в одной добродетели и попать низшую страсть,



“отбросив” ее вниз, как сверху на тебя надвигается новая, еще более опасная или сильная. И так до самой вершины лестницы, где подвижника ждет самая сильная и опасная страсть – гордость» [Лепяхин 1998, 22]. Эту логику движения мы и наблюдаем в Житии. Так, следующая оппозиция углубляет смысл противопоставления вещественного – невещественному: **«Оуморение(м) же пристрастия или оубо и прочих чювственных, невещественую юзу печали ра(з)рѣши»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7 об.] («Сплетение пристрастия и всяких чувственных помыслов разрешил невещественными узами святой печали» [Иоанн Синайский 2015, 12]). Здесь «пристрастия» и «чувственные помыслы» – это проявления телесности, хоть и относятся к области души. При этом «святая печаль» – хоть и это тоже область души – относится к «невещественным узам», и слово «святая» противопоставляет такую печаль – *несвятой* печали, то есть унынию, о чем сам Лествичник пишет в Слове 7 «О радостотворном плаче» [Иоанн Синайский 2015, 144–163]).

Перечисляя победы добродетелей над страстями, агиограф может и нарушить последовательность изложения. Например, он пишет о *гневе*, который был *ранее* других страстей, перечисленных выше, побежден добродетелью *послушания*: **«Бѣже емоу прежде оуморено мече(м) послушания гнѣвное томление»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 8] («Мучительство гнева *еще прежде* было в нем умерщвлено мечом послушания» [Иоанн Синайский 2015, 12]). А тонкая страсть *тщеславия*, которую метафорически называет Даниил «пиявицей» и сравнивает с паутиной, может быть «умерщвлена» только подвигами уединения и молчания: **«Неисходным же тѣломъ и неисходнѣйшимъ вѣщаниемъ паучнославную умори пиявицу»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 7] («Неисходным же уединением и всегдашним молчанием умертвил он пиявицу паутинного тщеславия» [Иоанн Синайский 2015, 12]).

Пиком драматизма в этом движении святого вверх по лестнице добродетелей является борьба с главной страстью – «восьмой отроковицей» – *гордостью*, которая является из восьми главных страстей последней и рождающей все остальные. Тут, при всей своей краткости изложения, Даниил, будучи в восхищении от описываемого им образа святого и от его подвигов, разворачивает метафору на основе библейского параллелизма, сопоставляя преподобного Иоанна с ветхозаветным Веселиилом, называя его «Веселиилом послушания»: **«Что осмыя отроковицы, оудобляго таинника сего побѣждение, что же ли оубо очищение крайнее, еже начать убо послушания Веселеиль, соверши же Н(е)б(ес)наго Иер(уса)лима Г(оспо)дь, пришествием своимъ прише(д), бе(з) него же не отребится диаволь, и того сличная чета»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 8] («Что же скажу о той славной победе, которую сей добрый таинник одержал над восьмой отроковицей? Что скажу о крайнем очищении, которое сей Веселеиль послушания начал, а Владыка небесного Иерусалима, пришедши, совершил Своим присутствием; ибо без сего не может быть побежден диавол с сообразным ему полчищем» [Иоанн Синайский 2015,



12]). Конечно, это не топос, а троп, но и в нем мы видим развитие агиографического *мотива послушания* (важный топос для монашеских житий, не представленный в упоминаемой нами выше житийной схеме Т.Р. Руди). Причем, именно победа над гордостью приводит к «крайнейшему очищению», которое святой только начал, а совершил «Владыка небесного Иерусалима», чем был побежден и диавол. Здесь отражена полнота синергии святого и Бога, которая возможна только при достижении подвижником истинного смирения – добродетели, противостоящей гордыне. Казалось бы, здесь уже вершина совершенства достигнута святым, и его образ получает завершение. Но нет, агиограф продолжает свое повествование, которое он определил как «плетение венца», что в значительной степени определяется не только задачами агиографа максимально раскрыть внутренний путь восхождения святого, но и законами жанра панегирика.

В следующем абзаце Даниил продолжает свое размышление об источнике подвига святого в его победе над гордыней и пишет о *слезах*: **«Гдѣ положю в нынѣшне(м) нашемъ плетении вѣчнѣмъ слезныи того источникъ, делу не во мнозѣ(х) соущему, их же сокровенная даже и до н(ы)нѣ есть храмина в пустыни нѣгдѣ, и в подгории соущи пещера мала, отстоящи оубо от тоговы и всякия инья клѣти толма, елико тщеславию слоухъ заградити можаше. Близъ же н(е)бесе соущи вопльми и призыванми, и инѣми таковѣми, якоже обычай имуть творити, иже мечи и жеги стрѣчеми и очию лишаеми»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 8 об.] («Где помещу в настоящем нашем плетении венца источник слез его (дарование, не во многих обретающееся), которых тайное делателище и донныне остается – это небольшая пещера, находящаяся у подошвы некоторой горы. Она настолько отстояла от его келлии и от всякого человеческого жилища, сколько нужно было для того, чтобы заградить слух от тщеславия; но к небесам она была близка рыданиями и взываниями, подобными тем, которые обыкновенно выпускают пронзаемые мечами и прободаемые разженным железом или лишаемые очей» [Иоанн Синайский 2015, 12–13]). *Плач о грехах* – также устойчивый мотив в агиографии – это плач по Богу, он «радостотворный» и покаянный, источником слез здесь и является грех, препятствующий соединению с Богом (см.: Слово 7 «О радостотворном плаче» [Иоанн Синайский 2015, 144–163]). Но в Житии Лествичника он получает несколько неожиданное образное решение: в качестве источника слез называется *пещера*. Причем, как это мы видели уже не единожды, она имеет и буквальный – «земной» – смысл, указано ее точное местоположение: «у подошвы некоторой горы», на определенном расстоянии от «его келлии и всякого человеческого жилища», которое имеет духовное измерение – заграждения слуха от тщеславия и одновременно близости к небесам плачем святого по Богу. Так, пещера благодаря «рыданиям и взываниям» святого обретает иконичность. В данном случае *мотив слез соединяется с мотивами уединения, молитвы, и тайного делания*, традиционными для монашеских житий.

После победы над главной страстью *гордости* далее в повествовании



снижается напряжение в противопоставлении добродетели и греха, и усиливается описание высоты духовного состояния святого. И уже на высшем этапе духовного совершенства *появляются топосы «нетелесности», или «невещественности»*. Возникает *мотив книги*, который, как и в случае с образом Синайской горы, пещеры, и других топосов, связан внешне с биографией святого – написанием книг, и одновременно – с аскетикой (топос «аскетических подвигов святого» [Руди 2006, 498]), то есть с мотивом духовной борьбы монаха, в данном случае, борьбы с унынием: **«Сия (сна – Л.Д.) же приемляше толико, елико же оумнаго существа точно бдѣниемъ не погубити. Много же преже спания моляшесе, и книги составляше, се бо бѣ емоу точно оуныния обротѣние»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 8 об.] («Сна принимал он столько, сколько необходимо было, чтобы ум не повредился от бдения, а прежде сна много молился и сочинял книги; это упражнение служило ему единственным средством против уныния» [Иоанн Синайский 2015, 13]).

Наконец, Даниил Раифский свидетельствует о «преуспянии во всех добродетелях» святого Иоанна и о его *возведении в игумены* – типичный сюжетный топос монашеских житий. Здесь используется непрямая евангельская цитата («И, зажегши свечу, не ставят ее под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме» (Мф. 5:15), которую можно назвать формулой-топосом – о светильнике: **«на начальственное свѣтило добрии искоусници во(з)высивше»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 10 об.] («возвысивши сей светильник на свещник начальства» [Иоанн Синайский 2015, 15]).

Но связаны эти слова не только с игуменством, как кажется на первый взгляд, но и со словами о «таинственной горе», возвращающими нас к началу повествования о *Граде Небесном* (синоним *Горы Небесной*), который выражен в образе «таинственной горы»: **«Таже почюдившесе вси всѣмъ его во всем исправление(м), яко новоявленна нѣкоего Моисея, ноуждею на старѣйшинство братии возведоша, на начальственное свѣтило добрии искоусници во(з)высивше, и не солгани быша, но и приближается к горе и той, и в невходимыи вшедъ мракъ, б(о)говоображенное приемлет, оумными во(з)водимъ степенми, законоположение и б(о)говидѣние»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 10 об.] («Все, удивляясь преуспянию его во всех добродетелях, как бы новоявленного Моисея, поневоле возвели его на игуменство братии и, возвысивши сей светильник на свещник начальства, добрые избиратели не погрешили; ибо Иоанн приблизился к таинственной горе, вшедши во мрак, куда не входят непосвященные; и возводимый по духовным степеням, принял богоначертанное законоположение и видение» [Иоанн Синайский 2015, 15]).

Здесь очень важное противополжение, в котором нет противоречия: *«светильник»* и *«вшедши в мрак»*. Известно, что Божественный мрак – богословское понятие, указывающее на непостижимость Бога и одновременно означающее «Божественный свет» [о Божественном мраке см.: Лосский 1991, 20–36]. Важно, что это понятие связано с восхождением Моисея на Синай и его встречей с Богом *во мраке*, о чем пишет В.Н. Лосский, анали-



зируя трактат Дионисия Ареопагита «О мистическом богословии»: «Путь восхождения, на котором мы постепенно освобождаемся от власти всего, что доступно познанию, Дионисий сравнивает с восхождением Моисея на гору Синай для встречи с Богом <...> Только тогда, перейдя за пределы мира видимых и видящих, Моисей проникает в истинно-мистический мрак неведения» [Лосский 1991, 23]. Мотив «светильника» достаточно часто встречается и является распространенным топосом, а вот мотив Божественного мрака не част, его присутствие возможно в житиях монахов-исихастов, что требует отдельного изучения.

В финале повествования появляется очень важный для данного жития мотив *слова*, причем, книжного, которое в одной фразе повторяется трижды (**«слову Б(о)жию отверзаешь уста, и д(у)хъ привлече, и отрыгну слово, и словеса бл(а)га от бл(а)гаго сокровища сердечнаго»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 10 об.] («Слову Божию отверз уста свои, привлек Духа, отрыгнул слово, и *из благого сокровища* сердца своего изнес словеса *благая* (Мф. 12, 35)» (курсив издателя – Л.Д.) [Иоанн Синайский 2015, 15]). В приведенной цитате представлен образец синергии – сотворчества человека и Бога в написании священных книг. Нужно «отверзнуть» вначале свои уста для Слова Божия, «привлечь Духа», чтобы «отрыгнуть слово», и все это должно совершаться в *сердце* человека, ставшего «благим сокровищем», откуда и могут быть изнесены благие слова. Очевидны здесь отсылки к Псалтири (Пс. 44:2) и к Евангелию (Мф. 12:35, Лк. 6:45) о сердце как источнике и злого и благого. Но насколько эти цитаты могут стать топосами-формулами – вопрос пока открытый. Здесь мы их рассматриваем как авторские топосы, соглашаясь с Т.Р. Руди, не включающей в область топики те цитаты из Священного Писания, которые не часто встречаются, «носят индивидуальный характер и не составляют какой-либо системы» [Руди 2006, 465].

И только в самом конце Жития мы обнаруживаем единственное в тексте *словесное выражение* топоса «лествицы» в словосочетании «богописанные скрижали». Связан этот топос, прежде всего, с идеей духовного восхождения самого святого, и уже затем – с его книгами: **«И свидѣтеле оубо д(у)ховнымъ его глашениемъ мнози, елици тѣмъ и спасошася, и ныне спасаются. <...> Свидѣтель же и добрый Иоаннъ пр(е)п(одо)бный нашъ пастырь, от него же паче о паствѣ оумоленъ бывъ, от горы Синайския к намъ новыи сей б(о)говидец помысломъ сошедъ, показа намъ и той б(о)гописанныя своя скрижали, внѣ оуду оубо дѣлательная, вноутрь оуду же б(о)говидѣтельная имоущи оутверждения, глаголющая сице»** [Иоанн Лествичник 1647, л. 11] («Дух Святой говорил его устами, свидетелями этому служат многие из тех, которые спаслись и донныне спасаются через него. <...> Свидетелем того же был и добрый Иоанн, преподобный наш пастырь (раифский игумен). Он и убедил сего нового боговидца усиленными своими просьбами для пользы братий сойти помышлением с горы Синайской и показать нам *свои богописанные скрижали*, в которых наружно содержится руководство деятельное, а внутренно – со-



зерцательное» [Иоанн Синайский 2015, 16]). Последние слова в данной цитате говорят о символизме слова в «Лествице», направленной и к деятельной внешней стороне жизни подвижника, и к внутренней духовной его жизни, к достижению духовного совершенства и соединения с Богом. Причем последнее является главной целью как жизни и подвига самого святого Иоанна Лествичника, так и его целью написания книги – ведения *читателя* по ступеням лествицы в Царство Небесное.

Подведем итоги наших наблюдений. Основные топосы Жития Иоанна Синайского обладают большей свободой в формах выражения в отношении к житийной «схеме» [Руди 2006]. Устойчивые мотивы в этом действительно *кратком* житии преимущественно даны в «свернутом» виде, предельно символичном, часто метафорически оформленном. Практически не встречаются в тексте готовые формулы-топосы, часто используемые агиографами в монашеских житиях. Даниил обращается к библейским цитатам, которые, как и во всех житиях святых, выполняют каноническую роль, раскрывая духовный смысл сюжетного момента или сторону личности святого, и реализуя одновременно собственно поэтическую функцию; он вводит и библейский параллелизм как поэтическое средство. Конечно, этот аспект поэтики требует дополнительного изучения.

Структура жития определяется мотивом-топосом *пути – восхождения* святого, но путь этот представлен практически только как внутренний. Основной конфликт заключается между *вещественным* и *невещественным*, телесным и духовным, выражен в борьбе святого со страстями, но представлен описательно, не в поступках. К концу Жития, на последнем этапе жизни и подвигов преп. Иоанна, уже вошедшего в *Божественный мрак* и тем достигшего при жизни *Небесной Горы*, этот конфликт практически снимается. Соответственно, топика представлена, условно, двумя типами: «телесности» («вещественности») и «нетелесности» («невещественности»). Образ-топос *Небесной Горы* определяет иерархию топика в данном Житии, а второй важнейший мотив-топос *лествицы* является сюжетным и структурообразующим. Он выражает внутренний путь святого и одновременно указывает на биографический факт – написание книги «Лествица». Конечно, ключевые топосы данного Жития – *Небесной Горы* и *лествицы* – неразрывно связаны между собой, как и со всеми остальными топосами. Агиограф искусно варьирует их, условно говоря, обыгрывает, используя все то же противопоставление земного и небесного, которое преодолевается подвижником. В финале жития это движение выстраивается следующим образом: святой Иоанн, называемый Даниилом «*новым боговидцем*» [Иоанн Синайский 2015, 16], «*вшедь в мракъ*» [Иоанн Лествичник 1647, л. 10 об.] Божественный, то есть достигнув вершины духовного пути, «*возводимый по духовным степеням*» [Иоанн Синайский 2015, 15] («*умными возводимъ степенми*» [Иоанн Лествичник, л. 10 об.]), в конце жизни по просьбе игумена Иоанна Раифского *сходит помыслом с горы Синайской «к нам» («к намъ новии сей боговидец помысломъ сошедь»* [Иоанн Лествичник 1647, л. 11]), чтобы «показать нам *свои богописанные скрижа-*

*ли»* [Иоанн Синайский 2015, 16] («*показа намъ и той богописанныя своя скрижали»* [Иоанн Лествичник 1647, л. 11]), которыми «спаслись и доныне спасаются через него» [Иоанн Синайский 2015, 16] многие.

Таким образом, топика в кратком Житии Иоанна Синайского, составленном Даниилом Раифским, при соответствии в целом агиографической схеме житий преподобных святых, отличается рядом особенностей, которые определяются его панегиричностью, содержанием и характером подвигов святого. Форма выражения топосов в значительной степени зависит также от писательской манеры агиографа, и от личностных особенностей святого, которые проявляются не столько в житийной «схеме», сколько в нюансах поэтики *внутри* этой «схемы».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтина О.Н. Проблемы анализа житийных текстов русской литературы (Культурно-историческая традиция и код культуры) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2009. № 4(8). С. 47–61.
2. Дионисий (Шлёнов), игумен, Кордочкин А., свящ. Иоанн Лествичник // Православная энциклопедия. Т. 24. М.: Церковно-научный центр РПЦ «Православная энциклопедия», 2011. С. 404–431.
3. Иоанн Лествичник. Лествица. М., 1647. 311 л.
4. Иоанн Синайский, преподобный. Лествица. М.: Московская Патриархия Русской Православной Церкви, 2015. 608 с.
5. Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI–XVI века). СПб.: Алетейя, 2000. 320 с.
6. Конявская Е.Л. Проблема общих мест в древнеславянских литературах (на материале агиографии) // Ruthenica. 2004. Т. 3. С. 80–92.
7. Лепяхин В.В. Икона и образ // Икона в русской словесности и культуре / сост. В.В. Лепяхин. М.: Паломник, 2012. С. 1–71.
8. Лепяхин В.В. Лествица как полифоничный символ духовной аскетической жизни // Вестник русского христианского движения. 1998. № 178. С. 5–28.
9. Лихачев Д.С. Литературный этикет Древней Руси (к проблеме изучения) // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 17. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 5–16.
10. Лопарев Хр.М. Византийские жития святых VIII–IX вв. // Византийский временник. Т. 18. Отд. 1. СПб.: К.Л. Риккер, 1911. С. 1–147.
11. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», 1991. 288 с.
12. Попова Т.Г. Житие Иоанна Лествичника (по древнейшей славянской рукописи Лествицы) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2014. № 2(56). С. 83–95.
13. Попова Т.Г. Лествица Иоанна Синайского в славянской книжности. Саарбрюкен, LAP LAMBERT, 2011. 457 с.
14. Ранчин А.М. О топике в древнерусской словесности: к проблеме разграничения топосов и цитат // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2012. № 3(49). С. 21–32.



15. Ранчин А.М. Традиционное и индивидуальное в древнерусской словесности: библейская цитата-топос в Сказании о Борисе и Глебе // Язык и текст. 2015. Т. 2. № 3. С. 38–46.

16. Руди Т.Р. «Imitatio angeli» (проблемы типологии агиографической топик) // Русская литература. 2003. № 2. С. 48–59.

17. Руди Т.Р. О композиции и топике житий преподобных // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 57. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 431–500.

18. Сапожникова О.С. Русский книжник XVII в. Сергей Шелонин. Редакторская деятельность. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2010. 560 с.

19. Творогов О.В. Задачи изучения устойчивых литературных формул Древней Руси // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 20. М.; Л.: Наука, 1964. С. 29–40.

20. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1: Первый век христианства на Руси. М.: Гнозис, Школа «Языки русской культуры», 1995. 875 с.

21. Федотов Г.П. Святые Древней Руси. М.: Московский рабочий, 1990. 269 с.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Bakhtina O.N. Problemy analiza zhitiynykh tekstov russkoy literatury (Kul'turno-istoricheskaya traditsiya i kod kul'tury) [Problems of Analysis of Hagiographic Texts of Russian Literature (Cultural and Historical Tradition and Culture Code)]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2009, no. 4(8), pp. 47–61. (In Russian).

2. Konyavskaya E.L. Problema obshchikh mest v drevneslavyanskikh literaturakh (na materiale agiografii) [The Problem of Common Places in Ancient Slavonic Literatures (on the Material of Hagiography)]. *Ruthenica*, 2004, vol. 3, pp. 80–92. (In Russian).

3. Lepakhin V.V. Lestvitsa kak polifonichnyy simvol dukhovnoy asketicheskoy zhizni [The Ladder as a Polyphonic Symbol of Spiritual Ascetic Life]. *Vestnik russkogo khristianskogo dvizheniya*, 1998, no. 178, pp. 5–28. (In Russian).

4. Popova T.G. Zhitiye Ioanna Lestvichnika (po drevneyshey slavyanskoy rukopisi Lestvitsy) [Life of John of the Ladder (according to the Oldest Slavic Manuscript of Lestvitsa)]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, 2014, no. 2(56), pp. 83–95. (In Russian).

5. Ranchin A.M. O topike v drevnerusskoy slovesnosti: k probleme razgranicheniya toposov i citat [On Topic in Old Russian Literature: on the Problem of Distinguishing between Topos and Quotations]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, 2012, no. 3(49), pp. 21–32. (In Russian).

6. Ranchin A.M. Traditsionnoye i individual'noye v drevnerusskoy slovesnosti: bibleyskaya tsitata-topos v Skazanii o Borise i Glebe [Traditional and Individual in Old Russian Literature: The Biblical Topos–Quote in the Legend of Boris and Gleb]. *Yazyk i tekst*, 2015, vol. 2, no. 3, p. 38–46. (In Russian).

7. Rudi T.R. “Imitatio angeli” (problemy tipologii agiograficheskoy topiki) [“Imita-

tio Angeli” (Problems of Typology of Hagiographic Topic)]. *Russkaya literatura*, 2003, no. 2, pp. 48–59. (In Russian).

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

8. Dionisiy (Shlënov), Kordochkin A. Ioann Lestvichnik [John of the Ladder]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 24. Moscow, Tserkovo-nauchnyy tsentr RPTS “Pravoslavnaya entsiklopediya” Publ., 2011, pp. 404–431. (In Russian).

9. Lepakhin V.V. Ikona i obraz [Icon and Image]. Lepakhin V.V. (ed.). *Ikona v russkoy slovesnosti i kul'ture* [Icon in Russian Literature and Culture]. Moscow, Palomnik Publ., 2012, pp. 1–71. (In Russian).

10. Likhachev D.S. Literaturnyy etiket Drevney Rusi (k probleme izucheniya) [Literary Etiquette of the Old Russia (to the Problem of Study)]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 17. Moscow; Leningrad, USSR Academy of Sciences Publ., 1961, pp. 5–16. (In Russian).

11. Loparev Khr.M. Vizantiyskiye zhitiya svyatykh VIII–IX vv. [Byzantine Lives of the Saints of the 8<sup>th</sup>–9<sup>th</sup> Centuries]. *Vizantiyskiy vremennik* [Byzantine Time Book]. Vol. 18. Part 1. St. Petersburg, K.L. Ricker Publ., 1911, pp. 1–147. (In Russian).

12. Rudi T.R. O kompozitsii i topike zhitiy prepodobnykh [On the Composition and Topic of the Lives of the Reverend]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 57. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2006, pp. 431–500. (In Russian).

13. Tvorogov O.V. Zadachi izucheniya ustoichevykh formul Drevney Rusi [Tasks of Studying Recurrent Literary Formulas of Old Russia]. *Trudy Otdela drevnerusskoy literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature]. Vol. 20. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1964, pp. 29–40. (In Russian).

### (Monographs)

14. Fedotov G.P. *Svyatyye Drevney Rusi* [The Saints of Old Russia]. Moscow, Moskovskiy rabochiy, 1990. 269 p. (In Russian).

15. Kirillin V.M. *Simvolika chisel v literature Drevney Rusi (XI–XVI veka)* [Symbolism of Numbers in the Old Russian Literature (11<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> Centuries)]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2000. 320 p. (In Russian).

16. Lossky V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [Essay on the Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic Theology]. Moscow, Tsentr “SEI” Publ., 1991. 288 p. (In Russian).

17. Popova T.G. *Lestvitsa Ioanna Sinayskogo v slavyanskoy knizhnosti* [The Ladder of John of Sinai in Slavic Literature]. Saarbrücken, LAP LAMBERT Publ., 2011. 457 p. (In Russian).

18. Sapozhnikova O.S. *Russkiy knizhnik XVII v. Sergey Shelonin. Redaktorskaya deyatel'nost'* [Sergey Shelonin, 17<sup>th</sup>-century Russian Writer. Editorial Activity]. Moscow; St. Petersburg, Al'yans-Arkheo Publ., 2010. 560 p. (In Russian).

19. Toporov V.N. *Svyatost' i svyatyye v russkoy dukhovnoy kul'ture* [Holiness and



Saints in Russian Spiritual Culture]. Vol. 1: Pervyy vek khristianstva na Rusi [The First Century of Christianity in Russia]. Moscow, Gnozis Publ., Shkola "Yazyki russkoy kul'tury" Publ., 1995. 875 p. (In Russian).

**Дорофеева Людмила Григорьевна**, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент, профессор образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук». Научные интересы: древнерусская литература, русская агиография, литературная герменевтика, литературная антропология.

E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3622-8379

**Lyudmila G. Dorofeeva**, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Educational and Scientific Cluster "Institute of Education and Humanities". Research interests: Old Russian literature, Russian hagiography, literary hermeneutics, literary anthropology.

E-mail: Lgdorofeeva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-3622-8379

DOI 10.54770/20729316-2022-3-125

А.Е. Козлов (Новосибирск)

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАРЬЕРЫ ПИСАТЕЛЯ-БЕЛЛЕТРИСТА В РОМАНЕ Д.В. ГРИГОРОВИЧА «ПРОСЕЛОЧНЫЕ ДОРОГИ»\*

**Аннотация.** В конце 1840-х гг. Д.В. Григорович, как и многие его современники, обращается к сюжету, связанному с карьерой писателя-беллетриста. Часто такой сюжет предполагал негативные сценарии, связанные с духовной или физической гибелью молодого мечтателя. В статье показано влияние сюжетной схемы «Утраченных иллюзий» О. Бальзака и концепции «Человеческой комедии» на замысел произведений «Неудачи» и «Проселочные дороги». В частности, в обоих произведениях литература и живопись понимаются как вещь и товар, экономические свойства которых первичны по отношению к эстетическим. В то же время, работая над первым в своей карьере романом «Проселочные дороги», Григорович ориентировался на образцы английской романистики (Ч. Диккенс, У. Теккерей) и «Мертвые души» Н.В. Гоголя, однако отказывался от профетического пафоса своих предшественников. Руководствуясь фабульными и характерологическими образцами, Григорович строил названный им «роман без интриги» по принципу романа-фельетона. Особого внимания в этом контексте заслуживает история начинающего литератора Аполлона Егорьевича Дрянкова – приживальщика в доме влиятельных провинциальных помещиков. Отталкиваясь от названия романа «Непризнанная индейка», автор статьи показывает возможные варианты интерпретаций и траектории прочтения этого произведения, в том числе указывая на возможную автопародию, а также показывает точки соприкосновения автора и его героя в плоскости текста. Статья подготовлена к 200-летию юбилею Григоровича и 170-летию юбилею первой публикации романа «Проселочные дороги» в журнале «Отечественные записки».

**Ключевые слова:** русский роман XIX века; Григорович; Бальзак; рефлексия и нарратив; вторичность и альтернативность; литературная репутация.

A.E. Kozlov (Novosibirsk)

## Representation of a Career of a Mass-Fiction Writer in D.V. Grigorovich's Novel "Country Roads"\*\*

**Abstract.** In the late 1840s, D.V. Grigorovich, like many of his contemporaries, turns to the plot associated with the career of a fiction writer. Often such a plot suggested negative scenarios associated with the spiritual or physical death of a young dreamer. The article shows the influence of the plot scheme of "Lost Illusions" by O. Balzac,

\* Исследование выполнено в рамках реализации гранта № 21-78-00011 Российского научного фонда.

\*\* The research was funded by Russian Science Foundation (RSF), project number 21-78-00011.



and the concept of “The Human Comedy” on the concept of the works “Failures” and “Country Roads”. In particular, in Grigorovich’s prose, literature and painting are understood as a thing and a commodity, the economic properties of which are primary in relation to the aesthetic ones. The appendix contains a register of works conceived but not realized by the writer, which testify to the influence of Balzac on the plot of the Russian writer. While working on the first novel in his career, Country Roads, Grigorovich focused on examples of English novelism (Charles Dickens’ prose) and Gogol’s “Dead Souls”, but he refused the prophetic pathos of his predecessors. Focusing on plot patterns, Grigorovich at the same time built the “novel without intrigue” he called on the principle of a feuilleton novel. Particularly noteworthy in this context is the story of the novice writer Apollon Egorevich Dryankov, a homemaker in the house of influential provincial landowners. The article considers the possibility of combining different personalities in one hero: Egor Dryansky, Apollon Grigoriev, Fyodor Dostoevsky, and, finally, Grigorovich himself. Based on the title of the novel “The Unrecognized Turkey”, we make attempt to show possible interpretations and trajectories of reading this work (The last of Mohicans, Indiana, Ugly Ducky and Poor Folk), and also shows possible contacts between the author and his hero in the text. The article was prepared for the 200<sup>th</sup> anniversary of Grigorovich and the 170<sup>th</sup> anniversary of the first publication of the novel “Country Roads”.

**Key words:** Russian novel of the 19<sup>th</sup> century; Grigorovich; Balzac; reflection and narrative; secondary and alternative; literary reputation.

В конце 40-х – начале 50-х гг. XIX в. в творчестве Дмитрия Васильевича Григоровича формируется устойчивая сюжетная схема, связанная с переживанием творческой неудачи – и шире – жизненного неуспеха. Вероятнее всего, освоению этой схемы способствовали и литературные образцы, и биографические обстоятельства.

После «Петербургских шарманщиков», «Деревни» и «Антон Горемыки», ставших своеобразной визитной карточкой писателя и особо отмеченных В.Г. Белинским в его обозрениях [Мещеряков 1985; Журавлева 2013; Вдовин 2016], Григорович столкнулся с охлаждением со стороны критики и читателей. Отчасти это объясняется тем, что писатель не только одновременно публиковался в «Отечественных записках» и «Современнике» (как, например, И.С. Тургенев), но и «Москвитянине», круг которого формировали критики и беллетристы, во многом независимые от петербургской среды. Григорович, бывший журнальным «космополитом» (после раскола в «Современнике» он начнет публиковаться, наряду с перечисленными изданиями, в «Библиотеке для чтения»), мог восприниматься как слабохарактерный человек без каких-либо убеждений. Об этом, в частности, свидетельствуют отзывы о его произведениях, размещаемые во всех трех изданиях, а также многочисленные намеки и апелляции к французскому происхождению писателя, часто выходящие за пределы традиционных рамок приличия.

Ставший в конце 1840-х гг. «эмблематическим» литератором натуральной школы [Лотман 1955; Мещеряков 1985], Григорович довольно быстро



охладевает к этому типу эстетики, воспринимая его, скорее, как один из способов репрезентации мира, а не ключевой философский принцип. Гораздо ближе метода Г. Курбе и Ж. Шанфлери ему оказываются идеи грандиозного мира «Человеческой комедии» О. де Бальзака, сюжеты которой неоднократно становились для Григоровича материалом. Так, описывая апартаменты героев, русский беллетрист практически буквально воспроизводил «Сцены частной жизни»:

Я был всегда того мнения, что сокровенные комнаты, каковы, например, кабинет и спальня, выказывают склонности и вообще весь характер своих владельцев несравненно красноречивее, чем самая физиономия этих владельцев. Господин или дама в гостиной и тот же господин или дама в спальне или кабинете, как известно, – два существа совершенно разные. Я даже уверен, что такие превращения ровно ничего не значат в сравнении с самыми неожиданными театральными превращениями, где часто из цветущей долины вдруг делается мрачная пещера, и наоборот. В гостиной или свете, что одно и то же, все люди почти одинаковы: все равно милы, привлекательны, любезны, или стараются, по крайней мере, быть такими, и только в заветных комнатах являются они сами собою, то есть такими, какие они на самом деле. Мы окружаем и обставляем себя по возможности всем, что соответствует нашему вкусу, и вкус этот должен, следовательно, приблизительно выражать наши склонности; мельчайшие привычки, обычаи – словом, все, что составляет всего человека и что тщательно иной раз скрывается им от света, является в поразительно верных красках на полках, мебели и стенах его кабинета. <...> Каждый дом, каждая квартира, как бы малы ни были – тот же театр, разгороженный на сцену и кулисы: вся разница в том, что действующие лица занимаются актерским ремеслом из любви к искусству, не приписаны ни к какой труппе и не получают жалованья. Поверьте, так!..» [Григорович 1896, 81].

В черновых и подготовительных записях мы находим своеобразный реестр имен и сюжетов, свидетельствующий о попытке обобщений разрозненных мотивов из жизни светского общества и простолюдинов и поиске общего для них знаменателя [Григорович. РГАЛИ. Ф. 138. Оп. 2. Ед. хр. 2]. Большинство этих замыслов воплощено не было: в роли русского Бальзака Григорович не преуспел, а в написанных им повестях и романах он, в отличие от «французского Шекспира», многократно воспроизводил намеченные ранее фабулы и мотивы, что давало негативный материал для критиков и современных читателей.

Своеобразной матрицей переживания писательской неудачи для Григоровича и его современников становится роман «Утраченные иллюзии» [Гинзбург 2016; Феномен творческой неудачи 2011; Феномен творческой неудачи 2018], рассказывающий о судьбе двух талантов: самоотверженного Давида Сешара (альтруиста и Дон Кихота) и самовлюбленного Люсьена Шардона (Гамлета, борющегося за возвращение фамилии Рюампре). Путь Люсьена, автора поэтического сборника «Маргаритки» и исторического романа в духе Вальтера Скотта, пролегает через тернии либеральной





печати к звездам роялистской публицистики. Пройдя этот путь и утратив дружбу, любовь и чувство собственного достоинства, Люсьен не только не обрел прочного литературного имени, но и терял свое, данное ему от рождения.

Уже в повести «Неудачи» (1850), отталкиваясь попеременно от новелл и романов Бальзака («Пьер Грассу», «Неведомый шедевр», «Утраченные иллюзии», «Отец Горио») и русской повести о судьбе художника («Живописец» В.Ф. Одоевского, «Невский проспект» и «Портрет» Н.В. Гоголя, других беллетристических произведений, написанных на эту же тему [Акимов 2012; Brunson 2016; Зенкин 2018]), Григорович описывает путь молодого живописца Андреева, бросающего вызов судьбе. Первоначально робкий Андреев, отдаленно напоминающий Васю Шумкова из «Слабого сердца» Ф.М. Достоевского (оба героя – молодые люди, чиновники, тяготящиеся службой и живущие творчеством), находит поддержку со стороны наставников Академии художеств и начинает посещать рисовальные классы. Однако обстоятельства складываются таким образом, что он вынужден совершить самопожертвование и, покинув избранное поприще, уехать в провинцию для спасения собственной сестры. Этот высокий трагический вариант утраченных иллюзий (противоположный действиям Растиньяка и Люсьена в их обращении с родственниками и сестрами) профанируется и переворачивается в дебютном романе писателя «Проселочные дороги» (1852).

Оговоримся, что в этом «романе без интриги», как его назвал сам автор, сюжет строится на пересечении экстенсивно соединенной фабулы путешествия по большой дороге (в духе «Истории Тома Джонса, найденныша» Г. Филдинга и «Записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса) и современной авантюры (наподобие «Ярмарки тщеславия» У. Теккерея и похождений Чичикова в «Мертвых душах» Н.В. Гоголя). Центральную коллизию произведения составляет борьба за «место под солнцем»: помещик средней руки Аристарх Федорович Балахнов грезит о победе на губернских выборах, буржуа-жантильом Бобохов, мещанин во дворянстве – выходец из купцов – борется за признание в обществе, сходные намерения обнаруживает множество других действующих лиц, «чего не представил <до этого. – А.К.> еще ни один русский роман, задуманный в таких больших размерах» [Русская литература... 1853, 19].

Среди иных персонажей выделяются своего рода Добчинский и Бобчинский Горшковского уезда, Прокисай Захарович Копков и Аполлон Егорьевич Дрянков – комические двойники, выполняющие сходные функции и занимающие одинаковое положение в доме и обществе, которые по законам диккенсовской характерологии, обнаруживают все большее несходство к концу произведения [Сильман 1970; Harris 1991; Paganoni 2020]. Если Прокисай Захарович, подобно менестрелю, играющий на гитаре, обретает семейное счастье, то Дрянков проходит сложный путь от провинциального изгоя до неопита, чья повесть «Непризнанная индейка» предается тиснению на зависть его окружению.



В этом контексте внимания заслуживают имя писателя, его «биография» и история его книги.

Несмотря на характерную для фельетонного романа подсказку, заключенную в фонетике имени Аполлона Егорьевича и чуть менее памфлетную фамилию – Дрянков, оговоримся, что поиск единственного прототипа вряд ли является возможным и сюжетно оправданным. Воображая самого разного читателя: петербуржца, москвича, иногороднего подписчика, Григорович, вслед за Диккенсом, исходил из того, что некоторые аллюзии и реминисценции в романе могут быть поняты только ближайшим окружением, другие же – будут истолкованы с оглядкой на содержание произведения и литературную традицию. Читатель, знакомый со спорами, двух столичных журналов [Современник против Москвитянина 2015], вероятно, воображал на месте Дрянкова Аполлона Григорьева или Егора Дрянковского – окарикатуренный портрет усредненного критика и беллетриста журнала «Москвитянин». Показательно, в частности, что Дрянков пытается отправить свою повесть в столичный журнал, однако получает возможность ее опубликовать только после поддержки московского мецената Тирсиса Ивановича Ястребилова [Козлов 2017].

При этом сам роман Дрянкова так и остается *вещью в себе*, он не пересказывается и не приводится в произведении Григоровича за исключением одного абзаца (см. об этом далее). В сюжетной структуре произведения есть несколько эпизодов, в которых Дрянков собирается прочитать свою повесть, но каждый раз непредвиденные обстоятельства останавливают его.

– Хорошо, хорошо, – отвечал приживальщик, видимо озадаченный присутствием Карачаева, – только, пожалуйста, не мешай нам; мы займемся на минуту делом, присовокупил он, подходя к Василькову.

– Ладно, читай! – сказал Карачаев, закуривая трубку и подпираясь локтем в подушку.

Дрянков снял со свечки, сел подле Василькова и раскрыл тетрадь.

– Повесть называется... «Непризнанная Индейка»... Но прежде, я думаю, излишним будет рассказать в коротких словах сюжет ее, то есть содержание..., – произнес Дрянков.

– Ну, мимо сюжет! Читай только; мы сами пойдем и без твоих объяснений... – заметил Карачаев, нетерпеливо пуская клубы дыма [Григорович 1896, 76].

В цитируемом фрагменте два слушателя-читателя маркируют два возможных режима чтения [Эко 2016; Шмид 2005; Тюпа 2020]. Сентиментальный Васильков (провинциальный Дафнис и Ловелас) готов прослушать произведение, в то время как агрессивный Карачаев (в чертах которого соединились жесты «исторического человека» Ноздрева и грубоватое рыцарство офицера Доббина из «Ярмарки тщеславия»), не настроен на слушание романа. Он обрывает Дрянкова на полуфразе, выступая в роли авторитарного слушателя, претендующего на соавторство.



– Зачеркни *незабудки*, и я замолчу; без этого не хочу дальше слушать, вот в чем она штука-то.

– Полно, Павел, оставь нас, – пробормотал Васильков, у которого сильно слипались глаза.

– А ну, коли так, за порог же всю вашу литературу! Ступай, читай кому хочешь свои *незабудки*. Вон! Я спать хочу!

И Карачаев, без дальних объяснений, побежал к комоду, затушил свечу и, выпроводив гостя, грохнулся на постель [Григорович 1896, 77].

Аналогичный эпизод представлен во втором томе романа, реализующем, наряду с прочим, стратегию карнавального разоблачения литературно-журнального мира [Бахтин 1975]. Оказавшись в Москве, Дрянков посещает книжную лавку, где приобретает сорок два тома Тирсиса Ивановича Ястребилова, после чего посещает дом мецената и получает возможность опубликовать свое произведение. То, что для Дрянкова – событие особой значимости, для Тирсиса – широкий жест. Это становится очевидным в момент описания литературного вечера: Дрянков так и не приступает к публичному чтению «Непризнанной индейки», поскольку все свободное время занимают выступления меценатов, оказавших ему протекцию – Тирсиса Ивановича Ястребилова и его благоверной жены Клавдии Ильичны, которая (явная отсылка к Бальзаку) является автором сборника стихов «Маргаритки». Таким образом, в сюжетной структуре «Проселочных дорог» роман существует как *вещь*, имеющая определенную *стоимость*, а не произведение, отличающееся эстетической ценностью. Такое свойство романа во многом созвучно экономической концепции Бальзака (в свое время отмеченной К. Марксом и Ф. Энгельсом) и одновременно препятствует превращению «Проселочных дорог» в метароман (где бытие автора, героя и текста сливается воедино), как это произошло в сюжете «Жизни Дэвида Копперфилда, рассказанной им самим».

В связи с этим одну из главных тайн «романа без интриги» представляет даже не прототип, подбор которого обусловлен сюжетными валентностями романа-памфлета, а название произведения Дрянкова «Непризнанная индейка». Если «непризнанность» отсылает читателя к сентиментальному и романтическому топосу, то слово *индейка* тяготеет к принципиально иному полю, заставляя вспомнить поговорку «Судьба – индейка, жизнь копейка», утвердившуюся в русской литературе от «Ревизора» и «Героя нашего времени» до «Войны и мира» (в черновых редакциях). Наибольший эмблематизм *индейка* получает в историософской главе «Гарантаса» В.А. Соллогуба, полемически заостренной против финала первого тома «Мертвых душ». Взору спящего героя представляется *орел не орел, индейка не индейка*. Таким образом, название романа Дрянкова окказионально.

Отталкиваясь от составляющих этого окказионализма, можно предложить три основных линии интерпретации.

The Last of the Mohicans (1826). Если *индейка* – это феминитив, об-



разованный от исходного варианта «индеец», то наиболее очевидной становится связь с названием приключенческого романа Фенимора Купера «Последний из могикан» (The Last of the Mohicans). Сын Чингачгук Ункас – своего рода белая ворона, один из последних древних делаваров, обреченных на неминуемую гибель. Дрянков близок к этой эмблематике: он становится изгоем в своем близком окружении, как большинство писателей и представителей интеллектуальной богемы начала 1850-х гг. Разумеется, к моменту написания «Проселочных дорог» романы Купера и его эпигонов, писавших о борьбе краснокожих и европейцев и проповедующие теорию исключительной личности (к которой относится и Натаниэль Бампо, и Чингачгук, и его сын) потеряли былую актуальность, на первый план вышли социальные вопросы, ведущие к открытию объективного метода повествования.

Indiana (1832). По-прежнему, исходя из лексического варианта феминитива, можно найти более близкую аналогию, связанную с французской беллетристикой. В этом случае *индейка* представляет собой нарочито сниженную вариацию, связанную с именем героини Жорж Санд.

Как известно, В.Г. Белинский, сравнив писательскую манеру Санд и Бальзака, первоначально отдал пальму первенства последнему. Однако по мере увлечения социальной повесткой и женским вопросом, русский критик менял свои взгляды [Пономарева 2017]. Меняло и его окружение, к которому в том числе относился Григорович [Успенский, Федотов 2021].

Если эта траектория прочтения верна, роман получает геральдическую завершенность: находящийся в доме Балахнова на положении приживальщика – нового «Несчастливого Никанора» – Дрянков становится свидетелем истории, которая параллельно рассказывается читателю: катастрофическое сближение замужней Балахновой с Карачаевым гротескно отражает охлаждение креолки Индианы к ее мужу Дельмару и сближение с Ральфом, осуждаемое обществом.

Den grimme Ælling (Ugly Ducky, 1847). Если отталкиваться от второго лексического значения, буквализируя его, в названии романа Дрянкова можно увидеть своеобразный парафраз, связанный со сказкой датского писателя Г.Х. Андерсена «Гадкий утенок». Это произведение, в центре которого инициация и качественное преображение героя, построено на базовой схеме «потеря-поиски-обретение», отражает общую логику воспитания и взросления, которое может проецироваться, в том числе, на биографические сюжеты [Краснощечкова 2008]. В отличие от Ж. Санд, Белинский сдержанно отзывался о произведениях Андерсена, находя в них черты ходульности и ненавистного им романтизма.

Русскоязычного перевода «Гадкого утенка» не существовало, но к услугам Григоровича были французские и английские переложения. В описании угловатой головы и отталкивающей внешности Дрянкова прочтываются сходные с гадким утенком черты. Совпадают и фабулы: Дрянков находится на положении изгоя, пока Тирсис Иванович не делает его равным (утенок оказался лебедем).



Заметим, что к теме «гадкого утенка» прилегают истории писательской карьеры многих современников Григоровича: Ивана Панаева, Якова Буткова, Егора Дриянского и, наконец, находящегося тогда на каторге Федора Достоевского. Так, ставший, наряду с Некрасовым, издателем и «пайщиком» «Современника», Панаев начинал свою карьеру как типичный литератор без имени. В дальнейшем он жестоко высмеял такое поприще, обратившись к его изображению в «Петербургском фельетоне» и повести «Литературная тля» [Ямпольский 1986].

Хорошо известны анекдоты и сплетни, связанные с литературной деятельностью Буткова, больше напоминающей исполнение барщины или оброка – ходили слухи о неоплатном долге, который А.А. Краевский заплатил за своего будущего сотрудника. В этом контексте журналист, обреченный на поденную работу, соответствует роли приживальщика, находящегося в доме у своего обеспеченного патрона. Бутков при этом не смог составить сколько-нибудь крупного литературного имени, пополнив реестр тех писателей-беллетристов, которых принято называть «мелкотравчатыми». Это слово из охотничьего дискурса ввел в литературу Е.Э. Дриянский. С течением времени его «Записки мелкотравчатого» были преданы забвению, однако относительное прилагательное *мелкотравчатый* закрепилось в критике, где стало качественным, маркирующим оценку и масштаб литературного дарования. Окончательное закрепление понятия «мелкотравчатый» происходит в беллетризованных историях литературы [Киселева 2019].

В этом отношении сюжетная линия Дрянкова представляет собой очевидную контаминацию, в которой читательские ожидания, обусловленные общей пресуппозицией – «Утраченными иллюзиями» – корректируются в сторону фельетонно-комического режима повествования.

Наиболее сложный в этическом отношении вопрос составляет включение в названный ряд друга и однокашника Григоровича Федора Достоевского. Очевидно, что «Бедные люди» и «Непризнанная индейка» объединены общей коннотацией униженного и оскорбленного героя, совпадают и черты «рыцаря горестной фигуры» и его доходящая до маниакальности страсть к письму и чрезвычайно болезненная восприимчивость критики со стороны окружающих. Кажется маловероятным, что Григорович, зная постигшее несчастье Достоевского, мог сделать его одним из комических героев своего произведения. Однако общие детали в описании дебюта Достоевского в «Литературных воспоминаниях» и истории Дрянкова убеждают в обратном.

В этом контексте особенно интересна подсказка, заключенная в небольшом фрагменте романа Дрянкова, представленном в одной из первых глав произведения.

Дрянков мрачно нахмурил брови, кашлянул несколько раз сряду и начал:

«Светило дня медленно склонялось к горизонту и, как бы тоскуя о разлуке с землей, бросало на нее последний, прощальный привет, когда на пороге избушки



показался старик, убеленный почтенною сединою. Время и заботы избородили высокое его чело, но он был еще бодр, и члены его, прикрытые шинелью, казались еще довольно крепкими. Могучая грудь почтенного старца, усеянная рядом незабудок...» [Григорович 1896, 77].

Даже такого сравнительно небольшого фрагмента достаточно, чтобы увидеть архаический стиль писателя, в котором сочетаются классицистические и сентименталистские штампы. Однако в этом случае мы имеем более сложную конструкцию: демонстрируя слабые стороны прозы Дрянкова, Григорович одновременно обращается к автопародии. Параллельно с «Проселочными дорогами» писатель работал над очередной «вещью» для «Современника», получившей название «Смедовская долина». Этот рассказ открывается развернутой экспозицией, в которой на величественно-идиллическом фоне вечерней природы происходит встреча рассказчика с пастухом. Совпадает ряд деталей: описание заката и полевых цветов (в том числе – незабудок), внешний и психологический портрет собеседника (бодрый и крепкий старик). Наконец, сам рассказчик «прикутывается в шинель» перед тем, как начать разговор. Так, на основе собственной повести, написанной им, по всей видимости, в большой спешке, Григорович создает пастиш, делегируя некогда принадлежащее автору слово карикатурному и смешному герою. Есть и другая черта, объединяющая Дрянкова и Григоровича: опубликовав «Непризнанную индейку», Аполлон Егорьевич садится за новое сочинение: серию физиологических очерков «Тунеядцы», «Лежебокие», «Приживальщики». Такое намерение, как отмечалось выше, отражало планы самого Григоровича, о которых он писал А.А. Краевскому:

В промежутках времени набросал несколько эскизов и планов. Мне хочется заняться людьми дна, изображением городских нравов. Для этого я придумал написать ряд небольших статей – листа два, тут будут абрисы разных фигур с Невского и Тверского бульвара, картины чердаков, кабаков и других увеселительных мест, быт гаеров, лакеев без места, нищих, приказчиков. На такое дело, я, кажется, способнее, чем на огромные предприятия вроде нескончаемых романов [Вокруг романа 2022, 45].

В действительности переживание литературной неудачи сопровождало Григоровича на протяжении его жизненного пути. Поощрение первых произведений и ядовитые отзывы о последующих лишали писателя веры в собственные силы. Отметим в связи с этим пронизательность отзыва Аполлона Григорьева, который в 1864 г., т.е. спустя 12 лет, писал о Григоровиче в статье «Отживающие явления»:

Д.В. Григорович, вероятно, и сам увидел непрочность своей славы – и с горя принялся за прежний род свой, в котором он вовсе не «превосходствовал» особенно, в котором по крайней мере не признавался «превосходящим», за род



фельетонных романов и рассказов из петербургской или провинциальной жизни... Одним из них, печатавшимся долго в «Отечественных Записках» и истощившим терпение читателей до того, что автор и журнал не дали ему даже окончиться, – он скандализировался несравненно более, чем выведенный там какой-то провинциальный автор «Непризнанной индейки»; – затем Д.В. Григорович начал передавать публике свои путешествия и вообще после «Рыбаков» и «Переселенцев», утомивших читателей не менее упомянутого романа из провинциальной жизни, – исчез окончательно с поприща народного бытописания [Григорьев 1864, 16].

Причина раздражения Григорьева понятна и разъяснена выше. Однако искажая подлинную историю создания этого произведения («Проселочные дороги» были полностью напечатаны и завершились июльским номером 1852 г.), критик был близок к разгадке литературной неудачи самого Григоровича, поставив знак равенства между Дрянковым и его создателем.

Григорович неоднократно писал своим корреспондентам о необходимости создать такое произведение, которое бы могло окончательно упрочить его положение в литературе.

«Все сделанное мною до сих пор, – писал он в том же письме, – самому же кажется довольно слабым, но я все равно уверен, однако ж, что со временем пойдет лучше и лучше. Есть факты, которые доказывают, что раннее развитие наших талантов и дарований не обещает ничего прочного в будущем» [Вокруг романа 2022, 47].

Именно этой интенцией продиктовано его обращение к роману – жанру, который к началу 1850-х гг. сулил совершенно новые возможности для обобщения и самовыражения. Роман «Проселочные дороги» представлял собой попытку найти новый стиль и новые принципы сюжетосложения, во многом почерпнутые из фельетонной и пародийной литературы. На этом пути писатель пытался отказаться от пророческого пафоса Гоголя и вернуть авантюрно-плутовскому роману его былое, первоначальное значение. Одним из очевидных топосов, требующих деконструкции, стала личность писателя и творимый им «нерукотворный памятник», выродившийся в «Непризнанную индейку».

Спустя 70 лет «тупиковая линия» Аполлона Егорьевича Дрянкова получит развитие в романах И. Ильфа, Е. Петрова, В. Каверина и К. Вагинова [Жиличева 2018]. Ближе всего к этому типу окажется Васисуалий Лоханкин, соединивший в себе капитана Лебядкина, Фому Опискина и писателя-неудачника из романа Григоровича.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акимова Н.Н. Художник в русской беллетристике эпохи романтизма // Научные труды. 2015. № 35. С. 118–138.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.



тура, 1975. 504 с.

3. Вдовин А.В. «Неведомый мир»: русская и европейская эстетика и проблема репрезентации крестьян в литературе середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2016. Т. 146. № 5. С. 287–315.

4. Вокруг романа «Проселочные дороги»: переписка Д.В. Григоровича и А.А. Краевского 1850–1852 годов // Русская литература. 2022. № 2. С. 146–160.

5. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. М.: Азбука-Атикус, 2016. 704 с.

6. Григорович Д.В. Записи названий деревень и [произведений, которые он собирался написать], женских и мужских прозвищ, наблюдений // РГАЛИ. Ф. 138. Оп. 2. Ед. хр. 2.

7. Григорович Д.В. Проселочные дороги // Григорович Д.В. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 3. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1896. 387 с.

8. Григорьев А. Отживающие в литературе явления. Prolegomena. Григорович // Эпоха. 1864. № 7. С. 1–26.

9. Жиличева Г.А. Функции металеписов в романах постсимволизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 54. С. 194–205.

10. Журавлева А.И. Кое-что из былого и дум. М.: Изд-во МГУ, 2013. 272 с.

11. Зенкин С.Н. Натурщица и шедевр (Бальзак и его продолжатели) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3. № 1. С. 10–57.

12. Киселева Л.Н. Проблема включения второстепенных писателей в литературный канон (на примере А.А. Шаховского) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2019. № 1. С. 27–33.

13. Козлов А.Е. Рефлексия и нарратив в «романе без интриги» Д.В. Григоровича «Проселочные дороги» // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 421. С. 5–11.

14. Лотман Л.М. Григорович // История русской литературы: в 10 т. Т. 7. М.: Л.: Наука, 1955. С. 301–339.

15. Мещеряков В.П. Григорович: писатель и искусствовед. М.: Художественная литература, 1985. 176 с.

16. Пономарева А.А. Литературные сюжетные коды в беллетристике 1850-х годов: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Новосибирск, 2017. 196 с.

17. Русская литература в 1852-м году // Отечественные записки. 1853. № 1. С. 1–45.

18. Сильман Т.И. Диккенс. Очерки творчества. Л.: Наука, 1970. 303 с.

19. «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А.В. Вдовин, К.Ю. Зубков, А.С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. 872 с.

20. Тюпа В.И. Автор и нарратор в истории русской литературы // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 22–39.

21. Успенский П.Ф., Федотов А.С. Гражданское как интимное: дискурсивный контрапункт в стихотворении Н.А. Некрасова «Ночь. Успели мы всем насладиться...» // Русская литература. 2021. № 4. С. 38–51.

22. Феномен творческой неудачи / Под ред. А.В. Подчинова, Т.А. Снигиревой. Екатеринбург: Изд-во УрФУ, 2011. 424 с.



23. Феномен творческой неудачи / Под ред. А.В. Подчиненова, Т.А. Снигиревой. М.: Юрайт, 2018. 484 с.
24. Шмид В. Нарратология. М.: ЯСК, 2005. 312 с.
25. Ямпольский И.Г. Из истории литературной борьбы начала 1840-х годов («Петербургский фельетонист» и «Литературная тля» И.И. Панаева) // Поэты и прозаики. Статьи о русских писателях XIX – начала XX века. Л.: Советский писатель, 1986. С. 92–110.
26. Brunson M. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. Illinois: Northern Illinois University Press, 2016. 264 p.
27. Harris W.V. Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot // *English Literary History*. 1990. Vol. 57(2). No. 2. P. 445–458.
28. Paganoni M.C. *The Magic Lantern: Representation of the Double in Dickens*. New York: Routledge, 2008. 212 p.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Akimova N.N. Khudozhnik v russkoy belletristike epokhi romantizma [The Artist in Russian Fiction of the Era of Romanticism]. *Nauchnye trudy*, 2015, no. 35, pp. 118–138. (In Russian).
2. Harris W.V. Bakhtinian Double Voicing in Dickens and Eliot. *English Literary History*, 1990, vol. 57(2), no. 2, pp. 445–458. (In English).
3. Kiseleva L.N. Problema vklyucheniya vtorostepennykh pisateley v literaturnyy kanon (na primere A.A. Shakhovskogo) [On the Intricacy of Including Secondary Writers in the Literary Canon (the Case of A. Shakhovskoy)]. *Izvestiya Rossiiskoy akademii nauk. Seriya literatury i iazyka*, 2019, no. 1, pp. 27–33. (In Russian).
4. Kozlov A.E. Refleksiya i narrativ v “romane bez intrigi” D.V. Grigorovicha “Proselochnyye dorogi” [Reflection and Narration in D.V. Grigorovich’s “Country Roads”, a Novel without an Intrigue]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2017, no. 421, pp. 5–11. (In Russian).
5. Tyupa V.I. Avtor i narrator v istorii russkoy literatury [Author and Narrator in the History of Russian Literature]. *Kritika i semiotika*, 2020, no. 1, pp. 22–39. (In Russian).
6. Uspenskiy P.F., Fedotov A.S. Grazhdanskoye kak intimnoye: diskursivnyy kontrapunkt v stikhotvorenii N.A. Nekrasova “Noch’. Uspeli my vsem nasladit’sya...” [Publicity as Intimacy: Discursive Counterpoint in N.A. Nekrasov’s poem “Noch’. Uspeli mi vsem nasladit’sya...”]. *Russkaya literatura*, 2021, no. 4, pp. 38–51. (In Russian).
7. Vdovin A.V. “Nevedomyy mir”: russkaya i evropeyskaya estetika i problema reprezentatsii krest’yan v literature serediny XIX veka [“Unknown World”: Russian and European Aesthetics and the Problem of Representing Peasants in the Middle of 19<sup>th</sup> Century Literature]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2016, vol. 146, no. 5, pp. 287–315. (In Russian).
8. Vokrug romana “Proselochnyye dorogi”: perepiska D.V. Grigorovicha i A.A. Kraevskogo 1850–1852 godov [The Novel “Country Roads” in Dmitry Grigorovich’s Letters to Andrey Kraevsky (1850–1852)]. *Russkaya Literatura*, 2022, no. 2, pp. 146–160. (In Russian).



9. Zenkin S.N. Naturshchitsa i shedevr (Bal’zak i ego prodolzhateli) [Model and Masterpiece (Balzac and His Followers)]. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no. 1, pp. 10–57. (In Russian).
10. Zhilicheva G.A. Funktsii metalepsisov v romanakh postsimvolizma [Roles of Metalepses in Post-Symbolist Novels]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, 2018, no. 54, pp. 194–205. (In Russian).

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

11. Lotman L.M. Grigorovich [Grigorovich]. *Istoriya russkoy literatury* [History of Russian Literature]: in 10 vols. Vol. 7. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1955, pp. 301–339. (In Russian).
12. Yampol’skiy I.G. Iz istorii literaturnoy bor’by nachala 1840-kh godov (“Peterburgskiy fel’yetonist” i “Literaturnaya tlya” I.I. Panayeva) [From the History of the Literary Struggle of the Early 1840s (“Petersburg Feuilletonist” and “Literary Aphid” by I.I. Panaev)]. *Poety i prozaiki. Stat’i o russkikh pisatelyakh XIX – nachala XX veka* [Poets and Prose Writers in Russian Literature of the 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century]. Leningrad, Sovetskiiy pisatel’ Publ., 1986, pp. 92–110. (In Russian).

### (Monographs)

13. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1975. 504 p. (In Russian).
14. Brunson M. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. Illinois, Northern Illinois University Press, 2016. 264 p. (In English).
15. Ginzburg L. *O psikhologicheskoy proze. O literaturnom geroye*. [About Psychological Prose. About a Literary Hero]. Moscow, Azbuka-Attikus Publ., 2016. 704 p. (In Russian).
16. Meshcheryakov V.P. *Grigorovich: pisatel’ i iskusstved* [Grigorovich: Writer and Art Critic]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1985. 176 p. (In Russian).
17. Paganoni M.C. *The Magic Lantern: Representation of the Double in Dickens*. New York, Routledge, 2008. 212 p. (In English).
18. Podchinenov A.V., Snigireva T.A. (eds.). *Fenomen tvorcheskoy neudachi* [The Phenomenon of Creative Failure]. Ekaterinburg, Ural Federal University Press, 2011. 424 p. (In Russian).
19. Podchinenov A.V., Snigireva T.A. (eds.). *Fenomen tvorcheskoy neudachi* [The Phenomenon of Creative Failure]. Moscow, Yurayt Publ., 2018. 484 p. (In Russian).
20. Sil’man T.I. *Dikpens. Ocherki tvorchestva* [Dickens]. Leningrad, Nauka Publ., 1970. 303 p. (In Russian).
21. Vdovin A.V., Zubkov K.Yu., Fedotov A.S. (eds.). “Sovremennik” protiv “Moskvityanina”. *Literaturno-kriticheskaya polemika pervoy poloviny 1850-kh godov* [“Sovremennik” VS “Moskvityanin”. Polemics of 1<sup>st</sup> Part of 1850s]. Moscow, Nestor-Istoriya Publ., 2015. 872 p. (In Russian).
22. Shmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, YaSK Publ., 2005. 312 p. (In Russian).



Russian).

23. Zhuravleva A.I. *Koye-chno iz bylogo i dum* [Something from the Past and Thoughts]. Moscow, Moscow State University Press, 2013. 272 p. (In Russian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

24. Ponomareva A.A. *Literaturnye syuzhetnye kody v belletristike 1850-kh godov* [Literary Plot Codes in Fiction of the 1850s]. PhD Thesis. Novosibirsk, 2017. 196 p. (In Russian).

**Козлов Алексей Евгеньевич**, Сибирское отделение Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, научный сотрудник сектора литературоведения института филологии. Научные интересы: история литературы XIX века, биография писателя, фельетонная поэтика, вторичность и альтернативность.

E-mail: alexeykozlov54@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0016-9546

**Alexey E. Kozlov**, Siberian Branch of Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Researcher at the Institute of Philology, Department of literature. Research interests: history of literature of the 19<sup>th</sup> century, biography of the writer, feuilleton poetics, secondary discourse and alternative narration.

E-mail: alexeykozlov54@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0016-9546

DOI 10.54770/20729316-2022-3-139



Л.Г. Кихней (Москва)

**PRO ET CONTRA: «ПУШКИНСКАЯ РЕЧЬ»  
И. ШМЕЛЕВА И «СТИХИ К ПУШКИНУ» М. ЦВЕТАЕВОЙ**

**Аннотация.** Статья посвящена сравнительному анализу «Пушкинской речи» Ивана Шмелева и цикла «Стихи к Пушкину» Марины Цветаевой. В дискуссионном разрезе эти тексты сопоставляются *впервые*, чем и определяется *актуальность* и *новизна* исследовательского подхода. *Цель* исследования – проследить смысловые и образные переключки указанных текстов в дискуссионном ракурсе, не упуская из виду идеологический контекст эмигрантской культурной диаспоры. Обращение к компаративистскому методу позволило рассмотреть тексты Цветаевой и Шмелева как бы в «двойной оптике». Выдвигается мысль о том, что смысловая энергия этих текстов направлена как на личность и творчество Пушкина, так и на самих авторов как на архетипических реципиентов, моделирующих образ Пушкина не только как данность, но и как некий паттерн восприятия современников и потомков. Обосновывается гипотеза о внутренней связи цветаевского цикла с «Пушкинской речью» Шмелева, явившегося своего рода потаенным спором со Шмелевым и его духовными соратниками. Выявление ряда адресных подтекстов позволяет утверждать, что цветаевские стихи о Пушкине, интегрируя в себе ключевые поэтологические идеи и коммуникативно-полемические тактики поэтессы, стали косвенным, имплицитным (и, возможно, подсознательным) ответом на речь Ивана Шмелева и подобные ему выступления в честь пушкинского юбилея (И. Ильина, П. Струве, Г. Федотова, С. Франка, о. С. Булгакова и др.). Показывается, что «Стихи к Пушкину» Цветаевой и «Пушкинская речь» Шмелева концентрируют в себе диаметрально противоположные концепции Пушкина как национального поэта. Оба текста формируют модель посмертного, юбилейного образа Пушкина, задают координаты его восприятия. В цветаевском цикле культивируются образ Пушкина как абсолютно свободной личности; в то же время для поэтессы принципиально важна «мускулатура» пушкинского письма, ибо стихотворство для нее – результат тяжелейшего труда, а не вдохновения. У Шмелева же ни о какой беспредельной свободе речи не идет, напротив, пушкинская Муза «послушна» «велению Божию». Отсюда проистекает идея о боговдохновенной природе стихов Пушкина, его мистическом взаимодействии с высшими силами. В итоге доказывается, что каждый из анализируемых авторов обратился к разработке русского *национального типа поэта*, конституируемого на основе своих собственных поэтологических представлений. В то же время в статье показано, что эти авторские концепции Пушкина включены в неотрадиционалистскую (религиозно-мистическую) и модернистско-авангардистскую культурные парадигмы. Перспективы исследования связаны с дальнейшим изучением восприятия творчества Пушкина потомками – собратьями по перу, исследованием закономерностей формирования его посмертной репутации и мифологизации в зависимости от социокультурных установок и философских запросов времени.



**Ключевые слова:** Пушкин; Шмелев; Цветаева; контрапункт; юбилейные стихи; пушкинская речь; моделирование образа; образ национального поэта; полемика; архетип; миф.

L.G. Kikhney (Moscow)

**Pro et Contra: “Pushkin’s Speech”  
by I. Shmelev and “Poems to Pushkin” by M. Tsvetaeva**

**Abstract.** The article is devoted to the comparative analysis of Ivan Shmelev’s “Pushkin Speech” and Marina Tsvetaeva’s cycle “Poems to Pushkin”. These texts are compared for the first time in the context of discussion, which determines the relevance and novelty of the research approach. The aim of the study is to trace the semantic and figurative overlap of these texts in a discussion perspective, without neglecting the ideological context of the emigrant cultural diaspora. An appeal to the comparativist method allowed us to consider the texts of Tsvetaeva and Shmelev as if in “double optics”. We propose the idea that the semantic energy of these texts is directed both at Pushkin’s personality and work, and at the authors themselves as archetypal recipients, modeling Pushkin’s image not only as a given, but also as a certain pattern of perception of contemporaries and descendants. We substantiate the hypothesis of an internal connection between the Tsvetaeva’s cycle and Shmelev’s “Pushkin Speech”, which was a kind of hidden dispute with Shmelev and his spiritual associates. The identification of a number of address subtexts allows us to argue that Tsvetaeva’s poems about Pushkin, integrating key poetic ideas and the poetess’ communicative and polemical tactics, became an indirect, implicit (and possibly subconscious) response to Ivan Shmelev’s speech and similar speeches on the Pushkin jubilee (I. Ilyin, P. Struve, G. Fedotov, S. Frank, S. Bulgakov and others). It is shown that Tsvetaeva’s Poems to Pushkin and Shmelev’s Pushkin Speech concentrate diametrically opposed concepts of Pushkin as a national poet. Both texts form a model of the posthumous, jubilee image of Pushkin, set the coordinates of his perception. In the Tsvetaeva’s cycle the image of Pushkin as an absolutely free personality is cultivated; at the same time, for the poetess the “musculature” of Pushkin’s writing is fundamentally important, because poetry for her is the result of hard work, not inspiration. In Shmelev’s work there is no limitless freedom, on the contrary, Pushkin’s Muse is “obedient” to “God’s command”. Hence the idea of the God-inspired nature of Pushkin’s poems, his mystical interaction with higher forces. In the end it is proved that each of the analyzed authors turned to the development of the Russian national type of poet, constituted on the basis of their own poetological notions. At the same time, the article shows that these authors’ conceptions of Pushkin are included in neotraditionalist (religious-mystical) and modernist-avant-gardist cultural paradigms. The prospects of the study are linked to the further study of the perception of Pushkin’s work by the descendants – fellow writers, and the study of patterns of formation of his posthumous reputation and mythologizing, depending on the socio-cultural attitudes and philosophical demands of the time.

**Key words:** Pushkin; Shmelev; Tsvetaeva; counterpoint; anniversary poems; Pushkin’s speech; image modeling; national poet; polemic; archetype; myth.



Цикл «Стихи к Пушкину» Марины Цветаевой (1931, 1933, 1937), как и «Пушкинская речь» И.С. Шмелева, несколько раз прочитанная им в столетнюю годовщину со дня смерти поэта (1937), неоднократно привлекали внимание исследователей.

Так, в ряде работ о Цветаевой, в частности, В.Н. Орлова [Орлов 1981, 4–18], А. Смита [Смит 1998; Смит 1995, 237–244], И. Зубовой [Зубова 1995], И. Кресиковой [Кресикова 2001], Л.В. Тышковой [Тышковская 1995, 118–120], Л.Д. Любимовой [Любимова 1998, 337–341], выявляются культурно-исторические реалии, биографические подтексты, включенные в содержательную структуру цикла; анализируется поэтическая стилистика, ритмические особенности. Другой ряд авторов (Ю.В. Шатин [Шатин 1991, 8–11], М.И. Фейнберг [Фейнберг 1993, 237–244], И. Кукулин [Кукулин 1998, 122–137], Л.Г. Кихней, Т.С. Круглова [Кихней, Круглова 2016, 40–48], О.А. Клинг [Клинг 2020, 9–33] и др.) делает акцент на сугубо авторском видении Цветаевой Пушкина, идущем вразрез с общепринятыми концепциями, отмечают рецепции пушкинского творчества и автореминисценции из стихотворений самой Цветаевой. Следует заметить, что практически все цветаеведы, включая автора этих строк, отмечая полемическую направленность «Стихов к Пушкину», не ставят своей задачей уточнить, конкретизировать обобщенно-прототипический образ цветаевских оппонентов («пушкинъянцев»). Между тем, это интересная проблема, может быть, не столько историко-литературная, сколько культурологическая.

«Пушкинская речь» И.С. Шмелева также не обделена вниманием исследователей, хотя и в гораздо меньшей мере, чем цветаевский цикл. Ее тонко анализирует Н.М. Солнцева в контексте жизнеописания Ивана Шмелева [Солнцева 2007]; ей посвятил свой аналитический комментарий В.А. Кошелев [Кошелев 2004, 11–18]. Особенно скрупулезно и обстоятельно шмелевскую речь рассмотрел И.А. Есаулов [Есаулов 2013, 405–425]. Ценность его подхода в том, что он проанализировал выступление Шмелева в контексте «пушкинской речи» Ф.М. Достоевского и ряда других критических и философских текстов, контекстуально углубляющих восприятие Пушкина, в том числе, и наших современников.

Однако сравнительным анализом этих текстов фактически никто не занимался – и в силу отдаленности творческих вселенных Шмелева и Цветаевой, и по причине разности, даже полярности концепций, воплощенных в этих произведениях. Мы же выдвигаем гипотезу о внутренней связи цветаевского цикла с «Пушкинской речью» Шмелева, явившейся своего рода потаенным спором, имплицитным и, возможно, неосознанным ответом на речь Шмелева и подобные ему выступления в честь пушкинского юбилея.

**Пушкин как индикатор общественного мнения эмигрантской диаспоры.** Обращение к методу компаративистского анализа позволило сопоставить тексты Цветаевой и Шмелева и рассмотреть их «в двойной оптике». На наш взгляд, смысловая энергия этих текстов направлена как на



личность и творчество Пушкина, так и на самих авторов как на архетипических реципиентов, моделирующих образ Пушкина для современников и потомков. В частности, за Шмелевым стоит традиция восприятия Пушкина (в том числе традиция юбилейных речей при открытии памятника Пушкину) и большая часть эмигрантской общественности. Огромный успех шмелевской речи, прочитанной на юбилейных торжествах в Варшаве и многократно перепечатанной, отнюдь не случаен: она – рупор коллективного мнения.

Юбилейные тексты, приуроченные к 100-летию со дня смерти Пушкина (1937), а также более ранним текстам, посвященным круглым датам со дня его рождения, имеют особый имиджевый статус: они моделируют посмертную литературную репутацию Пушкина, участвуют в процессе творения литературного мифа о нем.

И «Пушкинская речь» Ивана Шмелева, и цветаевский цикл «Стихи к Пушкину» – своего рода сублимация противостоящих линий осмысления личности и творчества Пушкина известными русскими писателями, публицистами и религиозными философами.

В эмигрантской интеллектуальной среде сложился устойчивый канон восприятия Пушкина как выразителя русской души, национального и исторического самосознания, учителя жизни, поэта глубокого религиозного мироощущения, русского патриота и, более того, защитника монархического строя. И в шмелевской «речи» сконцентрированы смысловые токи не только речей Н. Гоголя, Ф. Достоевского (на которых он прямо ссылается), но и суждений (также зачастую озвученных в юбилейном 1937 г.) близких ему по духу и по изгнаннической судьбе мыслителей – И. Ильина [Ильин 2000, 182–192], о. С. Булгакова [Булгаков 2000, 119–142], С. Франка [Франк 2000, 95–111], Г. Федотова [Федотов 149–168], Г. Ландау [Ландау 2000, 8–12], К. Зайцева [Зайцев 2000, 13–23] и многих других.

Интерпретация Цветаевой Пушкина заявлена как сугубо индивидуальная и сугубо полемичная, направленная как раз против означенного выше канона. Об этом Цветаева пишет своей чешской корреспондентке Анне Тесковой в письме от 26 января 1937 г.: «Они <<Стихи к Пушкину» – Л.К.> для чтения в Праге не подойдут, ибо они мой, поэта, единоличный вызов – лицемерам тогда и теперь. И ответственность за них должна быть – единоличная» [Цветаева 1995, 449].

Однако в своей трактовке Пушкина – в анализируемом цикле и замыкающей к нему прозе («Искусство при свете совести», «Мой Пушкин» и «Пугачев») – сублимированы точки зрения, тяготеющие к «бунтарской» интерпретации Пушкина – такие, как эссе М. Гершензона [Гершензон 1990, 207–243] или речь о Пушкине И. Зданевича [Зданевич 2000, 24–25], не допущенная к юбилейным чтениям, или же статья В. Ходасевича [Ходасевич 2000, 143–148], полемически направленная против образа Пушкина, воссозданного в его юбилейной речи 1937 г., а шире – против религиозно-мистической интерпретации пушкинского гения.

Если Шмелев выражает точку зрения на Пушкина, укорененную в тра-



диции и в общественном мнении современников, то Цветаева, по своему собственному ей нравственному императиву всегда идти «против течения», заведомо противостоит этому «общему мнению». В цитированном выше письме Анне Тесковой она характеризует свои стихи следующим образом: «Страшно-резкие, страшно-вольные, ничего общего с канонизированным Пушкиным не имеющие, <...> внутренне – мятежные, с вызовом каждой строки...» [Цветаева 1995, 450].

Этот «вызов» задает своего рода интригу при сопоставлении этих диаметрально противоположных трактовок Пушкина, которые в литературно-общественном контексте той эпохи (да и сегодня) звучат как своего рода философский контрапункт, противостояние точек зрения, далеко выходящее за границы литературно-критической полемики.

**Пушкин в восприятии Шмелева.** Приступая к более пристальному анализу речи Шмелева, сделаем библиографическую оговорку. Вариант речи под названием «Заветная встреча: Из речи И.С. Шмелева в столетнюю годовщину смерти А.С. Пушкина» был опубликован в февральском номере парижского журнала «Возрождение» за 1957 г. Этот источник в нашей статье цитируется по републикации Ивана Есаулова [см.: Шмелев 2013, 414–424], данной в Приложении к его статье «Пушкинская речь Ивана Шмелева: новый контекст понимания» [Есаулов 2013, 405–425].

Итак, «что же такое Пушкин?», каково его значение «для нас», – вопрошает Шмелев.

В ответах на эти вопросы он, во-первых, отождествляет Пушкина с Россией (ср.: «В Пушкине раскрывается Россия» [Шмелев 2013, 421]) и с «нашим бытием», то есть бытием современных русских, оказавшихся в эмиграции и хранящих память о прежней «нашей России» <здесь и далее курсив мой – Л. К.> [Шмелев 2013, 416].

Во-вторых, Шмелев считает Пушкина выразителем национального сознания русского народа [Шмелев 2013, 417], духовная сущность и миссия которого, в свою очередь, отождествляется им с божественным предназначением, «Божьим велением» (которому, как доказывает Шмелев известной цитатой, Муза Пушкина «была послушна»). Отсюда – обожествление, сакрализация Пушкина, угадывание в его творчестве, с одной стороны, знаков «инога мира», а с другой, – «правды русского народа» [Шмелев 2013, 415]. Причем, эта «правда», по Шмелеву, «всех примиряет» и освещает мир божественным началом [Шмелев 2013, 415]. Доказывая эту мысль, Шмелев ссылается на религиозную сакрализацию России Гоголем, апеллирует к «Пушкинской речи» Достоевского и даже к философской системе Вл. Соловьева [Шмелев 2013, 415], и далее делает вывод, что творчество Пушкина – это «столбовая дорога», по которой далее пошла вся русская классическая литература.

Пушкин Шмелева – и пророк, встретившийся с шестикрылым серафимом, и в то же время сам серафим, который преображает наш слух и зрение и вдвигает в нашу грудь «угль, пылающий огнем» [Пушкин 2002, 77].

В-третьих, Шмелев отождествляет Пушкина и его творчество с «ро-





димой стихией» русского языка. Эту мысль, исходящую от Достоевского, Шмелев мистически интерпретирует и углубляет. Вот что он пишет о пушкинском слове: «Уже не слово, а русская ткань живая, таящая дух животворящий», пушкинское слово способно «воскрешать» родную природу [Шмелев 2013, 418]. Не о таком ли слове, ставшем плотью, говорится в Евангелии от Иоанна? Не о нем ли, с библейскими отсылками, писали Гумилев в «Слове» [Гумилев 1988, 88] и Мандельштам в статье «О природе слова» [Мандельштам 1999, 217–231]? Как бы мысленно отвечая теоретикам и практикам акмеизма, Шмелев замечает, что это «осиянное» (Н.С. Гумилев) слово уже *было* – у Пушкина. Из этой идеи следуют несколько важнейших постулатов.

Первый из них: через Пушкина открывается тайна «нашего языка» (в сравнении с чужим языком, который жизнь заставила эмигрантов, находящихся на чужбине, слушать). «С Пушкиным мы в своем» [Шмелев 2013, 418].

Второй постулат: пушкинский язык, по Шмелеву, выкован из коллективной души народа. Для доказательства этого тезиса Шмелев сопоставляет стихотворение Пушкина с народной песней «Ивушка-ивушка...». Пушкинское слово – «животворящее», иначе говоря, это слово-логос, причем не только в христианско-богословском, но и в гераклитовском понимании Логоса как источника жизни – физической и духовной. Мощная стихия пушкинского языка, объединяющая Восток и Запад, в то же время включает «родное сердце», сердце стихии – Родины, с которой Шмелев, как уже было сказано выше, отождествляет Пушкина. Этим обусловлена народность Пушкина, его сакральность и связь с народной душой – юнговским коллективным бессознательным.

В-четвертых, Пушкин, по убеждению Шмелева, воспел не просто Россию, а «Россию имперскую, великолепную» [Шмелев 2013, 420], доказательством этого становится каскад цитат, в том числе и из поэмы «Медный всадник». Почему Шмелев заостряет мысль на России имперской, державной? Потому что ее – как государства – уже нет. Но та Россия, по мысли Шмелева, «в каждом из нас». Отсюда формируется мысль Шмелева о пушкинском «завете» братьям по изгнанию – быть хранителями языка, истории, менталитета ушедшей России. Эту мысль он подтверждает, цитируя проникновенное пушкинское стихотворение: «Два чувства дивно близки нам – / В них обретает сердце пищу – / Любовь к родному пепелищу, / Любовь к отеческим гробам» [Шмелев 2013, 420–421].

Мысль о падении великой державы продуцирует еще один важный аспект адресации юбилейной речи. Ее автор обращается к бывшим соотечественникам, предавшим и погубившим, по его мнению, Россию, и одновременно – к ее защитникам и патриотам. Не случайно автор «Солнца мертвых» цитирует пушкинское стихотворение «Клеветникам России». Это имплицитный ответ современным советским политикам, клеветавшим на имперскую Россию. Именно им Шмелев адресует пушкинское двустишие: «Мы не признали наглой воли / Того, пред кем дрожали вы...». И в



контексте юбилейной речи следующая цитата из «Клеветников России» звучит пророчески: «...в бездну повалили / Мы тяготеющий над царствами кумир, / И нашей кровью искупили / Европы вольность, честь и мир» [Шмелев 2013, 421]. В последней цитате скрыта адресация к героическим усилиям Белого движения, которое пыталось защитить ценности имперской России и оказалось в эмиграции.

И, в-пятых, эта подтекстовая апелляция к добровольческому движению неожиданно генерирует «заветную» мысль Шмелева об учительной миссии Пушкина и его духовидческой роли для всей эмигрантской диаспоры. Знаменательно, что в том же юбилейном, 1937 г. Шмелев публикует в газете «Доброволец» обращение «К сынам России» (по поводу двадцатилетней годовщины Добровольчества), где подтекстовая отсылка к Белому движению выходит на смысловую поверхность. Ср.: «В эти дни мы поминаем столетие кончины нашего Гения – Пушкина. Пушкин – вот выразитель русской духовной сущности. Это признано ныне миром. Спросим себя, как бы отнесся Пушкин к подвигу Добровольчества? Ответ бесспорный: благословил бы Подвиг, был бы его Певцом» [Шмелев 2000, 116].

Идею о предначертанности пушкинского творчества, его заповедного обращения к ныне живущим Шмелев иллюстрирует двумя пушкинскими стихотворениями, как бы перенося их из пространства литературы в пространство живой жизни. Стихотворение «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», полагает Шмелев, – это «завет» «нам», потомкам великой России: «“Я, Александр Пушкин, велению Божию послушный, навеки с вами, со всей великой Русью, – *ваш*”» [Шмелев 2013, 421].

И далее Шмелев отождествляет своих братьев по эмиграции с персонажем пушкинского «Пророка», в томлении духа, влачившегося по пустыне, а Пушкина – с Серафимом, миссия которого – преобразить его, очистить от всего наносного. Вот, собственно, это и есть, по Шмелеву, «тайна Пушкина», и состоит она в «заветной», «очистительной» встрече *нас* с ним, «в очищающем пламени» творчества Пушкина, которое он как бы «“вдвигает” в отверстую нашу грудь» [Шмелев 2013, 421].

**Пушкин в восприятии Цветаевой.** Тексты, вошедшие в цикл Марины Цветаевой «Стихи к Пушкину», написаны под знаком борьбы за подлинного Пушкина. А для этого надо очистить его образ от неподлинных напластований, юбилейных трактовок, которые опять-таки в жанровом контексте юбилейных речей навязывают Пушкину квазивысокие роли, которые ему не свойственны.

Ее цикл – это арена борьбы за подлинного Пушкина. И согласно законам ведения дискуссии, поэтесса должна привести точку зрения оппонента, чтобы затем опровергнуть ее. Это она и делает в первом стихотворении цикла, прибегая к повторяющимся вопросительным конструкциям, ключевым словом в которых становится лексема «роль»: «Пушкин в роли монумента / Гостя каменного? <...> Пушкин в роли Командора»; «Пушкин – в роли лексикона?»; «Пушкин – в роли гувернера?» и т.п. [Цветаева 1988, 273–274].



Причем каждая «роль» «выстреливает» в некоего коллективного реципиента. И в первом стихотворении цикла под этим собирательным адресатом подразумеваются эмигрантские писатели, критики и философы, авторы статей и речей, в том числе посвященных юбилейным датам рождения (1799–1929) и смерти (1837–1937) Пушкина.

Цветаевой важна не столько сама личность ее оппонента, сколько его трактовки Пушкина, для нее неприемлемые. На наш взгляд, ряд этих ролей, оспариваемых ею, наиболее рельефно отражены в рассмотренной выше речи Ивана Шмелева. Таким образом, Цветаева вступает в имплицитную полемику со Шмелевым и с его единомышленниками.

Так, роль «гувернёра», приписываемая Пушкину, – намек на воспитательное, преобразующее природу человека значение его творчества, о котором писал Шмелев в финале своей речи. То же нравственное значение придавал поздней поэзии и прозе Пушкина философ Иван Ильин, близкий друг Шмелева [Ильин 2000, 182–192]. Симптоматичны также названия некоторых юбилейных публикаций, посвященных Пушкину. Так Григорий Ландау озаглавил свою заметку (написанную к 125-летию со дня рождения Пушкина): «Пушкин как воспитатель» [Ландау 2000, 8–12]; аналогичное название Кирилл Зайцев дал названию своему философскому эссе: «Пушкин как учитель жизни» [Ландау 2000, 13–23].

Роль «лексикона», приписываемая, по мнению Цветаевой, ее оппонентами Пушкину, – это также отсылка к представлениям Ивана Шмелева и его соратников (в частности, И. Ильина, П. Струве) о Пушкине как создателе русского Логоса. Роли «руссопята» и «гробокопа» перекликаются (правда, в искаженной, саркастической трактовке) с мыслями Шмелева (и опять же, повторимся, его духовных сподвижников – С. Франка, С. Булгакова, Г. Федотова) о Пушкине как выразителе русской национальной идеи (уничжительно названной Цветаевой «руссопятством») и его патриотической любви к «родному пепелищу» и «отеческим гробам» (что для Шмелева, как и для Пушкина, служит критерием личностного «самостоянья»).

По мысли Цветаевой, все эти «высокие» роли делают из Пушкина икону, памятник, что приводит к омертвлению образа нашего национального гения. Не случайно в риторических вопросах складывается «ролевая» парадигма, семантическим ядром которой становится сема памятника из камня («Гость каменный», «монумент», «мавзолей», «Всадник Медный»).

Цветаева выстраивает следующую синтаксическую конструкцию: каскад ее издевательски-недоуменных вопросов, выявляющих позицию оппонентов-«пушкиньянцев» предваряется или сопровождается таким же каскадом антиномичных тезисов, отстаивающих подлинный образ Пушкина (разумеется, диаметрально противоположный той или иной оппонентской трактовке. Ср.: «Всех живучей и живее / Пушкин в роли мавзолея» [Цветаева 1988, 274]).

В этом тексте – и намек на мавзолей Ленина, открытый в 1930 г., и на поэму Маяковского «Владимир Ильич Ленин» с лозунгом «Ленин и теперь живее всех живых» [Маяковский 1957, 233]. 1930-е гг. задают канон вос-



приятия Ленина как «вечно живого», «всегда живого», что в немалой степени поддерживается его открытым для обозрения забальзамированным телом. И Цветаева ассоциирует с этим образом стремления, пусть самые высокие и благородные, «залить елеем», иконизировать Пушкина.

Для Цветаевой важен не просто бунт ради бунта, но противостояние всякого рода канонизации, в которой она видела опасность жизни, трактуемой ею как непрестанное становление. И она не могла смириться с тем, что Пушкина, в творческом поведении которого она находила союзника в борьбе с жизненными и художественными стереотипами, вдруг канонизировали, сделав идеологическим и художественным эталоном, неким орудием («пулеметом») в борьбе за свои политические, идеологические, литературные взгляды и убеждения.

По сути дела, в первом стихотворении она пишет не о Пушкине, а об искаженных его трактовках, навязанных ролях, стереотипах восприятия.

И еще один стереотип, уже не модели творческого поведения, а поэтики, стереотип, на который она яростно набрасывается, – это пресловутое пушкинское чувство меры, феномен пушкинской гармонии. Она отвергает роль, навязанную Пушкину, – роль эталона, «золотой середины», противопоставляя этой выморочной, по ее мнению, гармонии, пушкинскую свободу, стихийность. Причем оппозиции «мера / безмерность» и «мертвое / живое» становятся неким структурно-содержательным принципом, организующим смысловое пространство заглавного стихотворения и всего цикла в целом. Ср.: «...Чувство меры?» Чувство – моря / Позабыли – о гранит / Бьющегося? <...>» [Цветаева 1988, 273].

Каков же, по мысли Цветаевой, подлинный Пушкин? Прежде всего, он – *живой* человек, воплощение витальности, творческой силы, жизненной мощи, безмерности бытия и во всех его проявлениях.

Восставая против сакрализации поэта, Цветаева полемизирует с представлениями (которые мы опять-таки находим в речи Шмелева) о божественной природе пушкинского вдохновения. Это для нее принципиальный вопрос.

Обратим внимание, что в более ранних посвящениях поэтам-современникам (конца 1910-х – начала 1920-х гг.) звучат сакральные, едва ли не молитвенные ноты в обращении к адресатам. Так, Ахматову Цветаева именуется «Анной всея Руси» [Цветаева 1988, 79–80], имя Блока в опосредованно рифмуется с сакральным именем (Бог), которое невозможно произнести вслух (ср.: «Имя твое – ах! Нельзя!» [Цветаева 1988, 65]; «И Имя твое, звучащее словно ангел...») [Цветаева 1988, 69].

В юбилейных же стихах Пушкину Цветаева, напротив, отвергает саму мысль о его обожествлении или о молитвенном преклонении. Ср. в стихотворении «Станок»: «Пушкинскую руку / Жму, а не лижу» [Цветаева 1988, 277]. Она отстаивает идею о своей равнозначности Пушкину, отождествляя себя с ним по принципу поэтического родства, мастерство которого она наследует, как правнук наследует генетические свойства и навыки прадеда: «Прадеду – товарка: / В той же мастерской!» [Цветаева 1988,



277]. При этом ни о каком божественном вдохновении и речи не идет, в Пушкине она видит труд, усилие, ломовую тягу: «Каждая помарка – / Как своей рукой» [Цветаева 1988, 277].

Итак, создавая образ Пушкина, Цветаева делает акцент на беззаконии, кощунстве («уст окаянство»), хулиганстве, подчеркивает анархическую свободу, а творчество почти не анализирует. В цикле «Стихи к Пушкину» ее сверхзадача – воплотить свое представление о Пушкине как о поэте, воссоздать архетипическую модель жизнетворческого поэта (в какой-то мере по своему образу и подобию) как свободной, никому не подчиненной анархической, имморальной личности, вне этических категорий. Ницше-анский миф о Пушкине с ключевым понятием бергсоновской «Творческой эволюции» – «жизненным порывом» [см.: Бергсон 2019].

При этом в цветаевском цикле «Стихи к Пушкину» бросаются в глаза открытые выпады против эмигрантской юбилейной критики, восславляющей Пушкина-государственника. Полемический задор и последовательное обыгрывание юбилейных постулатов эмигрантов-«пушкинъянцев», пронизывающее цикл, заставляет предположить, что Цветаева дописывала стихи именно в юбилейном, 1937 г.

Более того, есть основания предположить, что этим циклом Цветаева скрыто полемизировала непосредственно с «Пушкинской речью» Шмелева. Она иронически обыгрывает ключевые образы и мотивы «речи» Шмелева и его цитатные апелляции к Пушкину («эмигрантский статус *беженцев*, для которых Пушкин ассоциируется с Россией; отсылки к героине *Белого* движения, цитаты из «Медного всадника» («Куда ты скачешь гордый конь / И где опустишь ты копыта?»), воспевание Татьяны как символа русской души и пр. [Шмелев 2013, 423], – все эти тезисы и образные концепты саркастически парафразированы в едином четырехстрочном фрагменте первого стихотворения цикла: «Томики поставив в шкафчик – / Пошмешаете ж его, / *Беженство* свое смешавши / С *белым* бешенством его! // *Белокровье* мозга, морга / Синь – с оскалом негра, горло / Кажущим... // Поскакал бы, *Всадник Медный* / Он со всех копыт – назад. / Трусоват был Ваня бедный, / Ну а он – *не* трусоват. // Сей, глядевший во все страны – / В роли собственной *Татьяны?*» <курсив мой – Л.К.> [Цветаева 1988, 274].

В таком случае имя героя пушкинского «Вурдалака» в контексте стихотворения (абсолютно не имеющее никаких коннотаций с тезисами цветаевских оппонентов) может быть воспринято как намек на имя как автора «Пушкинской речи», адресующего свою пушкинскую речь, как мы отметили выше, и к участникам *Белого* движения.

**Обсуждение результатов.** О скрытой полемике именно со Шмелевым говорят не только и не столько текстовые совпадения, но и прямая противоположность утверждаемых ими тезисов, авторских модальностей, интерпретационных модусов.

Если у Цветаевой адресаты – враги (лицемеры, убийцы, пушкинъянцы), то у Шмелева – друзья, товарищи по эмигрантской судьбе, русские, оказавшиеся в изгнании. Она адресует к оппонентам с разоблачитель-

ной речью, а Шмелев – к друзьям – с объединяющей.

Если Цветаева пишет о Пушкине в жизни (основываясь во многом на книге Вересаева «Пушкин в жизни»), то Шмелев пишет исключительно о творчестве.

Для Цветаевой Пушкин – негр, инородец, а для Шмелева – укоренен в русском языке, в русской народной стихии, в русской истории. У Цветаевой Пушкин – труженик-ремесленник, по несколько раз переписывающий свои стихи, для Шмелева он – пророк, «велению Божию послушный», воплощенный Логос.

Если для Марины Цветаевой Пушкин – только поэт, поэт *par excellence*, и поэтому все его черты – свобода, доходящая до беззакония, жизненная сила, мощь, инаковость (инородность) – это архетипические черты поэта, то для Шмелева Пушкин больше, чем поэт, он провидец-визионер, Серафим, то есть существо высшей породы, несущий божественную истину, Божию правду.

Если для доказательства Цветаева использует принцип риторической суггестии (повтор синтаксически и ритмически однородных вопросов по каскадному принципу). То Шмелев свои тезисы последовательно выдвигает и аргументированно и в то же время страстно доказывает, прибегая к эмфатическим конструкциям и цитатам из Пушкина, Гоголя, Достоевского, священных текстов и пр.

**Заключение.** Подводя итог нашему анализу, заметим, что в двух текстах (Шмелева и Цветаевой) раскрываются разные архетипические концепции поэта, связанные с глубинными национально-ментальными архетипами.

Конструируя образ поэта в рамках этих архетипических моделей, авторы опираются, во-первых, на личность, модель поведения и творчество Пушкина, во-вторых, на собственные поэтологические представления, которые в свою очередь также являются составляющими культурного кода. Поэтому эти образы не столько созданы, сколько реконструированы из коллективных представлений определенного культурно-эстетического, философского сообщества с проекцией на идеального поэта, образ которого детерминирован теми или иными мировоззренческими установками эмигрантской интеллектуальной элиты.

Для Цветаевой Пушкин как ниспровергатель основ, застрельщик нового типа мышления и поведения есть архетипическая модель поэта вообще и российского поэта в особенности. Для Шмелева Пушкин – проводник Божьей воли (его категорического императива) и божественной гармонии, фокус преломления сознания русского народа, отождествляемого с его языком; он – сакральное явление, потому что он претворяет бытие – в слово.

Таким образом, эти художественные архетипы оказываются своеобразным имиджевым фильтром, который предопределяет избирательный взгляд на Пушкина. И Шмелев, и Цветаева конституируют миф о Пушкине, обращаясь к деталям его творческой биографии и поэзии, имеющим





личностную значимость для них самих и их единомышленников.

Это становится возможным потому, что многогранность Пушкина как целостной творческой личности допускает амбивалентные интерпретации: протезизм Пушкина («Пушкин – наше все»), его игра на противоположностях, динамически перетекающих друг в друга, – все это позволяет структурировать разные репутационные ипостаси Пушкина в каждом из представленных Шмелевым и Цветаевой авторских мифах. При этом эти мифы аксиологически эквивалентны, ибо вшиты в общую культурную память.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Академический проект, 2019. 319 с.
2. Булгаков С.Н. Жребий Пушкина // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 119–142.
3. Гершензон М.О. Мудрость Пушкина // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М.: Книга, 1990. С. 207–243.
4. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л.: Советский писатель, 1988. 631 с.
5. Есаулов И.А. Пушкинская речь Ивана Шмелева: новый контекст понимания // Проблемы исторической поэтики. № 11. 2013. С. 405–425.
6. Зайцев К.И. Пушкин как учитель жизни // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 13–23.
7. Зданевич И. Речь на чествовании 125-летия рождения А.С. Пушкина в Сорбонне 12 июня 1924 года, не допущенная юбилейным комитетом к оглашению // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 24–25.
8. Зубова Л. Наблюдения над языком цикла М. Цветаевой «Стихи к Пушкину» // Studia Russica Budapestinensia: материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште. Будапешт, 1995. С. 246–250.
9. Ильин И.А. Пророческое призвание Пушкина // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 182–192.
10. Кихней Л.Г., Круглова Т.С. Проблема адресата в цикле Марины Цветаевой «Стихи к Пушкину» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2016. № 2. С. 40–48.
11. Клинг О.А. М. Цветаева: разминовение со временем. Путь в будущее // Наследие Марины Цветаевой в XXI веке. XX Международная научно-тематическая конференция. Сборник докладов. М.: ДМЦ, 2020. С. 9–33.
12. Кошелев В.А. «...Вот тайна, которую мы как будто разгадали»: «Пушкинская речь» И.С. Шмелева 1937 года // И.С. Шмелев и литературный процесс XX–XXI вв.: Итоги, проблемы, перспективы. X Крымские Международные Шмелевские чтения. М.: Российский фонд культуры, 2004. С. 11–18.
13. Кресикова И. Цветаева и Пушкин. Попытка проникновения. М.: РОЙ, 2001. 168 с.
14. Кукулин И. «Русский Бог» на rendez-vous (О цикле М.И. Цветаевой «Стихи к А.С. Пушкину») // Вопросы литературы. 1998. № 5. С. 122–137.
15. Ландау Г.А. Пушкин как воспитатель // Пушкин: pro et contra. Антология:

в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 8–12.

16. Любимова Л.Д. Пушкин Цветаевой и пушкинистика Ходасевича: (К вопросу о традиции в «Серебряном веке») // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 3. Иваново: ИвГУ, 1998. С. 337–344.
17. Мандельштам О.Э. О природе слова // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1999. С. 217–231.
18. Маяковский В.В. Владимир Ильич Ленин // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1957. С. 231–309.
19. Орлов В.Н. «Сильная вещь – поэзия!» // Цветаева М. Мой Пушкин. М.: Художественная литература, 1981. С. 4–18.
20. Пушкин А.С. Сочинения. М.: Олма-Пресс, 2002. 799 с.
21. Смит А. Песнь пересмешника: Пушкин в творчестве Марины Цветаевой. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1998. 249 с.
22. Смит А. Роль пушкинских подтекстов в поэтике Цветаевой // Studia Russica Budapestinensia: материалы III и IV Пушкинологического Коллоквиума в Будапеште. Будапешт, 1995. С. 237–244.
23. Солнцева Н.М. Иван Шмелев. Жизнь и творчество. М.: Эллис лак, 2007. 544 с.
24. Струве П.Б. Дух и Слово Пушкина // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 249–259.
25. Тышковская Л.В. Пушкинские аллюзии в творчестве Цветаевой // Материалы Пушкинской научной конференции. 1–2 марта 1995 г. Киев, 1995. С. 118–120.
26. Федотов Г.П. Певец Империи и Свободы // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 149–168.
27. Фейнберг М.И. Марина Цветаева о Пушкине // Творческий путь Марины Цветаевой: Первая международная научно-тематическая конференция (Москва, 7–10 сентября 1993 г.): Тезисы докладов. М.: ДМЦ, 1993. С. 16.
28. Франк С.Л. Религиозность Пушкина // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 95–111.
29. Ходасевич В.Ф. «Жребий Пушкина», статья о. С.Н. Булгакова // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 143–148.
30. Цветаева М.И. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Эллис Лак, 1995. 800 с.
31. Цветаева М.И. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1988. 719 с.
32. Шатин Ю.В. В полемике с веком // Цветаева М. В полемике с веком. Новосибирск: Наука. Сибирское отделение, 1991. С. 3–19.
33. Шмелев И.С. Заветная встреча. Из речи И.С. Шмелева в столетнюю годовщину смерти Пушкина // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 414–424.
34. Шмелев И.С. Сынам России / Из газеты «Доброволец» (февраль 1937 г.) // Пушкин: pro et contra. Антология: в 2 т. Т. 2. М.: РХГА, 2000. С. 115–117.





## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Kikhney L.G., Kruglova T.S. Problema adresata v tsikle Mariny Tsvetaevoy "Stikhi k Pushkinu" [The Problem of the Addressee in Marina Tsvetaeva's Cycle "Poems to Pushkin"]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedeniye. Zhurnalistika*, 2016, no. 2, pp. 40–48. (In Russian).
2. Kukulin I. "Russkiy Bog" na rendez-vous (O tsikle M.I. Tsvetaevoy "Stikhi k A.S. Pushkinu") ["Russian God" on rendez-vous (About M.I. Tsvetaeva's Cycle "Poems to A.S. Pushkin")]. *Voprosy literatury*, 1998, no. 5, pp. 122–137. (In Russian).
3. Yesaulov I.A. Pushkinskaya rech' Ivana Shmeleva: novyy kontekst ponimaniya [Pushkin's Speech of Ivan Shmelev: A New Context of Understanding]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2013, no. 11, pp. 405–425. (In Russian).

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

4. Feynberg M.I. Marina Tsvetaeva o Pushkine [Marina Tsvetaeva about Pushkin]. *Tvorcheskiy put' Mariny Tsvetaevoy: Pervaya mezhdunarodnaya nauchno-tematicheskaya konferentsiya (Moskva, 7–10 sentyabrya 1993 g.): Tezisy dokladov* [Marina Tsvetaeva's Creative Path: The First International Scientific-thematic Conference (Moscow, September 7-10, 1993): Abstracts of Reports]. Moscow, Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy Publ., 1993, p. 16. (In Russian).
5. Kling O.A. M. Tsvetaeva: razminoveniye so vremenem. Put' v budushcheye [Tsvetaeva: a Warm-up with Time. The Path to the Future]. *Naslediye Mariny Tsvetaevoy v XXI veke. XX Mezhdunarodnaya nauchno-tematicheskaya konferentsiya. Sbornik dokladov* [Marina Tsvetaeva's Legacy in the 21<sup>st</sup> Century. 20<sup>th</sup> International Scientific-thematic Conference. Collection of Reports]. Moscow, Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy Publ., 2020, pp. 9–33. (In Russian).
6. Koshelev V.A. "...Vot tayna, kotoruyu my kak budto razgadali": "Pushkinskaya rech'" I.S. Shmeleva 1937 goda ["...Here is a mystery that we seem to have solved": "Pushkin's Speech" by I.S. Shmelev in 1937]. *I.S. Shmelev i literaturnyy protsess XX–XXI vv.: Itogi, problemy, perspektivy. X Krymskiye Mezhdunarodnyye Shmelevskiy chteniya* [I.S. Shmelev and the Literary Process of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries: Results, Problems, Prospects. X Crimean International Shmelev Readings]. Moscow, Rossiyskiy fond kul'tury Publ., 2004, pp. 11–18. (In Russian).
7. Lyubimova L.D. Pushkin Tsvetaevoy i pushkinistika Khodasevicha: (K voprosu o traditsii v "Serebryanom veke") [Tsvetaeva's Pushkin and the Pushkin Studies of Khodasevich: (On the Question of Tradition in the "Silver Age")]. *Konstantin Bal'mont, Marina Tsvetaeva i khudozhe-stvennyye iskaniya XX veka: Mezhevuzovskiy sbornik nauchnykh trudov* [Konstantin Balmont, Marina Tsvetaeva and Artistic Searches of the 20<sup>th</sup> Century: Interuniversity Collection of Scientific Papers]. Issue 3. Ivanovo, Ivanovo State University Publ., 1998, pp. 337–344. (In Russian).
8. Orlov V.N. "Sil'naya veshch' – poeziya!" ["A Strong Thing is Poetry!"]. Tsvetaeva M. *Moy Pushkin* [My Pushkin]. Moscow, Khudozhestvennaya literature Publ., 1981, pp. 4–18. (In Russian).
9. Shatin Yu.V. V polemike s vekom [In the Controversy with the Century]. Tsvetaeva M. *V polemike s vekom* [In the Controversy with the Century]. Novosibirsk, Nauka. Sibirskoye otdeleniye Publ., 1991, pp. 3–19. (In Russian).



10. Smit A. Rol' pushkinskikh podtekstov v poetike Tsvetaevoy [The Role of Pushkin's Subtexts in Tsvetaeva's Poetics]. *Studia Russica Budapestinensia: materialy III i IV Pushkinologicheskogo Kollokviuma v Budapeshte* [Studia Russica Budapestinensia: Proceedings of the 3rd and 4th Pushkin Colloquium in Budapest]. Budapest, 1995, pp. 237–244. (In Russian).
11. Tyshkovskaya L.V. Pushkinskiye allyuzii v tvorchestve Tsvetaevoy [Pushkin's Allusions in Tsvetaeva's Works]. *Materialy Pushkinskoy nauchnoy konferentsii. 1–2 marta 1995 g.* [Materials of the Pushkin Scientific Conference. March 1–2, 1995]. Kiyev, 1995, pp. 118–120. (In Russian).
12. Zubova L. Nablyudeniya nad yazykom tsikla M. Tsvetaevoy "Stikhi k Pushkinu" [Observations on the Language of M. Tsvetaeva's cycle "Poems to Pushkin"]. *Studia Russica Budapestinensia: materialy III i IV Pushkinologicheskogo Kollokviuma v Budapeshte* [Studia Russica Budapestinensia: Proceedings of the 3rd and 4th Pushkin Colloquium in Budapest]. Budapest, 1995, pp. 246–250. (In Russian).

### (Monographs)

13. Bergson A. *Tvorcheskaya evolyutsiya* [Creative Evolution]. Moscow, Akademicheskii proyekt Publ., 2019. 319 s. (In Russian).
14. Kresikova I. *Tsvetaeva i Pushkin. Popytka proniknoveniya* [Tsvetaeva and Pushkin. Attempt of Penetration]. Moscow, ROY Publ., 2001. 168 s. (In Russian).
15. Smit A. *Pesn' peremeshnika: Pushkin v tvorchestve Mariny Tsvetaevoy* [Mockingbird's Song: Pushkin in Marina Tsvetaeva's Works]. Moscow, Dom-muzey Mariny Tsvetaevoy Publ., 1998. 249 s. (In Russian).
16. Solntseva N.M. *Ivan Shmelev. Zhizn' i tvorchestvo* [Ivan Shmelev. Life and Creative Work]. Moscow, Ellis lak Publ., 2007. 544 s. (In Russian).

**Кихней Любовь Геннадьевна**, Московский университет имени А.С. Грибоедова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории журналистики и литературы. Область научных интересов: акмеизм как художественная система; поэзия А. Ахматовой, О. Мандельштама, Н. Гумилева, М. Цветаевой; русская поэзия и проза XX века в онтологическом, мифопоэтическом, интертекстуальном и коммуникативно-жанровом аспектах.

E-mail: lgkikhney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

**Lyubov G. Kikhney**, University of Moscow named after A.S. Griboedov. Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Journalism History and Literature. Research interests: acmeism as an artistic system; poetry of A. Akhmatova, O. Mandelstam, N. Gumilyov, M. Tsvetaeva; poetry and prose of the 20th century in ontological, mythopoetic, intertextual and communicative genre aspects.

E-mail: lgkikhney@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-0342-7125

Е.А. Головачева, О.В. Седельникова (Томск)

## ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК: РОЛЬ ИЗДАТЕЛЬСТВ И ПЕРВЫХ СОБРАНИЙ СОЧИНЕНИЙ.

### Статья 2\*

**Аннотация.** В цикле статей выявлены важнейшие этапы истории переводов на немецкий язык романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» (1866), сыгравшего особую роль в восприятии наследия писателя не только в Германии, но и в Европе в целом. Комплексно исследуются причины множественности переводческих интерпретаций романа «Преступление и наказание» в Германии, подробно рассмотрена роль переводчиков и издательств в истории немецкой переводческой рецепции указанного произведения. Во второй статье цикла представлен полный обзор известных в настоящее время переводов романа на немецкий язык, выполненных с 1910-х гг. до настоящего времени. Впервые изложены факты реализации проектов издательств «Инзель» и «Ауфбау» по выпуску собраний сочинений Ф.М. Достоевского в Германии. Проведенная реконструкция истории переводов «Преступления и наказания» на немецкий язык, анализ роли издательств и просветительских проектов по выпуску собраний сочинений Достоевского позволили объяснить причину множественности переводческих интерпретаций указанного произведения (Г. Рель, А.С. Элиасберг, Р. Хоффманн, М. и Р. Бройер, С. Гайер). Установлено, что фактами немецкой культуры в указанный период становятся переводы романа, подготовленные Г. Релем (1912), А.С. Элиасбергом (1921), Р. Хоффманном (1960) и С. Гайер (1993). Множественность переводов и описанные в статье детали их появления свидетельствуют о влиянии определенных политических и культурных событий в Германии в XX–XXI вв. на популярность романа «Преступление и наказание» и рецепцию творчества Достоевского в немецкой культуре.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский; роман «Преступление и наказание»; художественный перевод; немецкая культурная рецепция; издательские дома; собрание сочинений.

Е.А. Golovacheva, O.V. Sedelnikova (Tomsk)

## “The Crime and Punishment” by F.M. Dostoevsky in Germany: History of Translations, the Role of Publishing Houses and First “Complete Works of Dostoevsky”. Article Two\*\*

**Abstract.** The paper describes the most important stages of all well-known trans-

\* Статья подготовлена в рамках программы повышения конкурентоспособности ТПУ.

\*\* The article was prepared within the framework of the competitiveness improvement program in Tomsk Polytechnic University.

lations of Dostoevsky’s novel *Crime and Punishment* (1866) in German language published from 1882 to 1994, which played a special role in Dostoevsky’s Cultural Reception in Germany and in Europe. The article analyzes the reasons for the multiplicity of translation interpretations of the novel *Crime and Punishment* in German. The role of translators, publishing houses and Complete Works of Dostoevsky are considered in detail. The second article of the series presents a complete review of the currently known translations of the novel by F.M. Dostoevsky *Crime and Punishment* into German, made from the 1910s to the present. For the first time, a comprehensive analysis of the role of projects of publishing Complete Works of Dostoevsky by Inzel and Aufbau is presented. The translations are chronologically tabulated. All research material allowed to explain the reasons for the appearance of new translations of the novel in Germany (G. Roel, A.S. Eliasberg, R. Hoffmann, M. und R. Breuer, S. Geier). The translations of the novel *Crime and Punishment* prepared by G. Roel (1912), A.S. Eliasberg (1921), R. Hoffmann (1960) and S. Geier (1993) became facts of German culture. The multiplicity of translations and the details of their appearance described in the article indicate the influence of certain political and cultural events in Germany on the popularity of the novel *Crime and Punishment* and the reception of Dostoevsky’s work in German culture.

**Key words:** F.M. Dostoevsky; novel *Crime and Punishment*; literary translation; Dostoevsky’s Cultural Reception; publishing houses; complete works.

Несмотря на то, что инокультурная рецепция творческого наследия Ф.М. Достоевского в течение длительного периода времени привлекала внимание как отечественных, так и зарубежных исследователей (обзор научной литературы по данной проблеме представлен в первой статье цикла [Головачева, Седельникова 2022]), а некоторые аспекты роли романа «Преступление и наказание» в истории восприятия творчества Достоевского в Германии были рассмотрены в работах последних десятилетий (там же [Головачева, Седельникова 2022]), тем не менее, комплексному изучению истории переводческой рецепции и издания переводов романа «Преступление и наказание» еще не уделялось внимания.

Интерес немецкого читателя к роману «Преступление и наказание», обозначенный уже на этапе первого серьезного знакомства немецкого читателя с творчеством Достоевского (1880–1910) (подробно об этом в первой статье цикла [Головачева, Седельникова 2022]), не угасает в течение всей последующей истории рецепции [Дудкин, Азадовский 1973; Gerik 2004], о чем свидетельствует появление новых переводов и переизданий исследуемого романа в Германии, выполненных с 1910-х гг. до сегодняшнего дня.

В преддверии Первой Мировой войны в 1912 г. в издательстве «Insel Verlag» («Издательство Инзель») выходит знаковый перевод романа, выполненный Германом Релем (Hermann Röhl, 1851–1920) [Dostojewski 1912]. Рель использует название романа «Schuld und Sühne» («Вина и искупление»), которое впервые предложил в 1887 г. Мозер [Dostojewski 1887]. О качестве перевода Реля свидетельствуют многочисленные переиздания,



последнее из которых появилось в 2019 г. [Dostojewski 1997; Dostojewski 2003b; Dostojewski 2010; Dostojewski 2014; Dostojewski 2016; Dostojewski 2019a], а также отзывы Т. Кампмана [Kampmann 1930, 151–152] и работы современных исследователей [Вукоупил 1995; Васильева 2008]. В 1921 г. перевод Реля вошел в состав второго в истории собрания сочинений Достоевского [Dostojewski 1921–1922; Dostojewski 1921b]. Если роли издательства «Пипер» в истории немецкой рецепции наследия Достоевского посвящен целый ряд современных публикаций [Богданова 2016, 2017; Потапова 2017; Романова 2015], то о деятельности издательства «Инзель» по выпуску собрания сочинений Достоевского (Dostojewski F.M. *Sämtliche Romane und Novellen*) [Dostojewski 1921–1922] есть лишь отрывочная информация [Sarkowski 1999].

История «Инзель» начинается в 1899 г. с выпуска просветительского ежемесячного литературно-художественного журнала «Die Insel» («Остров»), организованного группой журналистов, поэтов и художников (Отто Юлиус Бирбаум, Альфред Вальтер Хеймель и Рудольф Александр Шредер) [Sarkowski 1999, 14–24]. В 1901 г. под руководством Рудолфа фон Пельница было основано одноименное издательство, которое ставило перед собой задачу знакомства разных социальных групп немецких читателей с лучшими произведениями мировой литературы [Sarkowski 1999, 40–42]. В 1906 г. издательство «Инзель» под руководством А. Киппенберга стало одним из ведущих в Германии. В нем печатались как книги в роскошных обложках с иллюстрациями лучших художников, так и большие тиражи дешевых серий карманных изданий [Sarkowski 1999, 43–52]. Иллюстративной стороне, оформлению и шрифту, который должен был быть максимально разборчивым и соответствующим содержанию, уделялось особое внимание [Sarkowski 1999, 124–125].

В 1921–1922 гг. к столетию со дня рождения Достоевского «Insel Verlag» реализует второй в истории Германии проект публикации собрания сочинений Достоевского [Dostojewski 1921–1922]. Ранний опыт подготовки собраний сочинений классиков мировой литературы был сформирован издательством благодаря проектам публикации произведений Ф. Кохера [Walser 1986], В. Гете [Goethe 1909], Г. Гейне [Heine 1909], Ч. Диккенса [Dickens 1910]. В 1920 г. «Инзель» начало выпуск собраний сочинений Ф.М. Достоевского, Стендаля, Л.Н. Толстого, У. Шекспира, Т. Шторма, Э. Золя, В. Вульф и др. [Sarkowski 1999, 109–114].

Переводы произведений Достоевского для собрания сочинений осуществили уже упомянутый ранее Герман Рель и Карл Нетцель (Karl Nötzel, 1870–1920). Оба были авторами книг о России и русских писателях [Nötzel 1917, 1914–1915, 1916], а также систематически работали с издательством «Инзель» в качестве переводчиков (они знакомили немецкого читателя с произведениями других русских писателей: Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, А.П. Чехова [Tolstoi 1913, 1916; Gogol 1916 и мн. др.]).

Первый том издания собрания сочинений Достоевского открывало



предисловие С. Цвейга [Dostojewski 1921, I–СХХХVI], текст которого был опубликован ранее в эссе «Drei Meister: Dickens, Balzac, Dostoyevsky» («Три мастера: Диккенс, Бальзак, Достоевский») [Zweig 1922]. Эта работа содержала следующие главы: «Созвучие», «Облик», «Трагедия его жизни», «Значение его судьбы», «Герои Достоевского», «Реализм и фантастика», «Зодчество и страсть», «Переступающий границы», «Искание Бога», «VITA TRIUMPHATRIX». В эссе Цвейг акцентировал внимание читателей на роли сложных жизненных обстоятельств в судьбе и творчестве русского писателя. В произведениях Достоевского его поражали мастерство переплетения реального и фантастического, искусство проникновения в самые потаенные уголки человеческой души [Леман 2018, 198–207 и др.]. Уникальной особенностью произведений Достоевского, как подчеркивал Цвейг, является сконцентрированность писателя на идее перерождения души, рождения нового человека через преодоление внутренних противоречий [Dostojewski 1921–1922, VII–СХХХVI]. Эта работа Цвейга была тепло принята критиками и стала началом нового этапа осмысления творчества русского писателя в Европе [Криницын 2012]. Успех эссе и части о Достоевском, по всей видимости, и стал причиной ее публикации в новом собрании сочинений.

Последующие тома собрания сочинений Достоевского выходили без вступительных статей, предшествующих отдельным произведениям. Отсутствовал и справочный аппарат. Распределение произведений по томам указывает на то, что составители издания использовали хронологический принцип с незначительными отхождениями от него при группировке нероманного наследия Достоевского [Dostojewski 1921–1922]. Таким образом, противостояние идеологизированной подаче произведений Достоевского, которая ощущалась в первом собрании сочинений издательства «Пипер» (подробно об этом в первой статье цикла [Головачева, Седельникова 2022]), по всей вероятности, сказалось на характере второго издания, подготовленного «Инзель». Этот проект не ставил своей задачей, в отличие от идеи А. Меллера, использовать произведения Достоевского для манипуляции сознанием немецкого общества, но, благодаря вступительной статье Цвейга, давал читателям некоторые ориентиры для восприятия творчества писателя и включал его в контекст мировой культуры.

Предпосылкой к реализации проекта издания второго собрания сочинений Достоевского в Германии могла стать как конкуренция издательству «Пипер» (подробно об этом в первой статье цикла [Головачева, Седельникова 2022]), так и изменения в культурной и политической жизни страны. Глубокий экономический и политический кризис, охвативший Германию в ходе Первой мировой войны, заложил предпосылки к развитию острого интереса немецкой культуры к изображению положения человека во враждебных ему обстоятельствах и обусловил актуальность определенных направлений в литературе и искусстве [Павлова 1968, 536–564; Sallwürk 1919, 28]. В этот период осмысление проблемы человека в творчестве Достоевского становится созвучным философии и эстетике



экспрессионистов, которым была близка идея «всечеловечества» и возможного возрождения человека в будущем ценой страдания в настоящем [Edschmid 1920, 131]. Пристальный интерес немецкой культуры к наследию Достоевского, осмысление специфики характера русского человека и его уникальной способности выживать в условиях глубокого кризиса будет прослеживаться на протяжении 1920-х – начала 1930-х гг. [Дудкин, Азадовский 1973, 723], постепенно переходя в силу политических причин в латентные формы, но оставаясь при этом не менее важным для ряда крупных представителей немецкой культуры данного периода, включая С. Цвейга, Г. Гессе, О. Шпенглера [Spengler 1972] и др. С одной стороны, внимание исследователей и критиков было приковано к проблеме анализа истоков загадочности русской души и особого русского духа, позволяющего выжить в условиях социальной напряженности [Дудкин, Азадовский 1973, 723]. С другой – к творчеству русского романиста обратились представители психоанализа (З. Фрейд, И. Нейфельд и др.) [Нейфельд 2011], труды которых, несмотря на свою специфику, способствовали повышению интереса к Достоевскому в Германии [Дудкин, Азадовский 1973, 723].

В 1920-е гг. роман «Преступление и наказание» был на пике популярности – на это указывает количество переводов, опубликованных в разных издательствах. В 1921 г. в издательстве «Kiepenheuer» («Кипенхойер») появляется перевод романа с новым для немецкого читателя названием «Verbrechen und Strafe» («Преступление и наказание») [Dostojewski 1921a], выполненный Александром Самойловичем Элиасбергом (1878–1924), историком литературы и писателем [Дудкин 1993, 284; Walranens 2013, 42], автором книги о русском искусстве «Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums» («Русское искусство. Вклад в характеристику русских») [Eliasberg 1915]. Он происходил из российских евреев, с детства интересовался произведениями русских писателей [Дудкин 1993, 284; Walranens 2013, 42]. В 1902 г. после окончания обучения в Москве эмигрировал в Мюнхен, занимался научной деятельностью и в 1924 г. получил степень доктора философии в Цюрихе [Дудкин 1993, 284; Walranens 2013, 42; Sippl 2001, 141]. К переводу «Преступления и наказания» Элиасберг приступил, имея значительный опыт подобной деятельности. В 1907 г. в Мюнхене вышел подготовленный им том антологии русской лирики «Russische Lyrik der Gegenwart» («Современная русская лирика») [Eliasberg 1907], в которую он включил произведения К. Бальмонта, В. Брюсова, И. Бунина. С 1910 г. Элиасберг переводил произведения Д.С. Мережковского, А. Толстого, А. Ремизова и др. [Sippl 2001, 134–143; Sippl 2008]. Позже он также активно занимался переводом произведений Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, Н.С. Лескова, Л.Н. Толстого, М. Горького, А.П. Чехова, подготовив свыше 100 томов [Гугнин 2003, 28]. С 1920-х гг. переводы Элиасберга издавались в серии «Русская библиотека в десяти томах» [Merezkovskij 1963], а также вышла его трехтомная хрестоматия «Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts» («Россия в литературных памятниках») [Eliasberg 1922]. В 1926 г. в соавторстве со своим младшим братом Д. Элиасбергом он издал

сборник стихотворений поэтов XVII–XX вв. «Русский Парнас» в серии «Bibliotheca Mundi» («Всемирная библиотека») [Элиасберг А., Элиасберг Д. 1926].

Подготовленный Элиасбергом перевод «Преступления и наказания» становится знаковым: до сих пор он находит отклик у немецких читателей, о чем свидетельствуют переиздания в XX–XXI вв. [Dostojewski 1924c; Dostojewskij 2015b; Dostojewskij 2015c; Dostojewskij 2017b; Dostojewskij 2019]. Из письма Кэррик Р. Пиперу, которая признается, что ей буквально приходилось «прогрызаться» через переводы Элиасберга [Потапова 2017, 454], мы можем судить о его нестандартном подходе к переводу, выразившемся во внимании к «шероховатому» стилю Достоевского. На это указывает и перевод названия романа: именно Элиасберг впервые предложил наиболее близкий к оригиналу вариант, используя лексемы *Verbrechen* (*преступление*) и *Strafe* (*наказание, возмездие, кара*) [Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache]. Впоследствии данный вариант названия был использован только С. Гайер в ее новом переводе романа «Преступление и наказание» в 1993 г. [Dostojewskij 1993]. В литературных кругах перевод «Преступления и наказания», выполненный Элиасбергом, ценится за точное следование оригиналу и безупречность стиля [Терехина 2002, 156–157] (также о влиянии его перевода произведений Достоевского на Т. Манна см. [Терехина 2002, 142–154]). Изучение особенностей смыслового, поэтического и словесного уровней перевода Элиасберга позволяет отметить достаточно полное воспроизведение им основных аксиологических доминант, значимых для понимания особенностей авторского замысла. Подробное изучение переводческих интерпретаций этого перевода романа на немецкий язык не входит в задачи настоящей публикации и является предметом другой статьи [Головачева 2021, 108–130].

Позже, в 1921–1923 гг. в «Musarion-Verlag» («Издательство Музарион») издается четырехтомный «Дневник писателя» в переводе Элиасберга [Dostojewskij 1921–1923]. В 1926 г. благодаря его сотрудничеству с издательством «Инзель» был издан перевод «Исповеди Ставрогина» [Dostojewskij 1922]. Таким образом, благодаря деятельности Элиасберга, немецкие читатели имели возможность ближе познакомиться с русской культурой и шедеврами русской литературы, в том числе и новым переводом романа «Преступление и наказание».

В 1924 г. в «Propyläen-Verlag» («Издательство Пропилен») издается следующий перевод романа с привычным для немецкого читателя названием «Raskolnikow» («Раскольников») [Dostojewski 1924b], выполненный Грегором (Григорием) Ярхо (Gregor Jarcho, 1894–1949) [Jarcho]. О жизни Ярхо известно лишь то, что его профессиональный и творческий путь был связан с писательской и переводческой деятельностью. В 1921 г. выходит его драма «Ara und Mawa» («Ара и Мава») [Jarcho 1921], а в 1922 г. «Der zackige Kreis» («Зубчатый круг») [Jarcho 1922], в 1928–1997 гг. в разных издательствах публикуются его переводы произведений Достоевского: «Униженные и оскорбленные» [Dostoevskij 1928b], «Село Степанчиково»





[Dostoevskij 1929], «Белые ночи» [Dostoevskij 1930a], «Бедные люди» [Dostoevskij 1930b], «Записки из мертвого дома» [Dostoevskij 1943], «Бесы» (Публикуется после смерти переводчика [Dostoevskij 1954]), «Чужая жена и муж под кроватью» (Публикуется после смерти переводчика [Dostoevskij 1997]), а также произведений Н.С. Лескова, А.Б. Мариенгофа, В.В. Набокова, рассказов Н.Н. Никитина [Jarcho 2019]. Выполненный им перевод романа «Преступление и наказание» впоследствии не переиздается.

В 1924 г. в берлинское издательство «Maschler» («Машлер») публикует роман под заглавием «Schuld und Sühne (Raskolnikow)» («Преступления и наказания (Раскольников)») [Dostoevskij 1924a] в переводе Бернхарда Дедека (Bernhard Dedek, неизв.). Он явился переработкой перевода Г. Мозера, причем, как отмечают современные исследователи, сокращенной и стилистически осовремененной в языковом плане [Vykouřil 1995]. Этот перевод переиздается двумя другими издательствами в 1927 и 1928 гг. [Dostoevskij 1927; Dostoevskij 1928c].

В 1925 г. в Берлине немецкая книжная ассоциация «Deutsche Buch-Gemeinschaft» издала перевод романа «Schuld und Sühne (Raskolnikow)» («Преступления и наказания (Раскольников)») [Dostoevskij 1925], выполненный известным писателем и переводчиком, уроженцем Риги Вернером Бергенгруном (Werner Bergengruen, 1892–1964) [Bänziger 1983; Apel, Herzenstiel 1975]. Он интересовался русской литературой, имел опыт перевода художественной литературы [Tolstoy 1959; Turgenev 1985], был знаком с переводами произведений Достоевского, выполненными Кэрриком, с которой он состоял в переписке [Bergengruen 1960]. Его перевод романа «Преступление и наказание» переиздается в Мюнхене в 1955 г. [Dostoevskij 1955] и Цюрихе в 1985 г. [Dostoevskij 1985].

В 1925 г. свою версию перевода романа с названием «Schuld und Sühne (Raskolnikow)» («Преступление и наказание (Раскольников)») [Dostoevskij 1925a] в «Wegwiser Verlag» («Издательство Вегвайзер») представил Михаэль Груземанн (Michael Grusemann, 1877 – неизв.), известный также по своим переводам произведений Л.Н. Толстого [Tolstoj 1925]. Впоследствии его перевод не переиздается.

В 1928 г. в издательстве «Minden» («Минден») выходит очередной перевод романа «Raskolnikow (Schuld und Sühne)» («Раскольников (Вина и преступление)»), выполненный малоизвестным переводчиком Фридрихом Шарфенбергом (Friedrich Scharfenberg, неизв.) [Dostoevskij 1928a].

Большое количество переводов романа «Преступление и наказание», представленных разными издательствами в 1920-е гг., свидетельствует о возрастающей конкуренции среди книгопечатных домов, которая побуждала прибегать к услугам различных переводчиков и издавать уже столь полюбившееся в Германии произведение. Однако особое значение в этот период приобрел только один упомянутый ранее перевод романа [Dostojewski 1921a], подготовленный А. Элиасбергом.

Нацистский режим, установившийся в Германии в 1930-е гг., оказал значительное влияние на культурную жизнь страны. Достоевский, как



и большинство русских писателей, был в опале: нацистская пропаганда видела в его романах выражение «морально-низменного, психически-неустойчивого русского недочеловека» [Schmidt 2007, 47–58]. События Второй мировой войны вносят свои коррективы в культурную жизнь Германии. В это время произведения Достоевского не переводили и редко переиздавали: господствующая идеология отвергала все, что было связано с культурой славянского народа [Дудкин, Азадовский 1973, 723; Gerik 2004].

В 1930–1970-е гг. новые переводы романа «Преступление и наказание» на немецкий язык начали активно появляться за пределами Германии – в Австрии и Швейцарии. В 1933 г. издательство «Gutenberg-Verlag» («Гутенберг»), представительства которого были расположены в Вене, Гамбурге и Цюрихе, выпустило роман «Преступление и наказание» под названием «Raskolnikow (Schuld und Sühne)», переведенный Валерией Лесовски (Valeri Lesowski) [Dostojewskij 1933]. Впоследствии он был переиздан в 2015 г. в Берлине [Dostojewskij 2015d]. В 1952 г. в Швейцарии в издательстве «Büchergilde Gutenberg» («Книжная гильдия Гутенберг») был опубликован перевод «Schuld und Sühne» («Вина и искупление») [Dostojewskij 1952], выполненный Фегой Фриш (Fega Frisch, 1878–1964) [Hirsch 2013, 241], уроженкой г. Гродно. С 1897 г. она училась в Берлине, изучала биологию и защитила в Цюрихе докторскую диссертацию [Hirsch 2013, 241]. В 1933 г. она эмигрировала в Швейцарию и занималась переводами произведений русских и еврейских писателей [Hirsch 2013, 241]. Книжная гильдия, которая напечатала ее перевод романа «Преступление и наказание», была основана в Лейпциге в августе 1924 г. образовательной ассоциацией немецких книгопечатников. Учредителем был Бруно Дресслер (Bruno Dreßler) [MedienGalerie], главным редактором – Эрнст Прецанг (Ernst Preczang, 1870–1949) [Herting 1969, 198–215]. Следуя традициям рабочего движения (Arbeiterbewegung), Э. Прецанг ставил перед собой задачу просвещения бедных слоев общества посредством выпуска недорогих книг в Праге, Вене и Цюрихе [Herting 1969, 198–215]. Издательская программа была ориентирована на классические и современные произведения (Джека Лондона, Марка Твена, Стефана Цвейга и др.). К 1933 г. «Книжная гильдия» опубликовала 174 тома тиражом 2,5 миллиона экземпляров [MedienGalerie]. Благодаря сотрудничеству данного издательства с талантливой русской эмигранткой, получившей одну из первых образование в Европе, переводчицей русской классической и современной литературы Ф. Фриш, общественность смогла ближе познакомиться с произведениями русской классической литературы [MedienGalerie]. Именно по ее переводам целые поколения узнавали русскую классику. Однако перевод «Преступления и наказания», выполненный Фриш, не был переиздан впоследствии, что объясняется, по всей видимости, наличием к тому времени переводов, которые уже получили признание и стали узнаваемыми.

В 1953 г. в издательстве «Пипер» выходит переработанный перевод «Преступления и наказания», выполненный Э. Кэрриком [Dostojewski 1953], в 1958–1975 гг. он переиздается трижды (подробно об этом в первой статье



[Головачева, Седельникова 2022]).

В послевоенный период в Германии произошло разделение, которое накладывает свой отпечаток на литературную жизнь некогда единой страны. Дифференциация коснулась и русской классики: в ГДР ограничивались исследованиями в области критического реализма в творчестве Достоевского и выявлением фактов его идеологических заблуждений, в то время как в ФРГ внимание исследователей творчества писателя было направлено на изучение философских и религиозных аспектов наследия писателя [Gerik 2004].

Новые переводы романа «Преступление и наказание» на территории Германии появляются с 1960-х гг., что связано с возрождением издательского дела [Всеобщая история книги 2021] и интересом исследователей к вопросам художественного перевода, адекватной передачи смысла произведения и сохранения авторского стиля [Nida, Taber 1969; Reiss 1971; Wilss 1977; Reiss, Vermeer 1984]. В 1960 г. в мюнхенском издательстве Winkler («Винклер») был напечатан роман «Преступление и наказание» под заглавием «Schuld und Sühne» («Вина и искупление») [Dostojewskij 1960] в переводе Рихарда Хоффманна (Richard Hoffmann, 1892–1961), уроженца Вены, юриста по образованию, редактора, переводчика с английского, итальянского, французского, латинского, испанского и русского (в частности произведений А.П. Чехова, Л.М. Леонова, М. Горького и др.) [Hall, Renner 1995, 151]. Впоследствии его перевод «Преступления и наказания» выдержал не менее шести переизданий [Dostojewski 1977; Dostojewski 1991; Dostojewskij 2001a; Dostojewskij 2006; Dostojewskij 2011; Dostojewski 2019], в том числе два из них в известном в Германии издательстве «Deutscher Taschenbuch Verlag» («Немецкое издательство книг в мягкой обложке»), базирующемся в Мюнхене и ориентированном на выпуск популярных произведений мировой литературы в мягкой обложке [Völker 2014, 240–250]. Его последнее издание 2019 г. [Dostojewski 2019] было снабжено послесловием Х.-Ю. Герика, а также библиографией произведений Достоевского. Как отмечают исследователи, этот перевод ориентирован на адаптацию смысловых аспектов авторской концепции русского национального характера для восприятия немецким читателем, но при этом наблюдается сохранение не только содержательной, но и формальной структуры, а также стиля текста [Vykouřil 1995, 217].

В 1963 г. книжный клуб «Bertelsmann Lesering» («Бертельсманн Лесеринг») в Восточной Вестфалии опубликовал роман «Преступление и наказание» под названием «Schuld und Sühne. Raskolnikoff» («Вина и искупление. Раскольников»), выполненный Бенитой Гиргензон (Benita Girgensohn, 1893–1971) [Deutsche Digitale Bibliothek 2021]. Данный перевод впоследствии не переиздается.

В 1964 г. издательство «Rowohlt» («Ровольт») опубликовало перевод романа «Преступление и наказание» под названием «Raskolnikov: Schuld und Sühne» («Раскольников: Вина и искупление») [Dostoevskij 1964], выполненный переводчиком, преподавателем славистики Светланой Гайер



(Swetlana Geier, 1923–2010) [Geier, Saalfeld 2008]. С 1944 г. Гайер, переехав из Киева в Германию, изучала в университете Фрайбурга литературоведение и сравнительное языкознание. В 1950–1960-х гг. параллельно с преподаванием русского языка в Университете Карлсруэ и Виттен она сотрудничала с издательством «Rowohlt» («Ровольт»), выполняла переводы произведений Л.Н. Андреева [Andrejev 1957], Л.Н. Толстого [Tolstoj 1961]. Интерес к творчеству Достоевского Гайер проявила с подачи Эрнеста Грасси (Ernesto Grassi, 1902–1991), философа и издателя серии «Rowohlts Klassiker» («Классика Ровольта») [Farell 2002, 101]. В перспективе издательство планировало опубликовать в ее переводе все произведения Достоевского [Крекер 2018]. Эту идею не удалось осуществить – в 1964 г. был издан только ее перевод романа «Преступление и наказание» [Dostoevskij 1964], о котором упоминалось выше, и «Зимних заметок о летних впечатлениях» («Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke») [Dostoevskij 1962]. Гайер также составила библиографию произведений Достоевского и написала к своим переводам эссе «К пониманию произведения» [Geier 2021]. Впоследствии ее перевод романа «Преступление и наказание» не был ни разу переиздан, а в 1993 г. выходит уже новый перевод данного романа, выполненный Гайер [Dostojewskij 1993].

В 1978 г. свой вариант перевода романа «Преступление и наказание» с заглавием «Schuld und Sühne. Raskolnikoff» («Вина и искупление. Раскольников») публикует Эдуард Кайзер (Eduard Kaiser, 1904 – неизв.), издатель, редактор и переводчик [Dostojewskij 1978]. Его предприятие «Ed. Kaiszer Verlag», основанное в Австрии в 1930 г., выпускало на рынок книги высокого качества по максимально низким ценам. В программу были включены произведения классической литературы и зарубежные романы [Aschenbrenner 1977, 4]. Интерпретация Э. Кайзера, как он сам и отмечает, представляла собой современную переработку романа: в его переводе обнаруживаются стилистические отклонения от оригинала и некоторые сокращения текста [Vykouřil 1995, 211].

С начала 1970-х гг. в Германии начинается период зрелого, вдумчивого подхода к вопросам перевода: немецкая филологическая школа, обладая своей фундаментальной базой в теории и практике перевода художественных произведений и ориентируясь на лучшие европейские традиции, к концу XX в. накопила достаточный опыт для передачи особенностей стиля Достоевского [Васильева 2008, 51–82]. С 1970-х гг. появилось большое количество исследований, посвященных поэтике, жанровому своеобразию, архитектонике произведений Достоевского. Среди них труды В. Шмида, К. Онаша, Й. Хольгузена, Б. Харреса, Х.Ю. Герика и др. [Васильева 2008, 51–68; Корневская 2011, 55–58]. В исследованиях Л. Мюллера, Р.-Д. Клуге, О. Древерманна, Т. Фрейника, И. Фукса продолжилось рассмотрение философских и религиозных аспектов творчества русского классика [Корневская 2011, 8–9]. Эти факторы способствовали тому, что в 1981 г. в издательстве «Ауфбау» («Aufbau Verlag»), основанном в 1945 г. на территории ГДР, вновь возникла идея издания новой версии собрания



сочинений Достоевского на немецком языке. Наряду с книгами о политике издательство выпускало переводы произведений выдающихся русских писателей и серию «Библиотеки всемирной литературы» [Всеобщая история книги 2021]. Проект нового собрания сочинений Достоевского в 20 томах [Dostojewski 1981–1986] в Германии предполагалось приурочить к 100-летию со дня смерти писателя [Герик 1994, 80]. Часть опубликованных томов вышли в редакции филологов, исследователей русской литературы Г. Дудека и М. Вегнера. Роман «Преступление и наказание» издается в составе нового собрания сочинений в 1983 г. [Dostojewski 1981–1986] в давно знакомом читателю переводе Г. Рёля (1912), что еще раз указывает на его авторитет в немецкой культуре. Годом позже «Ауфбау» переиздает роман в новом переводе от четы литературоведов, переводчиков и редакторов М. и Р. Бройер (Rolf Bräuer, 1933–2017; Margit Bräuer, 1928–2015) [Kürschner 1994, 96–97] («Schuld und Sühne» («Вина и искупление»)) [Dostojewski 1984]. Эта версия ориентирована на современного читателя, например, вышедшие из употребления русские реалии переведены с помощью современной лексики [Алексеева 2010, 84]. Такой новаторский подход к переводу находит читательский отклик, о чем свидетельствует включение его в состав 16-томного собрания сочинений Достоевского серии «Aufbau Taschenbuch», опубликованного в 2003 г. [Dostojewski 2003a]. Несмотря на активную работу «Ауфбау» по популяризации творчества Достоевского, издательству так и не удалось повторить успех «Пипер» по выпуску полного собрания сочинений, так как в общей сложности была напечатана лишь половина из запланированных к изданию произведений писателя.

В 1991 г. в «Goldmann Verlag» («Издательство Гольдманн») вышел перевод Брижитте Клаас (Brigitte Klaas, 1947–2021) под названием «Schuld und Sühne» («Вина и искупление»)) [Dostojewskij 1991], переизданный в 2008 г. со справочным аппаратом и послесловием литературоведа Н. Ребер (Natalie Reber) [Dostojewskij 2008].

В 1993 г. издательство «Амман» («Amman») публикует знаковый перевод романа «Преступление и наказание» под названием «Verbrechen und Strafe» («Преступление и наказание»)) [Dostojewskij 1993], выполненный упомянутой ранее переводчицей С. Гайер. Этот перевод получил признание в филологических кругах [Dorner 2016, 61–62], многократно переиздавался [Dostojewskij 1994; Dostojewskij 1996a; Dostojewskij 1996b; Dostojewskij 1997; Dostojewskij 2005; Dostojewskij 2017a] и в настоящее время пользуется большим спросом у современного читателя (об этом свидетельствуют отзывы читателей в различных книжных и интернет-магазинах [Amazon]). Такая популярность объясняется тем, что к работе над всем Пятикнижием Достоевского Гайер приступила уже в зрелом возрасте (в 65 лет). К этому моменту она приобрела бесценный опыт устного и письменного перевода, а также перевода художественной литературы [Geier, Saalfeld 2008; Крекер 2021]. В 1998–2009 гг. публикуется пять новых романов Достоевского в переводе Гайер: «Идиот» [Dostojewskij 1996c], «Бесы» [Dostojewskij 1998], «Братья Карамазовы» [Dostojewskij 2001b, Dostojewskij



2003], «Подросток» [Dostojewskij 2006], «Игрок» [Dostojewskij 2009b].

Все работы Гайер выполнены в традициях научного издания: снабжены комментариями, справочным аппаратом, хронографическим описанием частей романа и исторической справкой [Хансен-Кокоруш 2013, 22, 29]. В своих переводах она использовала особую методику, суть которой сводилась к четкой передаче смысла произведения, моделированию оттенков русского звучания текста, сохранению стиля писателя, в чем ей помогало знание в совершенстве обоих языков и особенностей русской культуры и национального характера [Geier, Saalfeld 2008; Крекер 2021]. Как отмечает Г. Хотинская: «В переводах Гайер на первый план выходит энергетика слова Достоевского, его необыкновенно актуальный и современный язык. Благодаря ее переводам читатель во всей полноте ощутил Достоевского, диалогичность полифонического слова русского классика, несравненное многоголосие языковой стихии его романов, диалогические отношения между живыми голосами героев и энергию их речи. Во всех предыдущих изданиях до С. Гайер переводчики, как правило, сглаживали стиль русского классика, редактируя гения по своему вкусу. А Гайер перевела Достоевского точным, шероховатым, угловато-многогранным и хрипловато необработанным языком» [Хотинская 2010]. У. Шмидт также подчеркивает, что Гайер «удалось воспроизвести различные языковые регистры персонажей в правильном стиле Достоевского», открывая, таким образом, Достоевского «не как философа или моралиста, а как литератора» [Schmidt 1994, 61 (2–3)]. Шмидт приходит к выводу, что перевод Гайер позволяет немецкому читателю почувствовать истинный художественный талант Достоевского [Schmidt 1994, 61 (3)]. Перевод «Преступления и наказания» С. Гайер становится последним в немецкой переводческой рецепции этого произведения Достоевского, впервые взыскательные читатели получили такой вариант этого знакового текста на немецком языке, который не вызывает желания уточнить или исправить и уже почти 30 лет соответствует самым высоким требованиям. Результаты изучения особенностей передачи в переводе Гайер основных аксиологических доминант, заложенных в романе, демонстрируют более тонкое понимание особенностей стиля Достоевского в сравнении с переводами, изданными ранее [Головачева 2021, 108–130].

С конца XX в. переводы «Преступления и наказания» переиздаются различными издательствами: «Artemis & Winkler» [Dostojewski 1993; Dostojewski 2001a], «Aufbau Verlag» [Dostojewski 2003a], «Standard-Verlag» [Dostojewski 2015d], «Jazzybee Verlag» [Dostojewski a 2015], «Hofenberg» [Dostojewski 2015c], «Karl-Maria Guth» [Dostojewski 2017]. К числу последних масштабных проектов можно отнести общественную инициативу от «Project Gutenberg-DE» («Проект Гутенберг») в Германии, которая направлена на оцифровку произведений мировой литературы [Project Gutenberg-DE], в том числе и произведений Достоевского [Project Gutenberg-DE].

Таким образом, начиная с 1882 г. роман «Преступление и наказание» переводился на немецкий язык 23 раза (7 раз в 1882–1908 гг.; 16 раз с



1912 г. по настоящее время), что свидетельствует о пристальном интересе немецкой общественности к данному произведению и его особой роли в конкурентной борьбе издательств. Анализ истории переводов «Преступления и наказания» в Германии указывает на то, что важными предпосылками к появлению новых переводов в XX–XXI вв. стали культурные и политические события, а также накопление знаний в области литературоведения и теории перевода, обусловившие повышение интереса к России и творчеству Достоевского.

Если в ранний период рецепции Достоевского и романа «Преступление и наказание» в Германии особая роль в популяризации творчества русского писателя принадлежала первому переводчику В. Генкелю и проекту издательства «Пипер» (1905–1918) по выпуску первого собрания сочинений Ф.М. Достоевского на немецкий язык, то в последующие годы особое значение приобретет деятельность издательств «Инзель» и «Ауфбау». Новые переводы, подготовленные в рамках реализации этих проектов изданий собраний сочинений Достоевского, продолжили просветительскую инициативу по целостному ознакомлению немецкого читателя с творчеством русского писателя. С 1920 г. благодаря деятельности издательства «Инзель» тома собрания сочинений Достоевского на немецком имели возможность приобрести широкие круги немецкой общественности и ознакомиться с новым переводом романа «Преступление и наказание», выполненного Г. Релем. Несмотря на то, что проект последнего собрания сочинений Достоевского издательства «Ауфбау» не был реализован полностью, он способствовал появлению новых переводов произведений Достоевского, в том числе и романа «Преступление и наказание», выполненного М. и Р. Бройер.

Множественность переводческой рецепции романа «Преступление и наказание» в указанный период объясняется комплексом социокультурных предпосылок. В 1920-е гг. этому способствовал политический кризис, охвативший Германию, пробудивший потребность активизации поиска новых нравственно-философских ориентиров, что нашло выражение в особой заинтересованности немецких читателей и издателей к произведениям Достоевского [Герик 2004, 95–126; Криницын 2007, 180–181; Кудрявцева 2017, 46–73; Леман 2018 и др.]

Во второй половине XX в. роль издательств в популяризации творчества Достоевского в Германии перестает быть столь очевидной. Многочисленные издательства предлагают новые переводы романа «Преступление и наказание» на немецкий язык, выполненные не только в Германии, но и за ее пределами (Австрия, Швейцария). Данный факт объясняется тем, что выпуск уже ставших знаковыми в Германии произведений писателя на немецком языке мог обеспечить коммерческий успех издательству. С этой целью печатные дома прибегали к услугам перевода как своих штатных, так и приглашенных переводчиков.

Успех переводов Г. Реля (1912), А.С. Элиасберга (1921), Р. Хоффманна (1960), М. и Р. Бройер (1984), С. Гайер (1993), выраженный в их многократ-



ном переиздании и высокой оценке в филологических кругах, обусловлен во многом ролью издательств. Заинтересованность печатных домов в повышении уровня репрезентации Достоевского в Германии способствовала тому, что издатели обращались к услугам опытных и получивших признание переводчиков (Элиасберг, Хоффманн, Гайер). Особую успешность и популярность последнего перевода романа, выполненного Гайер, можно объяснить также качеством научного издания произведений Достоевского.

Таким образом, феномен множественности переводческой рецепции «Преступления и наказания» свидетельствует о неугасающем читательском интересе к творчеству Достоевского и особой роли романа в Германии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева М.Л. Реалии государственного устройства России XIX века в немецких переводах // Политическая лингвистика. 2010. № 4(34). С. 81–86.
2. Богданова О.А. Какие рукописи Достоевского были в «Piper-Verlag»? // Незвестный Достоевский. 2016. Т. 3. № 2. С. 54–69.
3. Богданова О.А. Миф Достоевского в России и Германии 1920-х годов: перипетии и парадоксы культурного трансфера // Mundo Slavico. 2017. № 16. С. 9–18.
4. Васильева Т.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в интерпретации немецких переводчиков: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01. Великий Новгород, 2008. 216 с.
5. Всеобщая история книги. URL: <https://maxbooks.ru/berabum/shomrak101.htm> (дата обращения: 02.02.2021).
6. Герик Х.-Ю. Немецкоязычное достоевскоеведение между 1971 и 2011 гг. Достоевский Ф.М. // Материалы исследований. 1994. Т. 20. С. 44–87.
7. Головачева Е.А. Особенности воспроизведения концепта семья в немецких переводах романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Культура и текст. 2021. № 4(47). С. 108–130.
8. Головачева Е.А., Седельникова О.В. История переводов романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» на немецкий язык: роль издательств и первых собраний сочинений. Статья 1 // Новый филологический вестник. 2022. № 2(61). 120–146.
9. Гугнин А.А. Основные этапы истории немецко-русских и русско-немецких литературных связей // Балтийский филологический курьер. 2003. № 3. С. 25–31.
10. Дудкин В.В. Блок в Германии // Ф.М. Достоевский: Новые материалы и исследования. 1993. Т. 92. Кн. 5. С. 244–308.
11. Дудкин В.В., Азадовский К.М. Достоевский в Германии // Ф.М. Достоевский: Новые материалы и исследования. 1973. Т. 86. С. 659–740.
12. Корневская О.В. Репрезентация русского мира в немецких переводах романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: дисс. ... к. филол. н.: 10.01.01 Томск, 2011. 235 с.
13. Крекер И. Светлана Гайер – педагог и переводчик. URL: <https://proza.ru/2019/08/18/1728> (дата обращения: 06.07.2019).



14. Криницын А.Б. Достоевский и Стефан Цвейг: переключка двух веков // СЛОВО. Филология/Литература XIX века. 2012. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/45052.php> (дата обращения: 23.05.2020).
15. Криницын А.Б. Достоевский в Германии // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. Т. 2. Москва: ИМЛИ РАН, 2007. С. 178–249.
16. Кудрявцева Т.В. Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX вв.: взаимодействие художественных течений // Studia Litterarum. 2017. № 3. С. 46–73.
17. Леман Ю. Русская литература в Германии. Восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике немецкоязычных писателей с XVIII века до настоящего времени. Москва: Издательский дом ЯСК, 2018. 480 с.
18. Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк. Ижевск: ERGO, 2011. 84 с.
19. Павлова Н.С. Экспрессионизм // История немецкой литературы: в 5 т. Т. 4: 1848–1918. Москва: Издательство АН СССР, 1968. С. 536–564.
20. Потапова Г.Е. Во чреве кита по имени Достоевский // Кэррик Л. Достоевский и «другая Европа»: афоризмы, статьи, эссе, дневники, путевая проза, письма / сост., пер. с нем., предисловие и коммент. Г.Е. Потаповой. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. 700 с.
21. Романова Г.И. Судьба первого немецкоязычного собрания сочинений Ф.М. Достоевского // Вестник Нижегородского университета им. Лобачевского. 2015. № 2. С. 190–193.
22. Терехина В.Н. Письма З.Н. Гиппиус А.С. Элиасбергу // Новые материалы. Исследования. Москва: ИМЛИ РАН, 2002. С. 142–154.
23. Хансен-Кокоруш Р. Стратегии перевода романа Ф.М. Достоевского «Бесы» на немецкий язык (на примере переводов Е.К. Разин и С. Гайер) // Текст. Книга. Книгоиздание. 2013. № 1(3). С. 18–29.
24. Хотинская Г. На пиру Богов мировой классики: о Божьем даре Светланы Гайер, и ее тяге к бессмертию // Оптимальные коммуникации (ОК). 22 мая 2010. URL: <http://jarki.ru/wpress/2010/05/22/1143/> (дата обращения: 24.04.2016).
25. Элиасберг А., Элиасберг Д. Русский Парнас / сост. А. и Д. Элиасберги. Лейпциг: Insel-verlag, 1926. 332 с.
26. Amazon Books. Dostojewski F.M. Verbrechen und Strafe: URL: <https://www.amazon.com/Verbrechen-Strafe-Fjodor-Michailowitsch-Dostojewski/dp/3596129974> (Дата обращения: 04.03.2020).
27. Andrejev L.N. Die sieben Gehenkten Lazarus / übers. von I. Tinzmann u. S. Geier. Hamburg: Rowohlt, 1957. 150 s.
28. Apel K.W., Herzenstiel W. Werner Bergengruens «Charakterprobe». Esslingen: Langer, 1975. 91 s.
29. Aschenbrenner V. Die Odysee des Eduard-Kaiser-Verlages. Von Böhmisch-Leipa nach einem kleinen Ort in Kärnten // Sudetenpost. Offizielles Organ der Sudetendeutschen Landsmannschaft in Österreich. 23. Jg. Folge 12. 1977. S. 2–6.
30. Bänziger H. Werner Bergengruen. Weg und Werk. 4 veränd. Aufl. Bern: Francke, 1983. 103 s.
31. Bergengruen W. Rede auf den Preisträger // Deutsche Akademie für Sprache



- und Dichtung. Jahrbuch, 1960. Heidelberg: Lambert Schneider, 1961. S. 33–37.
32. Deutsche Digitale Bibliothek. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/24HGRRXAK6VJMC3G2QSUXW3AQDCLSOLU> (дата обращения: 14.03.2021).
33. Dickens Ch. Sämtliche Werke. Leipzig: Insel Verlag, 1910.
34. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. URL: <https://www.dwds.de/wb/Kneipe> (дата обращения: 13.09.2020).
35. Dorner E. Schuld und Sühne oder Verbrechen und Strafe? Dostojewskijs Romantitel in deutscher Übersetzung: Master's Thesis. Wien, 2016. 265 s.
36. Dostojewski F.M. Schuld und Sühne. Roman a.d. Russ. nach 7. / Aufl., übersetzt v. H. Moser. Leipzig: Reclam, 1887. 703 s.
37. Dostojewski F.M. Schuld und Sühne / Deutsch von H. Rohl. Leipzig: Insel Verlag. 1912. 777 s.
38. Dostojewski F.M. Sämtliche Romane und Novellen / hrsg. von H. Rohl und St. Zweig. Bd. I-XXV. Leipzig: Insel, 1921-1922.
39. (a) Dostojewski F. Verbrechen und Strafe / Deutsch von A. Eliasberg. Potsdam: Kiepenheuer, 1921. 708 s.
40. (b) Dostojewski F.M. Schuld und Sühne. Ein Roman in sechs Teilen mit einem Nachwort / Aus dem Russ. von H. Rohl. Bd. XI–XII. Leipzig: Insel, 1921.
41. Dostojewskij F.M.: Tagebuch eines Schriftstellers / Hrsg. und übertragen von Alexander Eliasberg. 4 Bände. München: Musarion-Verlag, 1921–1923.
42. Dostojewskij F.M. Die beichte Stavrogins. Eliasberg A.S. München: Musarion Verlag, 1922. 50 s.
43. (a) Dostojewski F. Schuld und Sühne (Raskolnikow). Roman / Deutsch von W. Dedek Berlin: Maschler 1924. 640 s.
44. (b) Dostojewski F.M. Raskolnikow. Ein Roman in 6 Teilen / Deutsch von G. Jarcho. Berlin: Propyläen-Verlag, 1924. 686 s.
45. (c) Dostojewski F. Verbrechen und Strafe / Deutsch von A. Eliasberg. Kiepenheuer, Potsdam, 1924. 708 s.
46. (a) Dostoevskij F.M. Schuld und Sühne (Raskolnikow). Wien: Wegwiser Verlag, 1925. 423 s.
47. (b) Dostojewski F.M. Schuld und Sühne (Raskolnikow). Roman / Übertragen von Werner Bergengruen. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1925. 597 s.
48. Dostoevskij F.M. Schuld und Sühne (Raskolnikow). Roman / B. Dedek. Berlin: Maschler, 1927. 519 s.
49. (a) Dostojewski F.M. Raskolnikow (Schuld und Sühne) / Deutsch von Fr. Scharfenberg. Minden: Bruns. Ca. 1928. 327 s.
50. (b) Dostoevskij F.M. Erniedrigte und Beleidigte / Übertr. von G. Jarcho. Vollst. Ausg. Berlin: Knauer, 1928. 332 s.
51. (c) Dostoevskij F.M. Schuld und Sühne (Raskolnikow). Roman / B. Dedek. Berlin: Schöneberg, Peter J. Oestergaard Verlag, 1928. 519 s.
52. Dostoevskij F.M. Das Dorf Stepantschikowo. Kleine Romane u. Erzählungen / Übers. aus dem Russ. von Gregor Jarcho. Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1929. 499 s.
53. (a) Dostoevskij F.M. Weisse Nächte. Kleine Romane u. Erzählungen. Übers. aus dem Russ. von Gregor Jarcho. Berlin: Büchergilde Gutenberg, 1930. 327 s.



54. (b) Dostoevskij F.M. *Arme Leute: kleine Romane und Erzählungen*. Übers. aus dem Russ. von Gregor Jarcho. Berlin: Die Buchgemeinde, 1930. 447 s.
55. Dostojewskij F. *Raskolnikow (Schuld und Sühne)*. Lesowski V. Wien; Hamburg; Zürich: Gutenberg-Verlag, 1933. 564 s.
56. Dostoevskij F.M. *Aufzeichnungen aus einem toten Hause / Übertr. von Jarcho G.* Zürich: Büchergilde Gutenberg, 1943. 386 s.
57. Dostojewskij F. *Schuld und Sühne, Roman in 6 Teilen und einem Epilog / Deutsch von Frisch F.* Zürich: Büchergilde Gutenberg Zürich, 1952. 604 s.
58. Dostojewski F.M. *Rodion Raskolnikoff. Schuld und Sühne / Übertragen von E.K. Rahsin.* Neu durchges. München: R. Piper & Co. Verlag, 1953. 762 s.
59. Dostoevskij F.M. *Die Dämonen / Übers. aus dem Russ. von G. Jarcho.* Ungek. Sonderausg. 1. Aufl. Berlin: Fisher, 1954. 652 s.
60. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne. Roman / Übertrgen von Werner Bergengruen.* München: Droemersche Verlagsanstalt; Süddeutsche Verlagsanstalt und Druckerei GmbH, 1955. 452 s.
61. Dostojewskij F. *Schuld und Sühne / Übersetzung R. Hoffmann.* München: Winkler, 1960. 436 s.
62. Dostoevskij F.M. *Winterliche Aufzeichnungen über sommerliche Eindrücke: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch. Aus dem Tagebuch eines Schriftstellers / Übers. von S. Geier u. A. Eliasberg.* Hamburg: Rowohlt, 1962. 343 s.
63. Dostoevskij F.M. *Raskolnikov: Schuld u. Sühne / Übers. von S. Geier.* Hamburg: Rowohlt, 1964. 837 s.
64. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne: (Rodion Raskolnikow) / Deutsch von R. Hoffmann.* München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1977. 741 s.
65. Dostojewskij F. *Schuld und Sühne. Raskolnikoff / übers. v. E. Kaiser.* Klagenfurt: Neuer Keiser Verlag, 1978. 352 s.
66. Dostojewski F.M. *Gesammelte Werke: in 20 Bänden.* Berlin: Aufbau, 1981–1986.
67. Dostojewski F. *Schuld und Sühne / Übers. M. Bräuer, R. Bräuer.* Berlin: Aufbau, 1984. 724 s.
68. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne. Roman / Übertragen von W. Bergengruen.* Zürich: Manesse-Verlag, 1985. 591 s.
69. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne: (Rodion Raskolnikow) / Aus dem Russ. von R. Hoffmann.* München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1991. 747 s.
70. Dostojewskij F. *Schuld und Sühne / Deutsch von B. Klaas.* München: Goldmann Verlag, 1991. 655 s.
71. Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Ammann, 1993.
72. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne: Rodion Raskolnikow / Übersetz. von R. Hoffman.* Zürich: Artemis & Winkler, 1993. 768 s.
73. (a) Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Impressum, 1994. 969 s.
74. (b) Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Übersetz. von S. Geier.* Frankfurt am Mein: Fischer, 1996. 766 s.
75. (c) Dostojewskij F.M. *Der Idiot / Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Ammann, 1996. 909 s.



76. Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Übersetz. von S. Geier.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Bd., 1997. 766 s.
77. Dostoevskij F.M. *Die fremde Frau und der Mann unter dem Bett Erzählungen / Übers. aus dem Russ. von G. Jarcho.* Aachen: Shaker, 1997. 315 s.
78. Dostojewski F.M. *Samtliche Romane und Erzählungen. 9. Schuld und Sühne / Aus dem Russ. von H. Röhl.* Frankfurt am Main: Insel-Verlag, 1997. 800 s.
79. Dostojewskij F.M. *Böse Geister. Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Ammann, 1998. 976 s.
80. (a) Dostojewskij F. *Schuld und Sühne / Übersetz. R. Hoffman.* Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler, 2001. 747 s.
82. (b) Dostojewskij F.M. *Der Großinquisitor / Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Ammann, 2001. 97 s.
83. Dostojewskij F.M. *Die Brüder Karamasow / Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Ammann, 2003. 1271 s.
84. (a) Dostojewski F. *Schuld und Sühne / Übersetz. M. Bräuer, R. Bräuer.* Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2003. 726 s.
85. (b) Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne: Roman / Deutsch von H. Röhl.* Leipzig: Insel Verlag, 2003. 801 s.
86. Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Übersetz. von S. Geier.* Frankfurt am Main; Zürich; Wien: Büchergilde Gutenberg, 2005. 726 s.
87. Dostojewskij F.M. *Ein grüner Junge / Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Ammann, 2006. 766 s.
88. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne / Übersetz von R. Hoffmann.* Düsseldorf: Albetros, 2006. 727 s.
89. Dostojewskij F.M. *Schuld und Sühne: Roman / Aus dem Russ. von B. Klaas.* Augsburg: Weltbild, 2008. 990 s.
90. Dostojewskij F.M. *Der Spieler / Übersetz. von S. Geier.* Zürich: Ammann, 2009. 228 s.
91. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne. Roman / Aus dem Russischen von H. Röhl.* Frankfurt am Main; Leipzig: Insel Verlag, 2010. 990 s.
92. Dostojewskij F.M. *Schuld und Sühne: Roman / Aus dem Russ. von R. Hoffmann.* München: Deutscher Taschenbuch-Verlag, 2011. 747 s.
93. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne: Roman / Aus dem Russischen von H. Röhl.* Leipzig: Insel Verlag, 2014. 801 s.
94. (a) Dostojewskij F.M. *Schuld und Sühne / Aus dem Russ. von G. Roel.* Altemünster: Jazzybee Verlag, 2015. 583 s.
95. (b) Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Übersetz. von A. Eliasberg.* Berlin: Karl-Maria Guth., 2015. 827 s.
96. (c) Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Übersetz. von A. Eliasberg.* Berlin: Hofenberg, 2015. 398 s.
97. (d) Dostojewskij F. *Raskolnikow (Schuld und Sühne).* Lesowski V. Hamburg: Standard-Verlag, 2015. 687 s.
98. Dostojewski F.M. *Schuld und Sühne: Roman / Aus dem Russischen von H. Röhl.* Frankfurt am Main: Insel Verlag, 2016. 890 s.
99. (a) Dostojewskij F.M. *Verbrechen und Strafe / Aus dem Russ. von S. Geier.*



- Frankfurt am Main: Fischer, 2017. 1082 s.
100. (b) Dostojewskij F.M. Verbrechen und Strafe / Aus dem Russ. von A. Eliasberg. Create Space Independent Publishing Platform, 2017. 332 s.
101. (a) Dostojewski F.M. Schuld und Sühne / Aus dem Russischen von H. Röhl. Neuss: Null Papier Verlag, 2019. 576 s.
102. (b) Dostojewski F.M. Schuld und Sühne / Aus dem Russ. von R. Hoffmann. Stuttgart; Zürich; Wien: Reader's Digest, 2019. 671 s.
103. Dostojewskij F.M. Verbrechen und Strafe / Aus dem Russischen von A. Eliasberg. Berlin: Henricus, 2019. 708 s.
104. Dostojewskijs Wirkung im deutschen Sprachraum (Fragmente eines Überblicks vom Fin de siècle bis heute) // Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert, 2004. S. 95–126.
105. Edschmid R. Der neue Roman und Wassermann // Aktion (Berlin). Jg. 10. 1920. № 3. S. 128–137.
106. Eliasberg A.S. Russische Lyrik der Gegenwart. München: R. Piper, 1907. 265 s.
107. Eliasberg A. Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums. München: R. Piper & Co, 1915. 124 s.
108. Eliasberg A. Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts. München: R. Piper & Co, 1922. 183 s.
109. Farrell Th.B. Rhetoric as Philosophy: The Humanist Tradition by Ernesto Grassi, John Michael Krois, Azizeh Azodi // Rhetoric Review. 2002. Vol. 21. No. 1. P. 98–102.
110. Geier S., Saalfeld L. Leben ist Übersetzen. Gespräche mit Lerke von Saalfeld. Zürich: Ammann Verlag, 2008. 224 s.
111. Gerik H.Ju. Dostojewskijs Wirkung im deutschen Sprachraum (Fragmente eines Überblicks vom Fin de siècle bis heute) // Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 2004. S. 95–126.
112. Goethe J.W. Goethes Werke: in 6 Bänden. Der Volks-Goethe. Leipzig: Insel Verlag, 1909.
113. Gogol N. Taras Bulba. Novelle / Übertragung und Nachwort von K. Nötzel. Leipzig: Insel, 1916. 110 s.
114. Hall M.G., Renner G. Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren. 2. Aufl. Wien: Böhlau, 1995. 504 s.
115. Heine H. Sämtliche Werke: in 10 Bänden. Leipzig: Insel Verlag, 1909.
116. Herting H. Auswahl aus seinem Werk. Berlin: Akademie Verlag, 1969. 215 s.
117. Hirsch L. From the Shtetl to the Lecture Hall: Jewish Women and Cultural Exchange. London: University Press America, 2013. 318 s.
118. Jarcho G. // Deutsche Digitale Bibliothek. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/person/gnd/136567304> (дата обращения: 22.04.2019).
119. Jarcho G. Ara und Mawa. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1921. 61 s.
120. Jarcho G. Der zackige Kreis. Leipzig: W. Heyer, 1922. 16 s.
121. Kampmann Th. Dostojewski in Deutschland: Dissertation in Philologie. Münster, 1930. 238 s.



122. Kürschner W. Linguisten-Handbuch: biographische und bibliographische Daten deutschsprachiger Sprachwissenschaftlerinnen und Sprachwissenschaftler der Gegenwart. Tübingen: Narr, 1994. 1191 s.
123. MedienGalerie. URL: <http://www.medien-galerie.org/geschichte.html> (дата обращения: 02.02.2021).
124. Merezkovskij D.S. Gogol und der Teufel. Russische Literaturgeschichte Kleine russische Bibliothek. Hamburg; München: Heinrich Ellermann, 1963. 220 s.
125. Nida E.A., Taber Ch.R. Theorie und Praxis des Übersetzens unter besonderer Berücksichtigung der Bibelübersetzung. Stuttgart: Weltbund der Bibelgesellschaften, 1969. 220 s.
126. Nötzel K. Die Grundlagen des geistigen Rußlands: Versuch einer Psychologie des russischen Geisteslebens. Jena: E. Diederich, 1917. 260 s.
127. Nötzel K. Die Probleme des russischen Romans // Lit. Echo. 1914–1915. Jg. 17. S. 720.
128. Nötzel K., Barwinskyi A. Die slawische Volksseele. Jena: E. Diederich, 1916. 66 s.
129. Project Gutenberg-DE. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/autoren/namen/dostojew.html> (дата обращения: 01.07.2018).
130. Reiss K. Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik; Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: M. Hueber, 1971. 124 s.
131. Reiss K., Vermeer H.J. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: M. Niemeyer, 1984. 253 s.
132. Sallwürk E. Der Weg zum literarischen Expressionismus. Langesalza: H. Beyer, 1919. 28 s.
133. Sarkowski H. Der Insel-Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags. (Chronik 1965–1999 von Wolfgang Jeske. Eingeleitet von Siegfried Unseld). Frankfurt am Main; Leipzig: Insel, 1999. 452 s.
134. Schmidt U. Die Dostojewskij – Rezeption im deutschen Nationalsozialismus // Jahrbuch der deutschen Dostojewskij Gesellschaft. Jg. 14. 2007. S. 47–58.
135. Schmidt U.M. Dostojewski als Künstler // Neue Zürcher Zeitung AG. Samstag, 12.02.1994. Nr. 36. S. 61.
136. Sippl C. Die Bibliothek des Übersetzers Alexander Eliasberg: Eine Spurensuche // Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge. № 16. 2001. S. 134–143.
137. Sippl C. Der Übersetzer Alexander Eliasberg und die russischen Literaten im Exil (Dmitrij Merezkovskij – Ivan Smelev – Aleksej Remizov) // Die russische Diaspora in Europa im 20. Jahrhundert. Religiöses und kulturelles Leben. Bern: Peter Lang, 2008. S. 783–803.
138. Spengler O. Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Vollständige Ausgabe in einem Band. München: Beck, 1972. 615 s.
139. Tolstoi L. Krieg und Frieden. Roman in 4 Bände / Deutsche Übertrag. und Nachwort von M. Grusemann. Berlin: Wegweiser-Verlag, 1925. 478 s.
140. Tolstoi L.N. Leinwandmesser. Eine Erzählung. Übertrag. von H. Röhl. Leipzig: Insel, 1913. 84 s.



141. Tolstoy L.N. Polikuschka. Novelle. Übertrag. und Nachwort von K. Nötzel. Leipzig: Insel, 1916. 74 s.
142. Tolstoy L. Krieg und Frieden: Roman: in 2 Bd. / Übers. von W. Bergengruen. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1959.
143. Tolstoy L. Der Teufel. Reinbek: Rowohlt, 1961. 55 s.
144. Turgenev I.S. Väter und Söhne. Leipzig: Weimar Kiepenheuer, 1985. 204 s.
145. Völker D. Deutscher Taschenbuch Verlag: dtv Taschenbücher (seit 1961). Das Buch für die Massen. Taschenbücher und Ihre Verlage. Marburg: Tectum, 2014. 252 s.
146. Vykoupil S. Erlebte Rede und impressionistischer Stil Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen. Göttingen: Wallstein Verlag, 1995. 528 p.
147. Walser R. Fritz Kocher's Aufsätze. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Zürich: Schwabe Verlagsgruppe AG Schwabe Verlag, 1986. 403 s.
148. Wilss W. Übersetzungswissenschaft: Probleme u. Methoden. Stuttgart: Klett, 1977. 361 s.
149. Zweig St. Drei Meister: Dickens, Balzac, Dostoyevsky. Leipzig: Insel Verlag, 1922. 220 s.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Alekseyeva M.L. Realii gosudarstvennogo ustroystva Rossii XIX veka v nemetskikh perevodakh [The Realities of the State Structure of Russia in the Twentieth Century in German Translations]. *Politicheskaya lingvistika*, 2010, no. 4(34), pp. 81–86. (In Russian).
2. Aschenbrenner V. Die Odysee des Eduard-Kaiser-Verlages. Von Böhmisch-Leipa nach einem kleinen Ort in Kärnten. *Sudetenpost. Offizielles Organ der Sudetendeutschen Landsmannschaft in Österreich*, 1977, 23, Jg, Folge 12, pp. 2–6. (In German).
3. Bogdanova O.A. Kakiye rukopisi Dostoyevskogo byli v "Piper-Verlag"? [What Dostoyevsky's Manuscripts were in Piper-Verlag?]. *Neizvestnyy Dostoyevskiy*, 2016, no. 2, vol. 3, pp. 54–69. (In Russian).
4. Bogdanova O.A. Mif Dostoyevskogo v Rossii i Germanii 1920-kh godov: peripetii i paradoksy kul'turnogo transfera [The Dostoyevsky Myth in Russia and Germany in the 1920s: the Vicissitudes and Paradoxes of Cultural Transfer]. *Mundo Eslavo*, 2017, no. 16, pp. 9–18. (In Russian).
5. Gerik H.Ju. Nemetskoyazychnoye dostoyevskovedeniye mezhdru 1971 i 2011 gg. [German-speaking Dostoyevsky Studies between 1971 and 2011]. *Dostoyevskiy F.M. Materialy issledovaniy*, 1994, vol. 20, pp. 44–87. (In Russian).
6. Golovacheva E.A. Osobennosti vosproizvedeniya kontsepta sem'ya v nemetskikh perevodakh romana F.M. Dostoyevskogo "Prestupleniye i nakazaniye" [The Peculiarities of the «Family» Concept Transfer in the German Translations of the Novel "Crime and Punishment" by F.M. Dostoyevsky]. *Kul'tura i tekst*, 2021, no. 4(47), pp. 108–130. (In Russian).
7. Golovacheva E.A., Sedelnikova O.V. Istoriya perevodov romana F.M. Dostoyevskogo "Prestupleniye i nakazaniye" na nemetskiy yazyk: rol' izdatel'stv i pervykh



sobraniy sochineniy ["The Crime and Punishment" by F.M. Dostoyevsky in Germany: History of Translations, the Role of Publishing Houses and First "Complete Works of Dostoyevsky"]. Article one. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 2(61), pp. 120–146. (In Russian).

8. Gugin A.A. Osnovnyye etapy istorii nemetsko-russkikh i russko-nemetskikh literaturnykh svyazey [The Main Stages in the History of German-Russian and Russian-German Literary Ties]. *Baltiyskiy filologicheskiy kur'yer*, 2003, no. 3, pp. 25–31. (In Russian).

9. Edschmid R. Der neue Roman und Wassermann. *Aktion (Berlin)*. 1920, Jg. 10, no. 3, pp. 128–137. (In German).

10. Farrell Th.B. Rhetoric as Philosophy: The Humanist Tradition by Ernesto Grassi, John Michael Krois, Azizeh Azodi. *Rhetoric Review*, 2002, vol. 21, no. 1, pp. 98–102. (In English).

11. Khansen-Kokorush R. Strategii perevoda romana F.M. Dostoyevskogo "Besy" na nemetskiy yazyk (na primere perevodov E.K. Razin i S. Geier) [Strategies for Translating the Novel by F.M. Dostoyevsky's "Demons" into German (On the Example of translations by E.K. Razin and S. Gayer)]. *Tekst. Kniga. Knigozdaniye*, 2013, no. 1(3), pp. 18–29. (In Russian).

12. Krinitsyn A.B. Dostoyevskiy i Stefan Tsveyg: pereklichka dvukh vekov [Dostoyevsky and Stefan Zweig: a Roll Call of Two Centuries]. *SLOVO. Filologiya/Literatura XIX veka*, 2012. Available at: <https://www.portal-slovo.ru/philology/45052.php> (accessed 23.05.2020). (In Russian).

13. Kudryavtseva T.V. Literaturnyy protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vv.: vzaimodeystviye khudozhestvennykh techeniy [The Literary Process in Germany at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries: The Interaction of Artistic Trends]. *Studia Litterarum*, 2017, no. 3, pp. 46–73. (In Russian).

14. Nötzel K. Die Probleme des russischen Romans. *Lit. Echo*, 1914–1915, Jg. 17, p. 720. (In German).

15. Romanova G.I. Sud'ba pervogo nemetskoyazychnogo sobraniya sochineniy F.M. Dostoyevskogo [The fate of the first German-language collected works of F.M. Dostoyevsky]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. Lobachevskogo*, 2015, no. 2, pp. 190–193. (In Russian).

16. Schmidt U. Die Dosrojewskij – Rezeption im deutschen Nazionalsozialismus. *Jahrbuch der deutschen Dostojewskij Gesellschaft*, 2007, Jg. 14, pp. 47–58. (In German).

17. Schmidt U.M. Dostojewski als Künstler. *Neue Zürcher Zeitung AG*, Samstag, 12.02.1994, no. 36, p. 61. (In German).

18. Sippl C. Die Bibliothek des Übersetzers Alexander Eliasberg: Eine Spurensuche. *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde. Neue Folge*, 2001, no. 16, pp. 134–143. (In German).

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

19. Bergengruen W. Rede auf den Preisträger. *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1960, pp. 33–37. (In German).





20. Gerik H.Ju. Dostojewskijs Wirkung im deutschen Sprachraum (Fragmente eines Überblicks vom Fin de siècle bis heute). *Deutschland und Russland: Aspekte kultureller und wissenschaftlicher Beziehungen im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz Verlag, 2004, pp. 95–126. (In German).

21. Dudkin V.V. Blok v Germanii [Block in Germany. *F.M. Dostoevskij: Novye materialy i issledovanija* [F.M. Dostoevsky: New Materials and Research]. Moscow, Nauka Publ., 1993, vol.92, Book. 5, pp. 244–308. (In Russian).

22. Dudkin V.V., Azadovskiy K.M. Dostoevskiy v Germanii [Dostoevsky in Germany]. *F.M. Dostoevskiy: Novyye materialy i issledovaniya* [F.M. Dostoevsky: New Materials and Research]. Moscow, Nauka Publ., 1973, vol. 86, pp. 659–740. (In Russian).

23. Krinitsyn A.B. Dostoyevskiy v Germanii [Dostoevsky in Germany]. *Dostoyevskiy i XX vek* [Dostoevsky and the 20<sup>th</sup> Century]: in 2 vols. Vol 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 178–249. (In Russian).

24. Pavlova N.S. Ekspressionizm [Expressionism]. *Istoriya nemetskoy literatury* [History of German Literature]: in 5 vols. Vol. 4: 1848–1918. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1968, pp. 536–564. (In Russian).

25. Terekhina V.N. Pis'ma Z.N. Gippius A.S. Elisbergu [Letters from Z.N. Gippius to A.S. Eliasberg]. *Novyye materialy i issledovaniya* [New Materials and Research]. Moscow, IWL RAS Publ., 2002, pp. 142–154. (In Russian).

26. Sippl C. Der Übersetzer Alexander Eliasberg und die russischen Literaten im Exil (Dmitrij Merezhkovskij – Ivan Smelev – Aleksej Remizov). *Die russische Diaspora in Europa im 20. Jahrhundert. Religiöses und kulturelles Leben*. Bern, Peter Lang, 2008, pp. 783–803. (In German).

#### (Monographs)

27. Apel K.W., Herzenstiel W. *Werner Bergengruens "Charakterprobe"*. Esslingen, Langer, 1975. 480 p. (In German).

28. Bänziger H. *Werner Bergengruen. Weg und Werk*. Bern, Francke, 1983. 480 s. (In German).

29. Eliasberg A.S. *Russische Lyrik der Gegenwart*. München, R. Piper, 1907. 265 s. (In German).

30. Eliasberg A. *Russische Kunst. Ein Beitrag zur Charakteristik des Russentums*. München, R. Piper & Co, 1915. 124 s. (In German).

31. Eliasberg A. *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts*. München, R. Piper & Co, 1922. 183 s. (In German).

32. Geier S., Saalfeld L. *Leben ist Übersetzen. Gespräche mit Lerke von Saalfeld*. Zürich, Ammann Verlag, 2008. 224 s. (In German).

33. Hall M.G., Renner G. *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren*. Wien, Böhlau, 1995. 504 s. (In German).

34. Herting H. *Auswahl aus seinem Werk*. Berlin, Akademie Verlag, 1969. 215 s. (In German).

35. Hirsch L. *From the Shtetl to the Lecture Hall: Jewish Women and Cultural Exchange*. London, University Press America, 2013. 318 s. (In German).



36. Kürschner W. *Linguisten-Handbuch: biographische und bibliographische Daten deutschsprachiger Sprachwissenschaftlerinnen und Sprachwissenschaftler der Gegenwart*. Tübingen, Narr, 1994. 1191 s. (In German).

37. Leman Yu. *Russkaya literatura v Germanii. Vospriyatiye russkoy literatury v khudozhestvennom tvorchestve i literaturnoy kritike nemetskoyazychnykh pisateley s XVIII veka do nastoyashchego vremeni* [Russian Literature in Germany. Perception of Russian Literature in Artistic Creation and Literary Criticism of German-Speaking Writers from the 18<sup>th</sup> Century to the Present]. Moscow, Izdatel'skiy dom YaSK Publ., 2018. 480 p. (In Russian).

38. Merezhkovskij D.S. *Gogol und der Teufel. Russische Literaturgeschichte Kleine russische Bibliothek*. Hamburg, München, Heinrich Ellermann, 1963. 220 s. (In German).

39. Neyfel'd I. *Dostoyevskiy. Psichoanaliticheskiy ocherk* [Dostoevsky. Psychoanalytic Sketch]. Izhevsk, ERGO Publ., 2011. 84 p. (In Russian).

40. Nida E.A.; Taber Ch.R. *Theorie und Praxis des Übersetzens unter besonderer Berücksichtigung der Bibelübersetzung*. Stuttgart, Weltbund der Bibelgesellschaften, 1969. 220 s. (In German).

41. Nötzel K. *Die Grundlagen des geistigen Rußlands: Versuch einer Psychologie des russischen Geisteslebens*. Jena, E. Diederich, 1917. 260 s. (In German).

42. Nötzel K., Barwinskyi A. *Die slawische Volksseele*. Jena, E. Diederich, 1916. 66 s. (In German).

43. Potapova G.E. *Vo chreve kita po imeni Dostoyevskiy. Kerrik L. Dostoyevskiy i "drugaya Evropa": aforizmy, stat'i, esse, dnevniki, putevaya proza, pis'ma* [In the Belly of a Whale Named Dostoevsky. Carrick L. Dostoevsky and "Another Europe": Aphorisms, Articles, Essays, Diaries, Travel Prose, Letters]. St. Petersburg, Pushkinskiy Dom Publ., 2017. 700 p. (In Russian).

44. Reiss K. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik; Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München, M. Hueber, 1971. 124 s. (In German).

45. Reiss K., Vermeer H.J. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen, M. Niemeyer, 1984. 253 s. (In German).

46. Sallwürk E. *Der Weg zum literarischen Expressionismus*. Langesalza, H. Beyer, 1919. 28 s. (In German).

47. Sarkowski H. *Der Insel-Verlag 1899–1999. Die Geschichte des Verlags. (Chronik 1965–1999 von Wolfgang Jeske. Eingeleitet von Siegfried Unseld)*. Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1999. 452 s. (In German).

48. Spengler O. *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Moipnologie der Weltgeschichte. Vollständige Ausgabe in einem Band*. München, Beck, 1972. 615 s. (In German).

49. Völker D. *Deutscher Taschenbuch Verlag: dtv Taschenbücher (seit 1961). Das Buch für die Massen. Taschenbücher und ihre Verlage*. Marburg, Tectum, 2014. 252 s. (In German).

50. Vykoupil S. *Erlebte Rede und impressionistischer Stil Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*. Göttingen, Wallstein Verlag, 1995. 528 p. (In German).



51. Walser R. Fritz Kocher's Aufsätze. Mit einem Nachwort des Herausgebers. Zürich, Schwabe Verlagsgruppe AG Schwabe Verlag, 1986. 403 s. (In German).

52. Wilss W. *Übersetzungswissenschaft: Probleme u. Methoden*. Stuttgart, Klett, 1977. 361 s. (In German).

53. Zweig St. *Drei Meister: Dickens, Balzac, Dostoyevsky*. Leipzig, Insel Verlag, 1922. 220 s. (In German).

#### (Thesis and Thesis Abstracts)

54. Dorner E. *Schuld und Sühne oder Verbrechen und Strafe? Dostojewskijs Romantitel in deutscher Übersetzung*. Master's Thesis. Wien, 2016. 265 s. (In German).

55. Kampmann Th. *Dostojewski in Deutschland*. PhD Thesis. Münster, 1930. 238 s. (In German).

56. Korenevskaya O.V. *Reprezentatsiya russkogo mira v nemetskikh perevodakh romana F.M. Dostoyevskogo Brat'ya Karamazovy* [Representation of the Russian World in German Translations of F.M. Dostoevsky's "The Brothers Karamazov"]. PhD Thesis. Tomsk, 2019. 235 p. (In Russian).

57. Vasil'yeva T.V. *Roman F.M. Dostoyevskogo "Prestupleniye i nakazaniye" v interpretatsii nemetskikh perevodchikov* [F.M. Dostoevsky's Novel "Crime and Punishment" as Interpreted by German Translators]. PhD Thesis. Velikiy Novgorod, 2019. 218 p. (In Russian).

**Головачева Екатерина Александровна**, Национальный исследовательский Томский политехнический университет.

Начальник Отдела развития онлайн-образования Института развития инженерного образования. Научные интересы: русская литература, компаративистика, художественная критика, русско-европейские литературные связи и проблемы художественного перевода.

E-mail: eagolovacheva@tpu.ru

ORCID ID: 0000-0002-2744-8767

**Седельникова Ольга Викторовна**, Национальный исследовательский Томский политехнический университет.

Доктор филологических наук, профессор Отделения русского языка Школы базовой инженерной подготовки. Научные интересы: русская литература (эстетика, поэтика, философия, стиль), компаративистика, художественная критика, русско-европейские литературные связи и проблемы художественного перевода, история изобразительного искусства.

E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

ORCID ID: 0000-0003-3727-7954

**Ekaterina A. Golovacheva**, National Research Tomsk Polytechnic University.

Head of the Online Education Development Department of the Institute for the



Development of Engineering Education. Research interests: Russian literature, comparative studies, art criticism, Russian-European literary relations and problems of artistic translation.

E-mail: eagolovacheva@tpu.ru

ORCID ID: 0000-0002-2744-8767

**Olga V. Sedelnikova**, National Research Tomsk Polytechnic University.

Doctor of Philology, Professor at the Russian Language Department of the School of Core Engineering Education. Research interests: Russian literature (aesthetics, poetics, philosophy, style), comparative studies, art criticism, Russian-European literary relations and problems of artistic translation, history of fine art.

E-mail: sedelnikovaov@tpu.ru

ORCID ID: 0000-0003-3727-7954

К.А. Баршт (Санкт-Петербург)

**БИБЛЕЙСКАЯ «КНИГА ИОВА»  
И «ИОВ МНОГОСТРАДАЛЬНЫЙ» А.М. БУХАРЕВА  
В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»**

**Аннотация.** В статье выдвигается гипотеза о влиянии, которое оказала книга архимандрита Феодора (А.М. Бухарева) «Иов многострадальный» на формирование ряда эпизодов романа Достоевского «Братья Карамазовы», в частности, известного диалога между Иваном и Алешей Карамазовыми о природе и сущности мирового зла, мере ответственности за него людей и Господа Бога и связанной с этой темой историей о мальчике, заправленном охотничьими собаками. Судя по имеющимся данным, Достоевский познакомился с книгой Бухарева об Иове в начале 1870-х гг.; ранее, в майском номере своего журнала «Время» за 1861 г. он опубликовал статью А.А. Григорьева «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» в защиту архимандрита Феодора от жестокой травли, которой подвергся священник за свою идею о необходимости реального строительства в стране христианской культуры, сближению смысла евангельских заповедей и реальности общественной жизни как единственного способа победы над злом в условиях, когда многие христиане склоняются к языческой или фарисейской модели своей религиозности. В статье делается предположение, что специфическая трактовка теодицеи библейского Иова, которую мы видим в книге Бухарева, оказала существенное влияние на формулирование протеста Ивана Карамазова, отказывающегося от самой возможности рая в условиях, когда жестокость и насилие в мире все еще продолжают. Ряд аргументов Ивана, согласно нашему мнению, является парафразами реплик Иова в его беседах с друзьями и комментариями А.М. Бухарева к библейской книге.

**Ключевые слова:** «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского; «Книга Иова»; «Иов многострадальный» А.М. Бухарева; борьба с мировым злом; реминисценция; парафраз; аллюзия.

К.А. Barsht (St. Petersburg)

**The Biblical “Book of Job” and A.M. Bukharev’s “Job The Long-Suffering” in F.M. Dostoevsky’s Novel “The Brothers Karamazov”**

**Abstract.** The article puts forward a hypothesis about the influence exerted by the book of Archimandrite Theodore (A.M. Bukharev) “Job the Long-Suffering” is aimed at the formation of a number of episodes of Dostoevsky’s novel “The Brothers Karamazov”, in particular, the famous dialogue between Ivan and Alyosha Karamazov about the nature and essence of world evil, the measure of responsibility for it of people and the Lord God, and a related story about a boy hunted by hunting dogs. Judging by the available data, Dostoevsky got acquainted with Bukharev’s book about Job in the 1870s.

Earlier, in the May issue of his magazine “Vremja” (1861), he published A.A. Grigoriev’s article “Opposition to stagnation. Features from the history of obscurantism” as act of defense Archimandrite Theodore from the cruel persecution to which the priest was subjecting the idea of the essential need for the real construction of Christian culture in the country, the convergence of the meaning of the gospel commandments and the reality of public life as the only way to defeat evil in conditions when many Christians tend to pagan or Pharisaic model of their religiosity. The article suggests that the specific interpretation of the theodicy of the biblical Job, which we see in Bukharev’s book, had a significant impact on the formulation of the protest of Ivan Karamazov, who refuses the very possibility of paradise in conditions when cruelty and violence in the world are still ongoing. A number of Ivan’s arguments, according to our opinion, are a paraphrase of Job’s remarks in his conversations with friends and A.M. Bukharev’s comments on the Bible book.

**Key words:** “The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky; “The Book of Job”; “Job the Long-suffering” by A.M. Bukharev; the struggle against world evil; reminiscence; paraphrase; allusion.

О библейской «Книге Иова» существует большое число богословских и философских исследований. Относительно литературоведческого освоения этой темы Ю.М. Лотман заметил, что она «скорее констатирована, нежели исследована», требуя более глубокого исследования вопроса о значении этого библейского текста в истории русской литературы в связи с тем, что он вводит важнейшую проблематику – изображение «возмутившегося человека» [Лотман 1992, 266].

Достоевский познакомился с «Книгой Иова» в раннем детстве, согласно его свидетельству, когда был «почти младенцем», и она произвела на него неизгладимое впечатление, поразив своей философской и художественной мощью [Достоевский 1972–1990, ХХІХ (2), 43]. Глубокий интерес к этому библейскому тексту сохранялся у писателя на протяжении всей его жизни. Он многократно перечитывал «Иова» как важнейший источник идей, документ человеческой жизни, устремленной к пониманию ее сокровенного смысла. О своем глубоком впечатлении от этой книги писатель сообщал жене А.Г. Достоевской в своем письме из Эмса 10 (22) июня 1875 г.: «Читаю книгу Иова, и она приводит меня в болезненный восторг; бросаю читать и хожу по часу в комнате, чуть не плача, и если б только не подлейшие примечания переводчика, то, может быть, я был бы счастлив» [Достоевский 1972–1990, ХХІХ (2), 43]. В течение всей своей жизни писатель находится в состоянии активного переживания смысла и содержания этой книги, обращался к ней многократно, но особенно часто поминал и ссылаясь на нее в произведениях 1870-х гг. – в романах «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы», а также в «Дневнике писателя» [Касаткина 2021, 240–245]. Иов волновал писателя как первый известный мировой истории человек, который осмелился на открытый спор с Богом, однако не только был за это осужден, но получил одобрение Господа. Именно это и привлекало внимание писателя, который на протяжении всей своей



жизни пребывал в состоянии глубоких религиозных сомнений, «даже (я знаю это) до гробовой крышки», с «жаждой верить», увеличивающейся по мере того, как в душе его оказывалось немало «доводов противных» [Достоевский 1972–1990, XXVIII (1), 176]. Аллюзии на «Книгу Иова» звучат в черновых записях Достоевского к роману «Преступление и наказание» [Достоевский 1972–1990, VII, 150], прямое указание на «Книгу Иова» содержится в романе «Бесы» [Достоевский 1972–1990, X, 48], несколько упоминаний имени библейского пророка есть в черновиках к роману «Подросток» [Достоевский 1972–1990, XVI, 141]. Спор Иова с Богом стал генератором многих сюжетных поворотов в произведениях писателя 1870-х гг. Работая над «Подростком», он записывает: «Новых идей нет, идеи все те же одни, начиная с Иова» [Достоевский 1972–1990, XVI, 346].

Можно предположить, что существенный подъем интереса к «Книге Иова» в 1870-е гг. произошел не без влияния выдающейся по своему философскому потенциалу книги А.М. Бухарева «Святой Иов многострадальный. Обозрение его времени и искушения по его книге» (М., 1864), учитывая общий интерес и сочувствие Достоевского к концепциям этого философа и богослова. Вероятно, это не случайно, что в романе «Подросток» воспроизводится имя библейского святого, совпадающее с названием книги А.М. Бухарева: «Иов многострадальный» [Достоевский 1972–1990, XIII, 330]. В этой книге, как и в других своих трудах, А.М. Бухарев (1822–1871), в монашестве архимандрит Феодор, выразил протест против формализма в организации церковной жизни, вызвав волну сочувствия и в церковных кругах, и в либерально мыслящей части общества, при возрастающем негодовании консерваторов. Оценивая итоги бурной полемики, возникшей вокруг трудов Бухарева, Н.А. Бердяев указал: «Он интегрировал человечность целостному христианству. Он требует приобретения Христа всей полнотой человеческой жизни. <...> Он против умаления человеческой природы Христа, против всякой монофизической тенденции» [Бердяев 2008, 127]. С.Н. Булгаков поставил Бухарева в один ряд с самыми выдающимися гениями земли русской – преподобным Серафимом Саровским и А.С. Пушкиным [Булгаков 1993, 589]. В противоположном лагере действовали две основные силы: Священный Синод, противозаконно лишивший опального профессора Московской и Казанской духовных академий ученого звания и диплома, а также В.И. Аскоченский с его журналом «Домашняя беседа», объявивший Бухареву войну на уничтожение. С начала 1861 г. практически каждый номер журнала В.И. Аскоченского «Домашняя беседа» содержал нападки на А.М. Бухарева; список этих публикаций см.: [Архимандрит Феодор 1997, 785–786]. Основная идея, руководившая деятелями враждебного лагеря, заключалась в предположении, что примирение реальной жизни с заповедями Нового Завета унижительно для православной церкви. Как указывает П.В. Знаменский, Бухарев, с своей самобытной богословской системой, с стремлением к «проведению своих религиозных идей в общественную жизнь», оказался «белой вороной» в русской общественной реальности, где не допускалось «никакого



проявления самостоятельной мысли и ни малейшего отступления от принятых издавна внешних схоластических шаблонов в определениях, аргументах, даже терминах», а «церковное учительство» сводилось к «витамию в высших сферах»: реальная жизнь людей существовала отдельно от жизни религиозной, а «спуститься с этих высот поближе к живым людям и к текущей действительности» считалось «чем-то крайне неприличным и даже унижительным» [Знаменский 1997, 342–343].

Являя собой пример безукоризненно (некоторые говорили – «младенчески») честного человека, Бухарев резко контрастировал с морально-психологическим модусом, принятым в обществе. С кафедр Московской и Казанской духовных академий он обличал деятельность «духовных иудеев», живущих по принципам архаической морали «око за око, зуб за зуб», явления откровенного «идолопоклонства», деятельность «духовных язычников», погруженных в мир материального потребления. Последовавший после гонений со стороны Синода его выход из Церкви – тема «Великого инквизитора», где указан отрыв церковных властей от норм христианства [см.: Баршт 2021, 7–36]. Различия между «апостольским православием» и реальной жизнью православной церкви терзали душу Бухарева, он говорил о об этом во всех своих книгах, но особенно ярко в трех из них: «О православии в отношении к современности» [Бухарев 1860], «О Новом Завете Господа нашего Иисуса Христа» [Бухарев 1861] и «О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской» [Бухарев 1865]. Впрочем, и последующие его труды только подливали масла в огонь [Архимандрит Феодор 1997, 772–792], вызывая «потрясение во всех религиозных кругах, в том числе и среди поклонников и учеников» [Егоров 2018, 120], разбив русское общество на партии, формировавшие свои ряды по критерию одобрения, отрицания, снисходительного оправдания или горестного сожаления относительно «донкихотства» поведения архимандрита [Алексий 2008, 171–200]. Стрела, пущенная Бухаревым в лицемеров от религии, попала в цель: в своей следующей книге он упоминает о «воплях» журнала «Домашняя Беседа» с обвинениями, что будто бы он «целый мир разделил на два взаимно враждебных, но одинаково преступных и заблуждающихся лагеря – духовно-иудействующих и духовно-язычествующих» [Бухарев 1865, 620]. Этот вызов стоил ему сана, профессорского звания и привел в конечном итоге к гибели.

Журнал Достоевских «Время» вступился за вызвавшую негодование у консервативно настроенной части общества книгу Бухарева «О современных духовных потребностях мысли и жизни, особенно русской», ответив на критику этой книги со стороны В.И. Аскоченского и А.Н. Загоскина полной праведного гнева статьей А.А. Григорьева «Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия» [Григорьев 1861, 1–35]. Нет сомнений, что Достоевский был согласен с мнением Григорьева, как вспоминает вдова Бухарева, «Достоевский сам, еще во время издания “Эпохи”, сочувственно отзывался об Александре Матвеевиче и с укором относился к другим за враждебное к нему отношение» [Серебрянников 1997, 12]. Работа До-



стоевского как редактора «Времени» нравилась архимандриту Феодору, который отметил, что журнал «образа мыслей свежего, жизненного во многом» [Бухарев 1865, 359]. Сочувственный интерес к личности и писаниям Бухарева сохранялся в редакции журналов братьев Достоевских во все годы работы редакции, а личный контакт опального священника с братьями Достоевскими состоялся в драматическом 1863 г., когда журнал был закрыт по решению правительства. Но незадолго до этого, согласно «Списку статьям (рукописям) журнала “Время” (1963 г.)», который вел М.М. Достоевский, Бухарев предлагал братьям Достоевским свою работу о Гоголе, вероятно, это было продолжением темы книги «Три письма к Н.В. Гоголю», написанной А.М. Бухаревым в 1848 г. и опубликованной в 1860 г. В разделе списка под заглавием «Романы, повести и рассказы», значится: «№ 6. Письмо к Гоголю. Архимандрита Феодора» [Нечаева 1975, 282]. Неизвестно, встречался ли редактор «Времени» с Бухаревым и в какой форме произошел этот контакт, однако каждый из двух писателей чувствовал в другом родственную душу. Позже Бухарев написал обширную статью о романе «Преступление и наказание» [Бухарев 1884], эта небольшая монография была написана в 1867 г., в 1870 г. доработана, но опубликована лишь после смерти Достоевского, в 1884 г. В ней Бухарев указал, что, являясь преемником Гоголя, Достоевский отображает «внутренний процесс духовной жизни своих героев...» [Серебренников 1997, 12].

Смысл жизни человека, его высшее предназначение был основополагающим пунктом идеологии Достоевского, писатель настаивал на необходимости развития самосознания человека – пути к строительству культуры высокого уровня, в которой будет искоренено социальное зло, исчезнут зависть и насилие. Достоевский был убежден, что, если не остановить процесс быстро прогрессирующего морального разложения в русском обществе, страну ждут кровавые бунты и тяжелые потрясения [Викторович 2007, 137–152]. В подобном ключе, проводя параллель между серединой XIX в. и периодом перехода от Ветхого к Новому завету, Бухарев анализировал условия, при которых возможно заменить тянущую назад «мертвую букву закона» на новое слово и новое дело [Бухарев 1861, 35, 54, 114, 134].

В своей книге философ указывает, что осуждение Иова его современниками происходило по «закону Моисееву», основанному на «благословении верных» и «проклятиям непокорных», в то время как проказа, которая поразила Иова, в законе Божиим прямо представлена знаком духовного осквернения – подвергшиеся отлучались, «как нечистые, от освященного присутствием Божиим общества израильского» [Бухарев 1864, 22–23]. Согласно общей модели восприятия реальности ветхозаветным иудеем, материальное прямо выражало духовное, и потому, показывает Бухарев, проказа вызывала не сочувствие, но омерзение, обозначая собой «физическое растление», которое, в свою очередь, «крайнюю омерзительную всех греховность» [Бухарев 1864, 37]. Для богобоязненного Иова это оказалось самой страшной бедой: «лишение детей, страшная болезнь – были, по тогдашним воззрениям самой веры знаками и образами отращения Божия от

человека, отвержения и отлучения человека от спасительной благодати» [Бухарев 1864, 22]. Ни в чем не виновный Иов предстает перед окружающими как нераскаянный грешник, получающий по заслугам. Друзья Иова склоняют его к признанию экзистенциального поражения, смирению и покорности. Их участие в судьбе Иова обычно трактуется как акт милосердия и сочувствия, однако, как указывает Бухарев, в этом семидневном сидении рядом с убитым горем Иовом в основе лежит другое – их удивление, почему так низко пал столь уважаемый и честный человек.

Поняв, что для окружающих он стал не только нищим, но и морально падшим человеком, «состояние безблагодатное и отверженное, в котором он увидел себя, по тогдашним воззрениям, есть состояние проклятое» [Бухарев 1864, 24], Иов начинает защищаться. Сначала он вступает в спор с друзьями и в этом споре, указывает Бухарев, главная тема – вовсе не бедственное состояние самого Иова, речь идет об «опоре земного существования» человека, о «тайне жизни» и «о делах Божиих в отношении к человеку». Далее Иов переходит к упрекам Богу, указывая ему на ошибку и требуя не обвинять его: «за что Ты со мною борешься?» (Иов. 10:2), что вызывает негодование его друзей, считающих сомнение в верности действий Бога богохульством (Иов. 8:2-3; 15: 12-13). Смирение в ветхозаветной версии предполагало слепое и безответное подчинение воле Яхве, и все речи друзей Иова сводятся к этой идее: не пытайся ничего понять и сиди в этом мире на своем месте, каким бы оно ни было: «мы – вчерашние и ничего не знаем, потому что наши дни на земле тень» (Иов. 8:9); «человек, который есть червь, и сын человеческий, который есть моль» [Достоевский 1972–1990, XXV, 4–6]. Именно этот пункт становится полем битвы между Иовом с его оппонентами: называя своих собеседников «жалкими утешителями» (Иов. 16:2, 4), он начинает борьбу за реабилитацию своего достоинства: «И у меня есть сердце, как у вас; не ниже я вас...» (Иов. 12:3). От спора с пришедшими его поддержать друзьями Иов переходит к спору с самим Богом, которого призывает к ответу: «Вот мое желание, чтобы Вседержитель отвечал мне, и чтобы защитник мой составил запись» (Иов. 31:35). Казалось бы, после этого Иов должен был бы умереть на месте от удара молнии, вероятно, об этом подумали его собеседники, но ситуация складывается иначе. По Бухареву, Иов произносит богоугодные речи, которые опровергают ложные «идеи о Божественном мироправлении, те коренные начала нравственности, которые высказывали друзья его» [Бухарев 1864, 65]. Иов в одиночку идет против устоявшихся воззрений, принятых начал веры в Бога, против всего общества, произнося свое «новое слово» и опирая свою веру не на «догмы», но на личное нравственное чувство, защищая человеческое достоинство, которое, по его мнению, не сводится к «червию» и «моли» – такая мысль унижает не только человека, но и Создателя, согласно его мнению.

В таком же русле двигается и мысль Ивана Карамазова в его беседе с братом Алешей. Оба, и Иов, и Иван начинают с идеи о принципиальной невозможности постичь сущность происходящего на Земле и промысла



Бога (Иов. 9:10; 26:14), продолжая о насущной необходимости прямого действия нравственного закона (Иов. 9:13; 27:13-23; 31:3) [Достоевский 1972–1990, XIV, 222–223]. Целью рассуждений обоих является необходимость совместить априорную благодать Бога с тем широко распространенным злом и ужасающими несправедливостями, которые никак не утихают в мире. И для Достоевского, и для безвестного автора «Иова» чрезвычайно важна мысль о диалоге и живой обратной связи между человеком и Мирозданием, праве каждого на осознание смысла своей личной жизни, праве на ответ о роли и необходимости зла в мире. Иов являлся первым в истории человеком, их поставившим, к тому же с такой актуальностью и точностью, какие мало кому достижимы и в наши дни. Достоевский постоянно держал претензии и доводы Иова в памяти, работая над статьей для «Дневника писателя», он фиксирует речи Иова как «вековечный голос» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 97], и, устами старца Зосимы, явление на «веки веков, ибо к тому и предназначен был» [Достоевский 1972–1990, XIV, 265].

Свою версию «вопроса» Иван Карамазов ставит в модусе Иова, с той же страстной требовательностью и высочайшим уровнем нравственной ответственности за свою жизнь и жизнь человечества в целом, с прибавкой свойственной ему естественно-научной риторике. Вопросы Иова звучат в его интерпретации не менее захватывающе, пусть и погружены в иные контексты и связаны с иными коннотациями, соответствующими реальности России середины XIX в. Разговор о справедливости и оправданности зла, составляющий основу «Книги Иова», в своих основных чертах повторяется в беседе Ивана и Алешей в главе «Бунт» «Братьев Карамазовых». Оба бунтаря отвергают отношения между человеком и Универсумом в модусе «безгласный раб – всесильный господин». В ответ на модель улицы с односторонним движением, которую декларирует Вилдад, Иов требует отношений диалога, в котором возможно было бы «оправдаться пред Богом» (Иов. 9:2). С той же страстной жадностью ответа Иван Карамазов задает свой вопрос о роли зла в устройстве Мироздания.

Два пробивающихся своими силами к христианской идее персонажа, ветхозаветный Иов и атеистический Иван Карамазов, свято верят в то, что злу нет места на Земле, аргументируя свою мысль страданиями детей. В событийной канве истории Иова и темы разговора Ивана и Алеши лежит убийство ребенка, самое страшное преступление, возможное на Земле: гибнут дети Иова, гибнет мальчик, бросивший камень в собаку генерала. В обоих случаях это пункт, на котором базируется теодицея: как и Иов, Иван Карамазов убежден, что у него есть право задавать такого рода вопросы и требовать объяснений. В основе речей обоих – отказ от лжи себе и другим, в то время как друзей Иова можно назвать, используя более поздний термин, фарисеями. В отличие от «Братьев Карамазовых», в «Книге Иова» оптимистический финал: Бог услышал Иова и раздал всем по справедливости: наказал «друзей» Иова за искажение истины и поощрил Иова, тем самым подтвердив мысль, столь дорогую для Достоевского, о том, что



живое религиозное чувство человека может вывести его к истине, а мертвая религия тотального безволия и подчинения – никогда.

Не только содержание претензий к Богу относительно перевеса зла над добром в мире, с которыми выступает Иван, имеют весьма вызывающий характер, но и сам факт судебного разбирательства с Господом Богом. На это в «Книге Иова» указывает ее главный герой: «...как оправдается человек перед Богом? Если захочет вступить в прение с Ним, <...> Тем более могу ли я отвечать Ему и приискивать себе слова пред Ним? (Иов. 9:2-4, 14-15). Подобно Иову, Иван выступает предметом спора между Богом и Сатаной («чертом»), являя собой поразительный конгломерат несопоставимого и несовместимого: нигилист и «естественник», атеист и прагматик, он оказывается на линии, отделяющей силы зла от сил добра, и его несовместимый с нигилизмом нравственный потенциал разрывает сознание изнутри, а вскоре и доводит до полного безумия. Это зеркальная схема относительно воспроизведенной в «Книге Иова» – Яхве предлагает Иову огромный набор вопросов, выглядящих абсурдными и несовместимыми с логикой (Иов. 40:5-9), показывая тем самым, что мир скроен не по лекалам формальной логики, но по каким-то иным принципам, которые недоступны человеческому уму: «мы вчерашние, и ничего не знаем, потому что наши дни на земле тень» (Иов. 8:9). О том, что Достоевскому помнился этот стих из «Книги Иова», говорит запись во время работы над «Подрастком»: «Все мы вчера только пришли и ничего еще не успели узнать» [Достоевский 1972–1990, XVI, 140].

Будто услышав эти вопросы ветхозаветного Бога, Иван говорит: «Я клоп и признаю со всем принижением, что ничего не могу понять, для чего всё так устроено. <...> по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что всё одно из другого выходит прямо и просто, что всё течет и уравнивается, – но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться!» [Достоевский 1972–1990, XIV, 222]. Нравственное чувство Ивана входит в жесткий конфликт с общепринятыми схемами типа «око за око», на которых держится мировая социальная система. Это противоречие может быть побеждено только Голгофой, на которую посылает Бог Иова и которая произошла в распятии Христа, и к ней прижимается всем своим существом Иван Карамазов, стыдясь самой возможности билета в рай, когда безнаказанно и жестоко убивают ребенка на глазах его матери.

Категорическое отрицание зла выдает христианина, равно как примирение со злом – носителя «мертвой веры» или фарисея [Бухарев 1997, 28]. Иван Карамазов заявлен как «естественник» и материалист, однако постановка им вопросов о зле и категорическое неприятие его выдают его большой нравственно-религиозный потенциал. Среди записей Достоевского, сделанных незадолго до смерти, есть замечание о высоком духовном уровне «нигилиста» Ивана Карамазова: «Ив<ан> Федорович глубок, это не современные атеисты, доказывающие в своем неверии лишь узость своего



мировоззрения и тупость тупеньких своих способностей» [Достоевский 1972–1990, XXVII, 48]. Ни герой Достоевского, ни Иов не допускают возможности существования Бога, которому безразличен человек и которого проповедуют Иову его друзья: «Что за удовольствие Вседержителю, что ты праведен? И будет ли Ему выгода от того, что ты содержишь пути твои в непорочности?» (Иов. 22:3) Собеседники Иова требуют, чтобы он покорился тому, кто устроил все эти несчастья, до них не доходит, что все это устроил сатана, этого они не понимают или не признают.

Этот призыв покориться Сатане и признать его власть в этом мире встречает со стороны истерзанного страданиями Иова жесткий отпор. Мнимые друзья Иова, указывает Бухарев, тут же перестают ему сочувствовать, «в жару состязания теряют всякое участие и сострадание к Иову», несмотря на «погибельное состояние нечестивца, от которого отвращается любовь Божия», прямо упрекая его в том, что он не только грешник, но еще и богохульник, что ему как отверженному и проклятому лучше бы всего «тихо в покаянии смириться под руку Божию» [Бухарев 1864, 24] (Иов. 5:8). В этот момент Иов в глазах Достоевского обретает черты другого его любимого персонажа, Дон Кихота, не способного предать завоеванную с таким трудом истину. Лишившись последней опоры, поддержки друзей, он обращается к Господу: «Пока праведный Иов, подвергнутый беспримерно-тяжкому испытанию, остается, главным образом, только сам с собой, с своею верой и любовью к Господу, – видны в нем прямые и стройные движения и выражения веры и любви к Господу Богу» [Бухарев 1864, 23].

«Иудействующие православные» современной России, о которых писал Бухарев, диаметрально противостоят библейскому Иову как христианину в дохристианские времена, на стороне которого оказывается столь же ментально далекий от христианского вероучения Иван Карамазов, «нигилист» с колоссальным нравственно-религиозным потенциалом. Протест Иова против Бога и богоборческие речи Ивана Карамазова имеют общую смысловую основу: оба не согласны с обыденными победами зла над добром и страданиями невинных людей, оба рассматривают себя не как в роли автономных существ, но как представителей человечества. Их теодицея принимает форму вопроса: почему плохим людям в этом мире хорошо, а хорошим так плохо? Древнейшим ответом на этот вопрос является теория равного блага, которую с жаром защищали друзья Иова: «Видишь, Бог не отвергает непорочного и не поддерживает руки злодеев» (Иов. 8:20). Позже Плутарх в трактате «О позднем возмездии божества» выдвигал уже целый ряд положений, объясняющих причину того, зачем боги обычно медлят со своим приговором» [Аверинцев 1970, 198]. Несмотря на очевидное несоответствие теории мздовоздаяния житейскому опыту – на чем особенно настаивал Иов [Достоевский 1972–1990, XXI, 29–34], – она имеет достаточно убедительной силы, если принять одну оговорку: ответственность человека за грех распространяется на его близких, в первую очередь – на детей. Этически и онтологически такой подход обоснован самим представлением о первородном грехе: грех одного



Адама заразил все человечество. Сравнивая искушение Христа в пустыне и искушение Иова, можно заметить в них множество сходных черт, что заставляет думать, что истинный смысл жизни человека вовсе не в самой его индивидуальной жизни как таковой. Достоевский пометил в своей книжке: «Иова искушал господь. Детей отнял. – На том свете: никто не может простить, но все простить могут» [Достоевский 1972–1990, XIV, 245]. В архаическую пору с присущим ей обостренным переживанием личности как частицы некоего общинного или родового «Я» идея коллективной ответственности перед Богом была непоколебимым основанием теодицеи. Упрочению этой идеи особенно содействовало то обстоятельство, что, когда грех перераспределяется между членами семьи, племени или народа, да еще тянется из поколения в поколение, установить факт несоразмерности греха и наказания становится практически невозможно, а следовательно, и любой упрек Богу в несправедливости теряет свою обоснованность.

Право человека задавать Вседержителю вопрос о целесообразности существования зла в мире было отвоено тысячелетия назад подвигом библейского святого Иова. Продолжая его усилия в направлении, которое он задал – отказа от Бога как внешнего авторитета и требования диалога с Ним, – Иван задает, по сути, те же самые вопросы, которые звучали со стороны библейского персонажа, выдвигая то же требование живой, а не мертвой веры и безусловной ответственности человека за свою жизнь и за жизнь ближнего. Не отпускали Достоевского и мысли о финальной сцене «Книги Иова», встрече главного героя с Богом, во время работы писателя над «Дневником писателя», он записывает: «Иов у Бога» [Достоевский 1972–1990, XXIV, 92]. Называя вещи своими именами, можно утверждать, что Иван Карамазов, которого принято считать далеким от религии «естественником», в своем разговоре с Алешей о мальчике, затравленном собаками, выступает с требованием богочеловеческого начала как насущно необходимого для самой возможности жизни. Бухарев особо отмечает в претензиях Иова к Богу сравнение человека с деревом в наличном мироустройстве: «Иов сумрачно смотрит на самый луч бессмертия человеческого, не успокаиваясь уже, а еще более возмущаясь самым отблеском этой истины в зеркале природы, останавливаясь уже только на более темных ее образах: “дереву есть надежда, что, быв срублено, оно снова оживет, а человек умирает и исчезает, – кончается сын Адамов, и где он? Река иссыхает и высыхает”» [Бухарев 1864, 52]. Стоит обратить внимание на сходство этой мысли Бухарева с репликой князя Мышкина в романе «Идиот» о том, что одно только созерцание дерева делает его счастливым [Достоевский 1972–1990, VIII, 459].

В лице Иова и Ивана Карамазова мы видим людей, которые осмелились спорить с Творением, выдвигать счет Богу, судиться с Ним, рисковать при этом безмерно, демонстрируя подлинный героизм и донкихотскую самоотверженность. Оба являют собой образцы христианского мироотношения, будучи удалены от истории христианства, Иов – временем, Иван Карамазов – своим «нигилизмом». Сближает их категорический импера-



тив нравственного устройства, нетерпимого ко лжи и непримиримого ко злу. Сюжетное значение истории Иова для Достоевского включало в себя не только новую постановку «вековечных вопросов», но и нарративный аспект библейской книги. Как и автор «Книги Иова», Достоевский выдвигает с помощью описания нравственных терзаний своего героя требование остановки действия зла, перспективой чему видит богочеловечество. Иов сетует, что нет «между нами посредника, который положил бы руку свою на обоих нас» (Иов. 9:33), и отчасти он сам оказывается такого рода «посредником», предвосхищая собой явление Иисуса Христа. Как и Бухарев в своей книге «О современных духовных потребностях...», Достоевский требует исполнения в реальной повседневной жизни идеи Нового завета, который доселе не исполнен и находится в том же отношении к современности, как и две тысяч лет назад. Собственно, в этом и заключался центральный смысл его проекта «почвенничества», который многократно оболган связыванием его с народничеством, геополитикой и разными другими чуждыми ему идеологиями.

Бог легко прощает Иову резкие высказывания, одобрительно наблюдая за его героической борьбой за высокое назначение человека, за саму возможность богочеловечества. Выступая с жесткими вопросами к Мирозданию, Иов и Иван Карамазов в равной степени являют собой путь апофатического («от противного») доказательства бытия Бога на основе теодицеи; различие между ними лишь в том, что Иов движется в русле развитого религиозного чувства, а Иван – с прибавкой доводов формальной логики и данных современной науки, обнаруживая перспективы для снятия «проклятых вопросов» об устройстве мира в новых достижениях неевклидовой геометрии [Баршт 2018, 134–144].

В своей книге об Иове Бухарев вскрывает парадокс: претензии человека к Богу, всякого рода сомнения или даже обвинения оказываются для Господа ценнее, чем тихое и прилично выглядящее «смирение» в рамках «мертвой веры» [Бухарев 1865, 620]. Жесткие слова были высказаны философом в адрес «духовных фарисеев», которые скрывают свою душевную пустоту и моральное безразличие с помощью ревностного исполнения календарных церковных обрядов. Он отчетливо видел все «язвы и струпы той духовной проказы», которая угнетает общественную жизнь в стране. Подобно Достоевскому, считавшему, что сознательный атеист стоит на высшем уровне духовного развития, Бухарев был готов найти потаенный христианский смысл «в нравственных исканиях даже своих атеистических противников» [Серебренников 1997, 10]. Оба писателя вкладывали важнейший смысл в стих из Евангелия от Иоанна о «зерне, упавшем в землю» [Достоевский 1972–1990, XII, 24], о мертвой «букве», которая в области духовной культуры часто заслоняет собой живой смысл. Горячая защита Достоевским института «старчества», предпринятая им во всех произведениях 1870-х гг., перекликается с идеей Бухарева о необходимости «живого христианства» взамен административно-формального отношения, царствующего в церковной жизни России.



Этой идеей широко пользовался в своих произведениях Достоевский. В конце 1860-х гг. он задумывал большой роман, в основе которого должна была лежать теодицея главного героя, богохульника и страстного искателя своей веры. В заметке, озаглавленной «Мысль», он намечает идею повествования о жизненном пути «Атеиста», формируя сюжет, довольно близкий по смыслу к намеченным им романам «Атеизм» и «Житие Великого грешника». Этот единый замысел, многообразно описанный Достоевским, затем получил свое частичное воплощение в последних трех романах писателя, «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы». 11 (23) декабря 1868 г. Достоевский рассказал о своем проекте А.Н. Майкову: «Лицо есть: русский человек нашего общества <...> шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителем, по священникам; сильно, между прочим, попадает на крючок иезуиту, пропагатору, поляку; спускается от него в глубину хлыстовщины – и под конец обретает и Христа» этот персонаж ментально колеблется между верой и неверием, он «то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист» [Достоевский 1972–1990, XXIX (1), 117–118]. Для понимания Ивана как религиозного мыслителя, духовно родственного Иову, нужно учитывать известное разделение людей в их отношении к Богу на три разряда, которое носил в себе Достоевский: 1) христиане, свято соблюдающие новозаветные заповеди, 2) атеисты, борющиеся с навязанными им языческими клише и, одновременно, со своим неверием, 3) равнодушные к религии и нравственным вопросам люди, которым равно безразличен Бог, мораль и ближний. Эта классификация была ему свойственна с начала 1860-х гг., когда он писал о «потерявших Бога» людях, идущих разными путями: «Беспокойные из них стали атеистами; вялые и спокойные – индифферентными» [Достоевский 1972–1990, XXI, 9]. Та же мысль звучит и в «Дневнике писателя», где между словами «атеист» и «равнодушный» стоит союз «или», подчеркивая мысль писателя о вторых, не понимающих веру «иначе как в виде формалистики и ханжества» [Достоевский 1972–1990, XXV, 69].

Иван Карамазов венчает многолетние размышления Достоевского о качестве и содержании нравственно-онтологического статуса человека. Человек, искренне и честно отдающий себе отчет в невозможности слепой веры в Бога как некий заповеданный и предписанный «авторитет», является высокодуховным существом, стоящим в шаге от Царства Небесного. Выработывая такую точку зрения, Достоевский опирался на свой личный опыт «сомнений» на пути к «осанне» [Достоевский 1972–1990, XXVII, 86], и на опыт библейского Иова, который, был первым святым, удостоившимся этого статуса за ожесточенный спор с Богом, основанный на сомнениях в правильности устройства мироздания. Ветхозаветная концепция мздовоздаяния («око за око, зуб за зуб»), которая кажется справедливой друзьям Иова, продолжает жить до сего дня в уголовных и гражданских кодексах всех стран мира, в то время как новозаветный принцип отказа от мздовоздаяния не получил всеобщего признания и исполнение его некото-





рыми людьми вызывает лишь добавочную радость у тех, кто продолжает жить в ветхозаветных временах, не замечая и глубоко презирая Иисуса Христа и его Завет; у Бухарева для таких людей были выработаны термины: «ветхозаветные православные», «духовно-иудействующие» и «духовно-язычествующие», различающиеся по направлениям своих извращений Нового Завета, «но одинаково преступных и заблуждающихся» [Бухарев 1865, 620], поглощенных идолопоклонничеством и слепым фанатическим фетишизмом, действующим «по букве» в своей «мертвой фарисейской ревности» [Бухарев 1865, 78]. В подстрочном замечании Бухарев указал на принципиальное язычество в государственных структурах «передовых» правительств современных европейских стран [Бухарев 1865, 407].

Если Иов пытается выбраться из унижительного положения наказанного различными бедами грешника, то «нигилист» Иван Карамазов предпринимает героическую попытку выбиться из убогой идеологической каморки материализма, с которым оказалась несовместимо его нравственное чувство, требующее объяснений того, что необъяснимо. Заметим, необъяснимо лишь в случае, если предполагать Бога как милостивого, всемогущего и всевидящего, из чего фактически и исходит Иван при всем своем «нигилизме». Главное же для Достоевского, и, как он рассчитывал, для читателя «Братьев Карамазовых», вопрос о настоящей, не парадно-обыденной, с фарисейским оттенком, а именно реальной, угодной Богу, христианской добродетели, которую нес в себе Иов задолго до рождения Христа и к которой фактически устремлена мысль «нигилиста» Ивана Карамазова, не смиряющегося, как и его ветхозаветный предшественник, с существованием зла в мире и требующего объяснений от Всевышнего. Важнейшее различие между ними заключается в том, что Иов говорит это до спасительной для человечества жертвы Иисуса, а Иван – через две тысячи лет после нее. Тем самым Достоевский транслирует бухаревскую идею: ситуация у нас из рук вон плохая, вопросы эти до сих пор актуальны, по пути, намеченному Христом, человечество продвинулось не слишком успешно. Фиксируя христианство как «неудачу», которую необходимо поправить [Достоевский 1972–1990, XXV, 85], Достоевский ратовал за возвращение к «апостольскому православию». Свою мысль он проводил, выступая 30 декабря 1879 г. с чтением главы «Великий инквизитор» из романа «Братья Карамазовы» [Достоевский 1972–1990, XV, 198], где указал, что Иван – человек, «страдающий» от своего неверия и жаждущий веры, описывает в своей поэме священника, «удалившегося от древнего апостольского православия»; степень этого удаления определяется тем как он «искажил Христа», соединив его идею с суетными «целями мира сего» [Достоевский 1972–1990, XV, 198]. В результате померкла та самая мысль, которую защищал Иов и которая, согласно библейской книге, так понравилась Господу: о религиозной свободе, личном достоинстве и нравственной ответственности человека, усилиями церковного администрирования породив вместо этого «уже не замаскированное презрение к нему» [Достоевский 1972–1990, XV, 198].



Эту мысль о необходимости преодоления тяжкого морального состояния человечества и необходимости возвращения на путь, предначертанный Христом, Бухарев утверждал во всех своих книгах, требуя отказа от лицемерия в вопросах веры и последовательного исполнения заповедей в реальной жизни, этой идее полностью посвящена его книга «О Новом Завете Господа нашего Иисуса Христа» [Бухарев 1861]. То, что делал Иов в своей яростной теодицее, пытаются (каждый по-своему) сделать три брата Карамазовых: Иван, Дмитрий и Алеша. В своем романе Достоевский показывает, как действует в реальности мысль Бухарева о том, что христианские добродетели с огромным трудом пробивают себе путь в грязном болоте лжи, подлости и насилия. Иов, вступивший в жесткий спор с Богом, оказался провозвестником принципа свободы веры, заповеданной Христом, по поводу чего Бухарев замечает, что среди добродетелей Иова есть все, что присуще христианину – «Иегова, действительно, явил тогда же в Иове образ Христов» [Бухарев 1864, 29], за исключением разве только прямого формулирования евангельских заповедей [Бухарев 1864, 21], его помыслы имеют очевидный христианский характер (Иов. 31:1). Равным образом великую чистоту помыслов имеет и Иван Карамазов, отказываясь от личного спасения в случае, если зло в мире продолжит торжествовать, не примиряясь с гибелью ребенка по прихоти злодея. Мысль Ивана Карамазова в его обвинениях Богу идет в русле логики Иова: если Он всемогущ, то на нем ответственность за все безобразия и беззакония, в итоге «Земля отдана в руки нечестивых; лица судей ее Он закрывает. Если не Он, то кто же?» (Иов. 9:24). В свою очередь Иван требует ответа на вопрос о страданиях детей, заведомо безгрешных существ: «если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети, скажи мне, пожалуйста?» [Достоевский 1972–1990, XIV, 222]. Здесь Иван будто бы повторяет строки «Книги Иова»: «От множества притеснителей стонут притесняемые, и от руки сильных вопиют. Но никто не говорит: “где Бог, Творец мой, Который дает песни в ночи, Который научает нас более, нежели скотов земных, и вразумляет нас более, нежели птиц небесных?”» (Иов. 35:9–13). Ивана мучает вопрос, который задан Иовом: «Почему беззаконные живут, достигают старости, да и силами крепки?» (Иов. 21:7)

Не находя ответа в пределах своей нравственности и совести, Иван надеется убрать из человечества хотя бы одного из таких «беззаконных», Федора Павловича Карамазова, немного модернизируя проект Раскольникова из «Преступления и наказания»: убить чужими руками, волей такого же «беззаконного», как он формулирует это в разговоре с Алешей: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» [Достоевский 1972–1990, XIV, 129]. В конечном итоге Иван приходит к естественнонаучному объяснению тайны добра и зла, которая может получить решение в иной пространственной конструкции, существующей в мироздании, но ему, Ивану, недоступной. Библейский Иов также усилием своего сознания пытался преодолеть плоское понимание проблемы добра и зла; как тонко заметил



Бухарев, «воля Вседержителя, идущая к своему осуществлению, естественно открывается сначала в мире невидимом, в мире духов...» [Бухарев 1864, 32]. Вырисовывается картина: основной грех человека – неполное, искаженное видение мироздания, телесная ограниченность, об этом в «Книге Иова» говорит Елиуй.

Для Достоевского, переживавшего судьбу Иова как свою собственную, было ясно, что зло не может быть побеждено насилем; любая такая «победа» будет означать увеличение суммы зла в мире. Работая над «Подростком», он записывает: «Дети Иова – Зло исчезает. <...> Иов – новые дети. Старое зло исчезает, переходит в умиление» [Достоевский 1972–1990, XVII, 405]. Заметим полемический выпад Достоевского против «Книги Иова» в словах капитана Снегирева: «Не хочу хорошего мальчика! Не хочу другого мальчика! – прошептал он диким шепотом, скрежеща зубами. – Аще забуду тебе, Иерусалиме, да прильпнет...» [Достоевский 1972–1990, XIV, 507]. Видна общность двух ссылок на Ветхий Завет – скрытой на «Книгу Иова» и открытой цитаты из псалма 136 (5–6). Этот пункт полемики с Иовом, который, в отличие от капитана Снегирева, утешился новыми детьми, Достоевский тщательно прорабатывал в своих подготовительных материалах [Достоевский 1972–1990, XV, 306, 312, 314].

Усилиями своего автора Иван подмечает важную черту развития сюжета «Книги Иова»: с одной стороны, дьявол выглядит в ней как подчиненный Богу, однако это же означает, что на Бога переходит ответственность за совершаемое дьяволом зло. На это обратил внимание Бухарев: Бог разрешает преступление, «попускает врагу совершить над Иовом человекоубийственное его желание, совершая чрез это самое свою человеколюбивую волю» [Бухарев 1864, 34–35]. И если Иов, по его собственным словам, был «глазами слепому и ногами хромоту» (Иов. 29:15), то Иван Карамазов является голосом безгласных жертв злобы и бездушия, погибших и погибающих в нашем жестоком мире – замученного «генералом» мальчика. Согласно давней привычке обозначать в черновых записях своего персонажа именем его прототипа, Достоевский записывает: «Иов возлюбил других детей (барыня). Перемещение любви. Не забыл и тех. Вера, что оживим и найдем друг друга все в общей гармонии» [Достоевский 1972–1990, XV, 204]. Персонаж, который общается с детьми, это Алеша Карамазов. Называя его «Иовом», Достоевский имел в виду трагический жизненный путь, который был уготован для героя в будущих книгах «Братьев Карамазовых», не состоявшихся из-за смерти писателя. Обратим внимание на изменения в корпусе персонажей «Братьев Карамазовых», что выразилось в новом псевдониме, намекающим на сходство с главным героем романа «Идиот»: «Идиот разъясняет детям о положении человечества в 10-м столетии (Тен); разъясняет детям “Поминки”: “Злое злой конец приемлет”; разъясняет дьявола (Иов, Пролог)...» [Достоевский 1972–1990, XV, 202]. Эти ранние записи, напрямую связывающие сюжет задуманного романа с «Книгой Иова», впоследствии перешли в более опосредованный формат, отразившись в беседах героев на уровне тем и

идеологических постулатов.

В библейской книге описывается, как, дойдя до последней степени изнеможения, когда Иов, всеми проклятый и забытый, соскребал черепком разбитой посуды струпья со своего пораженного проказой тела, он мог избавиться от мучений, признав власть Сатаны над собой и всем миром, притворившись, что он продолжает верить в Бога. Проводниками этого искушения оказались «друзья» Иова, фактически – черти, воплощенные в образы обычных соплеменников. На эту особенность искушения Иова обратил внимание в своей книге Бухарев: «против Иова шел собственно сатана, <...> друзья его оказались некоторыми споспешниками этой вражеской стороны» [Бухарев 1864, 41]. Бухарев отмечает в репликах Елифаза, внешне спокойных и выдержанных, тенденцию «рассчитанно – исподтишка – язвющую страдальца. <...> искусно снимает черты с страдальческой участи и преогорченной души своего непонятого им друга» [Бухарев 1864, 54], с выводом: «Таковы пути всех забывающих Бога, и надежда лицемера погибнет; Упование его подсечено, и уверенность его – дом паука» (Иов. 8:13-14); не исключено, что именно эта строка из «Книги Иова» стала основой для формирования образа посмертной вечности атеиста и бузотера, героя романа «Преступление и наказание» Свидригайлова в виде «бани с пауками» [Достоевский 1972–1990, VI, 221]. Сила этого искушения в том, что ведь, если формально подойти к вопросу, друзья призывали Иова к смирению. На что Иов, разгадав ловушку, определяет ее как попытку «ночь <...> превратить в день» (Иов. 17:12), такого рода «смирение» барана, которого ведут на убой, интересам Бога отнюдь не соответствует.

В своем романе «Братья Карамазовы» Достоевский воспользовался этой идеей: искушающий Ивана Карамазова черт также предстает перед ним в виде обычного человека. Черт в разговоре с Иваном повторяет мысль Инквизитора из «поэмы» своего собеседника: «Сколько <...> надо было погубить душ и опозорить честных репутаций, чтобы получить одного только праведного Иова, на котором меня так зло поддели во время оно!» [Достоевский 1972–1990, XV, 82] Согласно Бухареву, Господь квалифицировал Иова как высший уровень развития религиозно-нравственного начала в человеке [Бухарев 1864, 29], и совершенно не случайно Иван спрашивает сатану о «праведниках», получая ответ об их способности вызывать любовь и уважение даже у ангела зла: «к одному этакому прилепись, потому что бриллиант-то уж очень драгоценен». Далее напрямую сравнивает Иова, которого он здесь, со всей очевидностью, имеет в виду, с Иваном: «А ведь иные из них, ей-богу, не ниже тебя по развитию», отмечая в качестве основной темы именно теодицею: «такие бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент» [Достоевский 1972–1990, XV, 80]. Таким образом, герой романа встречается лицом к лицу не с кем-нибудь, но именно с дьяволом, лично мучившим библейского пророка. Разрабатывая этот эпизод, Достоевский помнил: «NB. Сатана. Сарказмы: “Надеюсь, я всё еще говорю с автором “Великого инквизитора”»» [Достоевский 1972–1990, XV, 336]. Размышляя над этим искушением Иова, До-



стоевский записывает в тетради мысль о близости искушений библейского святого к искушению Христа в пустыне: «Прудон и Иов – искушение Христа» [Достоевский 1972–1990, XVII, 346].

Бухарев в своей книге последовательно описывает возникновение новозаветного нравственного закона в душе человека еще задолго до рождения Иисуса Христа как своего рода моральный императив и закон природы, доказывая тем самым подхваченную Достоевским мысль о том, что главное – это «лик Христов» [Достоевский 1972–1990, X, 265–266; XVI, 290], который может проявляться в любом человеке самым неожиданным образом и даже независимо от незнания или плохого знания Евангелия, как это свойственно Иову и Ивану. Бухарев писал: «Праведный Иов возвышался даже до верха Христианской добродетели – до любви ко врагам: радовался ли я падению врага моего, говорит он, и восхищался ли, когда его постигло несчастье» (Иов. 31:29). В «Книге Иова» показано метафизическое одиночество человека, наделенного христианским мироотношением и окруженного носителями сложившихся в обществе догм и авторитетов. Но это та самая ситуация, с которой сталкиваются все герои-философы Достоевского, начиная с Макара Девушкина и кончая братьями Карамазовыми. Бухарев тонко уловил эту важнейшую проблему глубинного одиночества гения, которое усугубляется неприятием им общепринятых моделей и удобных шаблонов, что сопровождается репутацией «белой вороны», с последующими травлей, шельмованием или убийством. Сам Бухарев прожил страдальческую жизнь в русле библейского Иова и потому, говоря о «дерзновенных и самоуверенных» речах Иова, призывал не упускать из виду, «живое предощущение и предусвоение им сыновне-свободного Христова духа», который требует именно такой установки личности человека по отношению к Богу [Бухарев 1865, 181].

Устойчивая связь преемственности, которая обнаруживается между, с одной стороны, «Книгой Иова» и «Иовом многострадальным» А.М. Бухарева и, с другой стороны, «Братьями Карамазовыми», заставляет вернуться к моменту, когда в творческой лаборатории Достоевского возник замысел романа о «Великом грешнике», не осуществленном произведении, оказавшимся базовой идеей, легкой в основание трех последних романов писателя. И Бухарев, и Достоевский видели, что переход человечества на новозаветный принцип братской любви отнюдь не осуществился, мир застрял на юридической ветхозаветной схеме «око за око» и жестких товарно-денежных отношениях. Поэтому столкновение между Христовой правдой и старыми жизненными правилами, описанное в «Книге Иова», оба мыслителя воспринимали как факт современной им жизни, которая, верили и Бухарев, и Достоевский, есть важнейший исторический момент перехода к организации общества на основе братской любви. Достоевский многократно критиковал современную общественную жизнь, основанную на неизжитом принципе «Всякий за себя, а Бог за остальных» [Достоевский 1972–1990, XXI, 215], предлагая правило с обратным нравственным вектором, когда каждый жертвовал бы собой ради ближнего, что и есть



путь к спасению: «зиждательная и вседержавная любовь <...> объемлет все, и все идет по ее законам, определенным единственно Моим благоволением», именно это, по мнению Бухарева, внушал Иову Господь [Бухарев 1864, 89]. Основные ценности этого мира – искренность и правда, с их помощью человек может противостоять Дьяволу, а встав на путь лукавства и потакая силам зла, теряет возможность отличить худшее от лучшего, окончательно запутывается, теряет себя и возможность спасения, пишет Бухарев [Бухарев 1864, 101].

Высочайшей ценностью, по Достоевскому, является стремление человека к правде, которое демонстрирует Иван Карамазов. Комментарием к его нравственным переживаниям, отраженным в указанном разговоре с Алешей, могут быть слова Бухарева из его «Иова многострадального»: «Искренняя честность в воззрениях и убеждениях, недосыгающая в чем-либо до разумения чистой Христовой истины иногда только вследствие не выяснения себе тех или других ее сторон, и от того страдающая, случается, до истощения сил и здоровья, ужели не представляет в себе хоть одной черты этого великого образа – страдальца Иова, находившего отраду от своих страданий и недоразумений только в смерти?» [Бухарев 1864, 101]. Далее Бухарев говорит о том, что Иов «за чистую искренность убеждений» был объявлен безумцем, и не подсказан ли здесь сюжетный ход романа «Братья Карамазовы», появление Ивана Карамазова в суде в образе сошедшего с ума человека: «Иван Федорович приблизился как-то удивительно медленно, ни на кого не глядя и опустив даже голову, точно о чем-то нахмуренно соображая. Одет он был безукоризненно, но лицо его, на меня по крайней мере, произвело болезненное впечатление: было в этом лице что-то как бы тронутое землей, что-то похожее на лицо помиравшего человека. Глаза были мутны; он поднял их и медленно обвел ими залу. Алеша вдруг вскочил было со своего стула и простонал: ах!» [Достоевский 1972–1990, XV, 115–116]. Далее Иван в бухаревской тональности обвиняет весь мир в тотальной лжи и подлости просит, «ради Христа», глоток воды [Достоевский 1972–1990, XV, 116].

В выборе, стать ли рабом Бога или сыном, герои Достоевского выбирают второе, но этот путь тернист и требует больших жертв. Их последовательным описанием и является сюжет романа «Братья Карамазовы», равно как и других произведений Достоевского, в которых виден отсвет богоугодного богоборчества Иова, спасающего Создателя от отношения к нему как к бездушному истукану. На примере Ивана Достоевский показывает, что протест против Бога, основанный на высоких нравственных требованиях к созданному им миру, есть не холодное безбожие, но выход к новому, более высокому уровню религиозного самосознания. Согласно точному определению Бухарева, борьба с Иова с Богом есть «дерзновенный запрос пламенной любви» к Богу с ярким переживанием ее «в себе – пред Вседержителем» [Бухарев 1864, 66]. Того же сорта и «богоборчество» условного атеиста Ивана Карамазова, в своих претензиях и вопросах приближающегося к духовному уровню «Иова многострадального», предтечи



Иисуса Христа.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Теодицея // *Философская энциклопедия*: в 5 т. Т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1970. С. 197–199.
2. Алексей, протоиерей (Балакай). Архимандрит Феодор (Бухарев) и его богословие // *Христианское чтение*. 2008. № 29. С. 171–200.
3. Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев): Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. 826 с.
4. Баршт К.А. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского: неевклидова геометрия и вопрос о преодолении зла // *Вопросы философии*. 2018. № 5. С. 134–144.
5. Баршт К.А. Алексей Карамазов – последователь архимандрита Феодора (А.М. Бухарева) // *Словесность и история*. 2021. № 4. С. 7–36.
6. Бердяев Н. Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 318 с.
7. Булгаков С.Н. На пиру богов. Pro и contra. Современные диалоги // Булгаков С.Н. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1993. С. 564–626.
8. Бухарев А.М. Моя апология // Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев): Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 42–88.
9. Бухарев А.М. О Новом Завете Господа нашего Иисуса Христа. СПб., 1861. 203 с.
10. Бухарев А.М. О православии в отношении к современности, в разных статьях архимандрита Феодора. СПб.: Странник, 1860. 334 с.
11. Бухарев А.М. О романе Достоевского «Преступление и наказание» по отношению к делу мысли и науки в России. М.: Университетская типография, 1884. 50 с.
12. Бухарев А.М. О современных потребностях мысли и жизни, особенно русской. М.: А.И. Манухин, 1865. 634 с.
13. Бухарев А.М. Святой Иов многострадальный. М.: А.И. Манухин, 1864. 107 с.
14. Викторovich В.А. «Выяснение» славянофильства: От Хомякова к Достоевскому // А.С. Хомяков – мыслитель, поэт, публицист. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 137–152.
15. Григорьев А.А. Оппозиция застоя. Черты из истории мракобесия // *Время*. 1861. № 5. Май. С. 1–35 (вторая пагинация).
16. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
17. Егоров Б.Ф. От Хомякова до Лотмана. История русской литературы и культуры. М.: Юрайт, 2018. 273 с.
18. Знаменский П.В. Печальное двадцатипятилетие // Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев): Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 342–343.
19. Касаткина Т.А. Богословие Достоевского: описание изнутри // *Богословие Достоевского* / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 157–266.
20. Лотман М.Ю. Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 2. Таллинн: Александра, 1992. С. 29–39.



21. Нечаева В.С. Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Эпоха». 1864–1865. М.: Наука, 1975. 302 с.

22. Серебренников Н.В. Архимандрит и отделение критики: Судьба Бухарева // Архимандрит Феодор (А.М. Бухарев): Pro et contra. Антология. СПб.: Изд-во РХГИ, 1997. С. 7–15.

23. Симонова Л. [Хохрякова Л.Х.]. Из воспоминаний о Федоре Михайловиче Достоевском // *Церковно-общественный вестник*. 1881. № 18. 11 февраля. С. 3–5.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Aleksiy, Archpriest (Balakay). Arkhimandrit Feodor (Bukharev) i ego bogosloviye [Archimandrite Theodore (Bukharev) and His Theology]. *Khristianskoye chteniye*, 2008, no. 29, pp. 171–200. (In Russian).
2. Barsht K.A. “Brat’ya Karamazovy” F.M. Dostoyevskogo: neyevklidova geometriya i vopros o preodolenii zla [“The Brothers Karamazov” by F.M. Dostoevsky: Non-Euclidean Geometry and the Question of Overcoming Evil]. *Voprosy filosofii*, 2018, no. 5, pp. 134–144. (In Russian).
3. Barsht K.A. Aleksey Karamazov – posledovatel’ arkhimandrita Feodora (A.M. Bukhareva) [Alexey Karamazov – Follower of Archimandrite Theodore (A.M. Bukharev)]. *Slovesnost’ i istoriya*, 2021, no. 4, pp. 7–36. (In Russian).

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

4. Averintsev S.S. Teoditseye [Theodicy]. *Filosofskaya entsiklopediya* [Philosophical Encyclopedia]: in 5 vols. Vol. 5. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1970, pp. 197–199. (In Russian).
5. Bukharev A.M. Moya apologiya [My Apology]. *Arkhimandrit Feodor (A.M. Bukharev): Pro et contra. Antologiya* [Archimandrite Theodore (A.M. Bukharev): Pro et Contra. Anthology]. St. Petersburg, Russkiy khristianskiy gumanitarnyy institute Publ., 1997, pp. 42–88. (In Russian).
6. Bulgakov S.N. Na piru bogov. Pro i contra. Sovremennyye dialogi [At the Feast of the Gods. Pro and Contra. Modern Dialogues]. Bulgakov S.N. *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Nauka Publ., 1993, pp. 564–626. (In Russian).
7. Kasatkina T.A. Bogosloviye Dostoyevskogo: opisaniye iznutri [Dostoevsky’s Theology: a Description from Within]. Kasatkina T.A. (ed.). *Bogosloviye Dostoyevskogo* [Dostoevsky’s Theology]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 157–266. (In Russian).
8. Lotman M.Yu. Ob “Ode, vybrannoy iz Iova” Lomonosova [About Lomonosov’s “Ode Chosen from Job”]. Lotman Yu.M. *Izbrannyye stat’i* [Selected Works]: in 3 vols. Vol. 2. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 29–39. (In Russian).
9. Serebrennikov N.V. Arkhimandrit i otdeleniye kritiki: Sud’ba Bukhareva [Archimandrite and the Department of Criticism: The Fate of Bukharev]. *Arkhimandrit Feodor (A.M. Bukharev): Pro et contra. Antologiya* [Archimandrite Theodore (A.M. Bukharev): Pro et Contra. Anthology]. St. Petersburg, Russkiy khristianskiy gumanitarnyy institute Publ., 1997, pp. 7–15. (In Russian).



10. Viktorovich V.A. “Vyvasneniye” slavyanofil’sstva: Ot Khomyakova k Dostoyevskomu [“Clarification” of Slavophilism: From Khomyakov to Dostoevsky]. *A.S. Khomyakov – myslitel’, poet, publitsist* [A.S. Khomyakov – Thinker, Poet, Publicist]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul’tur Publ., 2007, pp. 137–152. (In Russian).

11. Znamenskiy P.V. Pechal’noye dvadtsatipyatiletiye [Sad Twenty-fifth Anniversary]. *Arkhimandrit Feodor (A.M. Bukharev): Pro et contra. Antologiya* [Archimandrite Theodore (A.M. Bukharev): Pro et Contra. Anthology]. St. Petersburg, Russkiy khristianskiy gumanitarnyy institute Publ., 1997, pp. 342–343. (In Russian).

### (Monographs)

12. *Arkhimandrit Feodor (A.M. Bukharev): Pro et contra. Antologiya* [Archimandrite Theodore (A.M. Bukharev): Pro et Contra. Anthology]. St. Petersburg, Russkiy khristianskiy gumanitarnyy institute Publ., 1997. 826 p. (In Russian).

13. Berdyayev N. *Russkaya ideya* [Russian Idea]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008. 318 p. (In Russian).

14. Bukharev A.M. *O Novom Zavete Gospoda nashogo Iisusa Khrista* [About the New Testament of our Lord Jesus Christ]. St. Petersburg, 1861. 203 p. (In Russian).

15. Bukharev A.M. *O pravoslavii v otnoshenii k sovremennosti, v raznykh stat’yakh arkhimandrita Feodora* [On Orthodoxy in Relation to Modernity, in Various Articles by Archimandrite Theodore]. St. Petersburg, Strannik Publ., 1860. 334 p. (In Russian).

16. Bukharev A.M. *O romane Dostoyevskogo “Prestupleniye i nakazaniye” po otnosheniyu k delu mysli i nauki v Rossii* [About Dostoevsky’s Novel “Crime and Punishment: in Relation to the Cause of Thought and Science in Russia]. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1884. 50 p. (In Russian).

17. Bukharev A.M. *O sovremennykh potrebnostyakh mysli i zhizni, osobenno russkoy* [About the Modern Needs of Thought and Life, Especially Russian]. Moscow, A.I. Manukhin Publ., 1865. 634 p. (In Russian).

18. Bukharev A.M. *Svyatoy Iov mnogostradal’nyy* [Saint Job the Long-suffering]. Moscow, A.I. Manukhin Publ., 1864. 107 p. (In Russian).

19. Egorov B.F. *Ot Khomyakova do Lotmana. Istoriya russkoy literatury i kul’tury* [From Khomyakov to Lotman. History of Russian Literature and Culture]. Moscow, Yurayt Publ., 2018. 273 p. (In Russian).

20. Nechayeva V.S. *Zhurnal M.M. i F.M. Dostoyevskikh “Epokha”. 1864–1865* [M.M. and F.M. Dostoevsky’s magazine “Epoch”. 1864–1865]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 302 p. (In Russian).

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

Доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник отдела Новой русской литературы. Научные интересы: теория и история русской литературы, нарратология, текстология, идеография в рукописях писателя, творчество Ф.М. Достоевского и А.П. Платонова.

E-mail: konstantin\_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083



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

Doctor of Philology, Professor, leading researcher at the Department of New Russian literature. Research interests: theory and history of Russian literature, narratology, textology, ideography in the writer’s manuscripts, works by F.M. Dostoevsky and A.P. Platonov.

E-mail: konstantin\_barsht@pushdom.ru

ORCID ID: 0000-0002-1152-4083

И.С. Урюпин (Москва)

### ОБРАЗ ЦАРЯ ДАВИДА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ И.А. БУНИНА

**Аннотация.** В статье в широком историко-культурном и нравственно-философском контексте рассматривается творчество И.А. Бунина, выявляются его религиозно-онтологические и аксиологические константы, определяющие художественную картину мира писателя, сформировавшуюся под мощным влиянием прецедентных текстов древнейших цивилизаций Ближнего Востока, среди которых наибольшей мифо-суггестивной валентностью обладают книги Ветхого Завета, признающиеся сакральными для иудаизма, христианства и ислама. Проблема духовного влияния Священного Писания на миропонимание и жизнеотношение И.А. Бунина, давно поставленная в литературоведении, получает новый аналитический ракурс осмысления, связанный с выявлением конкретных форм и способов репрезентации библейского материала в разножанровых произведениях художника, в которых современность постигается через выявление идейно-смысловых аналогий и параллелей с древностью. Образы ветхозаветных пророков и духовных учителей человечества на протяжении всей жизни неизменно привлекали внимание И.А. Бунина, в творчестве которого особенно значима фигура библейского царя-псалмопевца Давида. В художественном сознании писателя царь Давид выступает как искатель истины, совершающий в процессе своего духовного поиска нравственные восхождения и падения. Проецируя героев своих произведений на фигуру Давида (и наоборот), И.А. Бунин определяет морально-этический потенциал современного человека. Аллюзии и реминисценции, связанные с жизнью и служением царя Давида Богу и миру, образуют культурно-философский фон творчества И.А. Бунина, который становится неотъемлемой частью духовно-интеллектуального пространства русской литературы XX века, интегрируя в него факты и артефакты библейской истории.

**Ключевые слова:** И. А. Бунин; царь Давид; Библия; библейский текст в русской литературе; художественное сознание.

I.S. Uryupin (Moscow)

### The Image of King David in the Artistic Consciousness of I.A. Bunin

**Abstract.** The article examines the work of I.A. Bunin in a wide historical, cultural and moral-philosophical context, reveals its religious-ontological and axiological constants that define the artistic picture of the writer's world, formed under the powerful influence of precedent texts of the oldest civilizations of the Middle East, among which the books of the Old Testament, recognized as sacred to Judaism, have the greatest mytho-suggestive valence. The problem of the spiritual influence of Holy Scripture on I.A. Bunin's worldview and life attitude, which has long been raised in

literary studies, receives a new analytical perspective of reflection, associated with the identification of specific forms and ways of representation of the biblical material in the writer's multigenre works, in which modernity is perceived through the identification of ideological and semantic analogies and parallels with antiquity. The images of the Old Testament prophets and spiritual teachers of mankind invariably attracted the attention of I.A. Bunin throughout his life. In Bunin's works the figure of the biblical psalmist king David is especially significant. In the artistic consciousness of the writer, King David acts as a seeker of truth, making moral ascents and falls in the process of his spiritual search. Projecting the heroes of his works onto the figure of David (and vice versa), I.A. Bunin determines the moral and ethical potential of a modern person. Allusions and reminiscences related to the life and service of Tsar David to God and the world form the cultural and philosophical background of the work of I.A. Bunin, which becomes an integral part of the spiritual and intellectual space of Russian literature of the twentieth century, integrating into it the facts and artifacts of biblical history.

**Key words:** I.A. Bunin; King David; the Bible; biblical text in Russian literature; artistic consciousness.

Размышляя о феномене И.А. Бунина, о его миропонимании и жизнеотношении, о его философских исканиях и прозрениях, о самой попытке постичь суть человеческого бытия, И.А. Ильин настаивал на том, что писателю была свойственна «настоящая религиозность»: «Бунину действительно присуще это чувство, именно как *страшное* чувство, уводящее его в глубину *темного, родового и всемирного* опыта» (курсив И.А. Ильина. – И.У.) [Ильин 1996, 219]. Отсюда его интерес к духовным традициям разных культур и цивилизаций, к онтологическим первосмыслам, которые содержат в себе сакральные тексты древних народов, аккумулирующие знания о микро- и макрокосме. И.А. Бунин хорошо разбирался в Священном Писании, к чтению которого приобщился в детстве, а потому «библейские образы неизменно присутствуют в его творчестве» [Мальцев 1994, 33], актуализируя глубинные пласты архаического сознания, оказывающиеся востребованными современностью.

Миф и реальность настолько сильно переплетаются, что само понимание настоящего невозможно без погружения в легендарное прошлое, в этом неоднократно убеждался И.А. Бунин, проецируя события священной истории на текущую общественную ситуацию, обнаруживая сущностные параллели и внутренние закономерности в развитии человечества. Обращаясь к фактам и артефактам величайших религиозных учений древности, писатель сопрягает в духовно-аксиологическом континууме тот самый «родовой и всемирный опыт», который выражается в емких культурных знаках (именах и реалиях), образующих «ассоциативно-вербальную сеть», которую С.Л. Андреева считает «полевой текстовой категорией, формирующейся из совокупности нескольких многократно пересекающихся *тематических номинативных цепочек*» (курсив С.Л. Андреевой. – И.У.) [Андреева 1998, 5]. В творчестве И.А. Бунина со всей очевидностью обнаруживается такая «библейская тематическая сеть» [Андреева 1998, 5],



реализующаяся через реминисценции и аллюзии к Священному Писанию, мотивы и образы которого, трансформируясь в произведениях писателя, организуют особый сверх- и метатекст [Урюпин 2020], проявляющийся на разных уровнях художественной структуры произведений – от нарративной (через сюжет и жанр) до когнитивно-семантической (через антропонимикон и концептосферу).

В художественном мире И.А. Бунина, открытом для духовно-интеллектуальных систем прошлого и настоящего, концентрирующих важнейшие экзистенциальные проблемы человеческого бытия, причудливо соединяются культурные коды Востока и Запада, авраамических религий (иудаизм, христианство, ислам) и мистико-эзотерических практик внеконфессионального толка (пантеизм, теософия, антропософия). Все это преосуществляется в литературных образах, чрезвычайно сложных по своему генезису, поливалентных по своим функциям в тексте. Для писателя, православного по вероисповеданию, укорененного в русской народно-национальной почве, как ни парадоксально, определяющим в его личностном становлении явилось тяготение к древнейшим пластам мировой цивилизации, которые оказались источниками вдохновения художника и основой его ценностно-смысловой картины мира. Г.Ю. Карпенко утверждает, что в «кругу религиозно-философских произведений», повлиявших на И.А. Бунина, «центральное место принадлежит ближневосточным по происхождению текстам – *Ветхому Завету и Корану*» [Карпенко 2005, 7] (выделено Г.Ю. Карпенко. – И.У.).

Ветхозаветные образы выступают системообразующими константами бунинского универсума, последовательно реализуя весь заключенный в них идейно-содержательный потенциал. К числу наиболее мифо-суггестивных образов, вокруг которых образуются мощнейшее религиозно-этическое и культурно-философское поле, покрывающее собой весь Ветхий Завет, относятся образы праотцев – Авраама [Урюпин 2021] и Давида, с которых начинается «генеалогия Христа» [Аверинцев 2006, 93] и история духовного пути человечества к Богу / нравственному Абсолюту.

Фигура царя Давида, «окруженного ореолом помазанника Бога» [Тантлевский 2005, 193] (на что указывает и само имя идеального правителя Древнего Израиля: «“возлюбленный”, “друг” [Господа]» [Тантлевский 2005, 183]), богодухновенного певца и пророка, создателя поэтически совершенных молитвословий, в которых аллегорически представлен круг земного и небесного бытия, на протяжении всей жизни волновала И.А. Бунина, обращавшегося к псалмам в минуты радости и скорби. Лирический герой стихотворения «Псалтирь» (1916), мотивно-образная структура которого позволила О.А. Бердниковой соотнести его с 138 псалмом, в котором «речь идет о Всеведении Господа, уразумевшего с высоты помыслы человека» [Бердникова 2012, 321], взывает к Творцу: «Укажи мне прямые пути / И в какую мне тварь низойти» [Бунин 2005–2007, II, 65].

Выбор «прямого пути» к Богу – центральная тема псалмов Давида, в которых прославляется свобода человека в его жизненных исканиях:



«Путь истины избрал я и судов Твоих не забыл» (Пс. 118: 29), – восклицает постигший цену искушений и соблазнов мира сего библейский царь. В рассказе И.А. Бунина «На даче» (1897) «живой толстовец» Каменский, пытающийся на деле осуществить божественное призвание человека – трудом возделывать ниву жизни, в числе духовных ориентиров видел царя Давида, изречения которого «были приклеены хлебом» на простенке мельницы среди цитат других учителей человечества. «Печатные рассуждения под разными заглавиями: “О Слове”, “О любви”, “О плотской жизни”» дополнялись выдержками «из псалмов Давида: “Ты дал мне познать путь жизни; ты исполнишь меня радостью перед лицом твоим!”» [Бунин 2005–2007, I, 362]. Только вот указанные слова отнюдь *не* «из псалмов Давида», а из Деяний апостолов, в которых священнописатель вспоминает царя-псалмопевца и приводит его мольбу из пятнадцатого псалма (Пс. 15: 10–11): «Ты дал мне познать путь жизни, Ты исполнишь меня радостью пред лицом Твоим» (Деян. 2: 28). В Деяниях апостолов этот псалом стилистически и грамматически трансформирован, лишен тех акцентов, которые в нем содержатся: «Ты укажешь мне путь жизни: полнота радостей пред лицом Твоим, блаженство в деснице Твоей вовек» (Пс. 15: 11). За библейской цитатой в бунинском рассказе проступает серьезный подтекст, актуализируемый только при целостном восприятии Деяний апостолов, особое внимание в них уделяется царю Давиду, из семени которого, «от плода чресл его» произойдет Христос: «Мужи братья! Да будет позволено с дерзновением сказать вам о праотце Давиде, что он и умер и погребен, и гроб у нас до сего дня» (Деян. 2: 29).

Бытие Давида выступает как неопровержимое доказательство истины боговоплощения. Каменский часто апеллирует к фигуре пророка-псалмопевца в спорах со своими оппонентами из числа «дачной» интеллигенции, позитивистски настроенными и скептически воспринимающими духовно-религиозные ценности, доходя в своей интеллектуальной гордыне до богоотрицания, подобно первому царю израильскому Саулу, отвергшему божественный промысел и названному Давидом «безумцем» в тринадцатом псалме (Пс. 13: 1). Именно этот псалом вспоминает Каменский в споре с отставным профессором консерватории Ильей Подгаевским: «А царь Давид вот что: “И рече безумец в сердце своем – несть бога!”» [Бунин 2005–2007, I, 379]. Однако этот аргумент не был принят дачниками. Софья Марковна сразу же попыталась усомниться в состоятельности самого библейского царя как морального авторитета: «Не следует, я думаю, забывать того, что Давид совмещал в себе массу достоинств, но еще более недостатков» [Бунин 2005–2007, I, 379].

Величайшими достоинствами Давида были его «непамятозлобие и долготерпѣние» [Толковая Псалтирь 1907, 1039], являющиеся, согласно Толковой Псалтири Евфимия Зигабена, проявлением кротости – того «особенного свойства праведника» [Толковая Псалтирь 1907, 599], которое превосходит все прочие добродетели. В очерке И.А. Бунина «“Шаман” и Мотыка» (1890) чтение Олимпиадой Марковной «псалма Давида: “Вспо-



мьяни, Господи, царя Давида и всю кротость его» [Бунин 2005–2007, II, 415] умягчает сердце Матвея и спасает помещицу от гнева ее работника. В народно-религиозном сознании утвердился образ царя Давида, немало грешившего в жизни, но сокрушавшегося о своих грехах и искупавшего их пламенной верой в Бога, как утешителя в скорбях и защитника от внешних и внутренних врагов, одолевающих плоть и / или душу. Не случайно в рассказе И.А. Бунина «Иоанн Рыдалец» (1913) на могиле князя, помещика села *Грешное*, «только перед самой кончиной» примирившегося «с Богом и людьми», «ничто, кроме имени и начала покаянного псалма Давида» [Бунин 2005–2007, III, 256], не напоминало о его *грешной* жизни. «Ибо беззакония мои я сознаю, и грех мой всегда предо мною» (Пс. 50: 5). Эти слова покаянного псалма, неустанно повторявшиеся царем Давидом, были услышаны Богом, простившим ему все его недостатки и человеческие слабости, о которых повествуется в Священном Писании.

Во Второй книге Царств рассказывается о страсти, охватившей царя Давида к Вирсавии, дочери Елиама, жене Урии Хеттянина: прогуливаясь по кровле дворца, Давид увидел «купающуюся женщину; а та женщина была очень красива»; «Давид послал слуг взять ее; и она пришла к нему, и он спал с нею» (2 Цар. 11: 2–4). Узнав о ее беременности, царь Давид захотел избавиться от мужа Вирсавии, приказав своему военачальнику Иоаву отправить его туда, «где будет самое сильное сражение», «чтоб он был поражен и умер» (2 Цар. 11: 15). Обрекая на неминуемую гибель соперника, Давид до конца своих дней испытывал угрызения совести, слезами и кровью расплачиваясь за счастье земной любви. Но даже за мимолетные мгновения этого счастья человеку приходится страдать, жертвовать собой, ставя на кон саму жизнь.

Это хорошо понимает автор-повествователь в рассказе «Весной, в Иудее» (1946) из цикла «Темные аллеи», вспоминая свою молодость и страсть к племяннице шейха Аида, из-за которой он остался «на всю жизнь хромым, калекой» [Бунин 2005–2007, VI, 201]. В памяти героя навсегда запечаталась встреча с молодой вдовой-бедуинкой, к которой он испытал сильнейшие чувства в том самом месте, у «древнего “Водоема пророка Иезекииля”», в нем текла «та самая вода, в которой купалась Вирсавия, жена Урия, наготой своей пленившая царя Давида» [Бунин 2005–2007, VI, 205]. «Водоем, в котором Давид увидел купающуюся Вирсавию» [Бунин 2005–2007, XII, 217], в своих мемуарах описала и В.Н. Муромцева-Бунина, сопровождавшая писателя в поездке по Палестине в 1907 г., впечатления от которой легли в основу книги очерков «Тень Птицы», пронизанной «библейским текстом и его комментариями» [Грановская 2020, 25], представляющими собой манифестацию религиозно-философских воззрений автора, выражение его глубокого интереса к Священному Писанию. «Отблеск Палестины», по замечанию Е.Р. Пономарева, «обнаруживается как в дореволюционном, так и эмигрантском творчестве Бунина» [Пономарев 2020, 133], образуя устойчивый мотив поиска обетованной земли, возвращения человека к своим духовным истокам.



Одно из центральных произведений цикла путевых поэм по Ближнему Востоку – очерк «Иудея» (1910). Легендарная библейская земля, колыбель человеческого рода, после долгих веков запустения и еврейского рассеяния «опять понемногу заселяется своими прежними хозяевами, страстно мечтающими о возврате дней Давида» [Бунин 2005–2007, III, 412], представлявшихся золотым веком Израильско-Иудейского царства, в котором все напоминает о жизни и подвигах великого правителя. Весь бунинский очерк об Иудее, чрезвычайно богатой культурными ассоциациями, композиционно выстроен как паломничество по местам царя Давида: от его родового гнезда – Вифлеема – у подножия «Моавитских гор, с которых некогда пришла кроткая прама мать Давида Руфь» [Бунин 2005–2007, III, 416], подвига в битве с филистимлянами в одной из котловин «кремнистой долины», когда «взял посох свой в руку свою Давид и выбрал пять гладких камней из ручья и поразил Голиафа...» [Бунин 2005–2007, III, 413], призвания на царство и обустройства «Иерусалима, устроенного, как одно здание!» до самой смерти и погребения на Сионе, где находится «гробница Давида» [Бунин 2005–2007, III, 416], внезапно распавшаяся при императоре Адриане. На месте упокоения царя Давида В.Н. Муромцеву-Бунину поразила «провалившаяся могила, вся в маках»: «Я сбегая и срываю целый пук этих прелестных цветов, выносящих лишь одно прикосновение...» [Бунин 2005–2007, XII, 216]. «Провалившаяся могила, густо заросшая маком» [Бунин 2005–2007, III, 416], в очерке И.А. Бунина становится символом бренности человеческого бытия, мнимости величия царств и властителей, ничтожных и уязвимых перед лицом времени: «Вся Иудея – как эта могила» [Бунин 2005–2007, III, 416].

Вообще «мортальные мотивы» [Трубицина 2018, 98] организуют художественное пространство «мертвого города», каким представлен в произведении писателя Иерусалим. «Город Давида» за всю свою историю не раз умирал и воскресал / возрождался вместе с «переходом человечества на новый уровень духовного и нравственного развития» [Ковалева 2015, 515]. И.А. Бунин очень тщательно воссоздает топографию библейского города. По верному замечанию В.Л. Шаровой, «здесь важна каждая точка, каждый символ прошлого» [Шарова 2020, 142]. Из таких «точек» создается сакральный образ Иерусалима: «цитадель Давида с ее рвами и бойницами» [Бунин 2005–2007, III, 414], «улица Давида: узкий, темный, крытый холстами и сводами ход между старыми-старыми мастерскими и лавками» [Бунин 2005–2007, III, 414]. Это описание «Улицы царя Давида» («Одно название чего стоит» – «сразу охватывает трепет» [Бунин 2005–2007, XII, 206], – вспоминала В. Н. Муромцева-Бунина) почти дословно писатель повторит в рассказе «Весной, в Иудее», написанном не одно десятилетие спустя после публикации книги «Тень Птицы»: «...темный, крытый где холстами, а где древними каменными сводами ход между такими же древними мастерскими и лавками» [Бунин 2005–2007, VI, 204].

В художественном сознании И.А. Бунина библейская древность прочно ассоциировалась с фигурой царя Давида, образ которого неизменно сопут-





ствовав размышлениям писателя о смысле человеческого бытия: «весной, в Иудее», в пору пробуждения природы, в душе героя возрождается любовь, величайшая сила жизни. Эту неодолимую силу И.А. Бунин чувствовал в Л.Н. Толстом, осмыслению феномена которого посвятил свой философско-критический трактат. В «Освобождении Толстого» (1937) писатель сравнивает «патриарха» русской литературы с «сыном Давидовым, царем над Израилем и великим “делателем”» [Бунин 2005–2007, VIII, 41] – Соломоном, мудрость которого стала воплощением *приземленного* миропознания – доведенных до рационалистических пределов поэтических откровений Давида-псалмопевца, устремлявшегося в порыве вдохновения к *небу*. Однако в письме к И.А. Бунину от 5 июля 1944 г. архимандрит Киприан (Керн) настаивал: Л.Н. Толстой запутался «в исканиях, слишком на себя понадеялся, но не отвергал он Бога, не ненавидел Христа. “Заблудих яко овца погибшая” – можно о нем сказать словами Давида (пс. 118)» [Бунин 2005–2007, XII, 130]. Царя Давида вспоминал И.А. Бунин и в эссе «О Чехове» (1955), которого Н.С. Лесков «“помазал, как Самуил Давида”» [Бунин 2005–2007, VIII, 159], на писательское поприще, и еще раньше в «Литературном дневнике “Мир Божий”. V кн.» (1898), анализируя романтическую лирику А.С. Пушкина, которую «байроновская форма» стесняет, «как оружие Саула – движения молодого Давида» [Бунин 2005–2007, VIII, 259].

И.А. Бунин на протяжении всей жизни находился под обаянием личности легендарного царя-псалмопевца, проецируя события современности на библейскую древность, в которой сосредоточены духовные истоки цивилизации, сконцентрирован колоссальный опыт миро- и богопознания, указаны ориентиры на пути восхождения «ветхого» человека от земной юдоли к горным высотам Богочеловечества. Царь Давид в художественном сознании И.А. Бунина стал тем нравственным маяком, к которому устремлялся писатель в его плавании по «житейскому морю», в напряженных поисках незыблемых основ человеческого бытия, дарующих надежду на вечность и бессмертие.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Собрание сочинений. София – Логос. Словарь. Киев: Дух і літера, 2006. 912 с.
2. Андреева С.Л. Библейские реминисценции как фактор текстообразования (на материале произведений И.А. Бунина «Тень птицы», «Окаянные дни», «Миссия русской эмиграции»): автореферат дис. ... к. филол. н.: 10.02.01. М., 1998. 18 с.
3. Бердникова О.А. Реминисценции, цитаты и мотивы Псалтири в творчестве И.А. Бунина // Проблемы исторической поэтики. 2012. № 10. С. 315–327.
4. Бунин И.А. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Воскресение, 2005–2007.
5. Грановская Л.М. Библейский текст в творчестве И.А. Бунина (к 150-ле-



тию со дня рождения) // Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина): материалы Всероссийской научной конференции. Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2020. С. 23–31.

6. Ильин И.А. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6: Кн. 1. М.: Русская книга, 1996. 560 с.
7. Карпенко Г.Ю. Творчество И.А. Бунина и религиозное сознание рубежа веков: Учебное пособие к спецкурсу «Литература и религиозное сознание». Самара: Универс-групп, 2005. 68 с.
8. Ковалева Т.Н. Библейский хронотоп в «путевых поэмах» И.А. Бунина «Тень птицы» // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13. С. 507–526.
9. Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870–1953. Франкфурт-на-Майне – М.: Посев, 1994. 432 с.
10. Пономарев Е.Р. И.А. Бунин и Палестина. К постановке проблемы // Новый филологический вестник. 2020. № 3(54). С. 131–140.
11. Тантлевский И.Р. История Израиля и Иудеи до разрушения Первого Храма. СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 2005. 402 с.
12. Толковая Псалтирь Евѡмїя Зигабена (греческаго философа и монаха), изъясненна по свято-отеческимъ толкованїямъ. Кїевъ: Типографїя Кїево-Печерской Лавры, 1907. 1164 с.
13. Трубицина Н.А. Геокультурный образ Иудеи в цикле путевых очерков И.А. Бунина «Тень птицы» // *Philologos*. 2018. № 4(39). С. 95–99.
14. Урюпин И.С. Библейский контекст в русской литературе конца XIX – первой половины XX века: учебное пособие. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2020. 294 с.
15. Урюпин И.С. Мифосемантика образа Авраама в художественном мире И.А. Бунина // *Филологические науки. Научные доклады высшей школы*. 2021. № 3. С. 76–81.
16. Шарова В.Л. Философское осмысление пространства в прозе И.А. Бунина // *Философские науки*. 2020. Т. 63. № 6. С. 133–145.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Berdnikova O.A. Reminiscences, tsitaty i motivy Psaltiri v tvorchestve I.A. Bunina [Reminiscences, Quotes and Motifs of the Psalter in the Work of I.A. Bunin]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2012, no. 10, pp. 315–327. (In Russian).
2. Kovaleva T.N. Bibleyskiy khronotop v “putevykh poemakh” I.A. Bunina “Ten’ ptitsy” [Biblical Chronotope in I.A. Bunin’s “travel poems” “The Shadow of the Bird”]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2015, no. 13, pp. 507–526. (In Russian).
3. Ponomarev E.R. I.A. Bunin i Palestina. K postanovke problemy [Bunin and Palestine. To the Problem Statement]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 3(54), pp. 131–140. (In Russian).
4. Trubitsina N.A. Geokul’turnyy obraz Iudei v tsikle putevykh ocherkov I.A. Bunina “Ten’ ptitsy” [Geocultural Image of Judea in I.A. Bunin’s Cycle of Travel Essay “The Shadow of the Bird”]. *Philologos*, 2018, no. 4(39), pp. 95–99. (In Russian).
5. Uryupin I.S. Mifosemantika obraza Avraama v khudozhestvennom mire



I.A. Bunina [Mythosemantic of the Image of Abraham in the Art World of I.A. Bunin]. *Filologicheskienauki. Nauchnyy edoklady vysshey shkoly*, 2021, no. 3, pp. 76–81. (In Russian).

6. Sharova V.L. Filosofskoye osmysleniye prostranstva v proze I.A. Bunina [Philosophical Understanding of Space in I.A. Bunin's Prose]. *Filosofskiy nauki*, 2020, vol. 63, no. 6, pp. 133–145. (In Russian).

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

7. Granovskaya L.M. Bibleyskiy tekst v tvorchestve I.A. Bunina (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya) [Bible Text in I.A. Bunin's Works (Dedicated to the 150th Anniversary of Birth)]. *Rossiya Ivana Bunina i kul'tura russkogo Podstep'ya (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya I.A. Bunina)* [Russia of Ivan Bunin and the Culture of the Russian Substeppe (Dedicated to the 150th Anniversary of the Birth of I.A. Bunin)]. Elets, EGU Publ., 2020, pp. 23–31. (In Russian).

#### (Monographs)

8. Averintsev S.S. *Sobraniye sochineniy. Softya – Logos. Slovar'* [Collected Works. Sofia – Logos. Dictionary]. Kyiv, Dukh i litera Publ., 2006, 912 p. (In Russian).

9. Karpenko G.Yu. *Tvorchestvo I.A. Bunina i religioznoye soznaniye rubezha vekov: Uchebnoye posobiye k spetskursu "Literatura i religioznoye soznaniye"* [The work of I.A. Bunin and the Religious Consciousness of the Turn of the Century: A Textbook for the special Course "Literature and Religious Consciousness"]. Samara, Univers-grupp Publ., 2005, 68 p. (In Russian).

10. Mal'tsev Yu.V. *Ivan Bunin. 1870–1953* [Ivan Bunin. 1870–1953]. Frankfurt am Main; Moscow, Posev Publ., 1994, 432 p. (In Russian).

11. Tantlevskiy I.R. *Istoriya Izrailya i Iudei do razrusheniya Pervogo Khrama* [History of Israel and Judea before the Destruction of the First Temple]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 2005, 402 p. (In Russian).

12. Uryupin I.S. *Bibleyskiy kontekst v russkoy literature kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka: uchebnoye posobiye* [Biblical Context in Russian Literature of the Late 19<sup>th</sup> – First Half of the 20<sup>th</sup> Century: a Textbook]. Moscow; Berlin, Direct Media Publ., 2020, 294 p. (In Russian).

#### (Thesis and Thesis Abstracts)

13. Andreyeva S.L. *Bibleyskiye reministsentsii kak factor tekstoobrazovaniya (na material proizvedeniy I.A. Bunina "Ten' ptitsy", "Okayannyye dni", "Missiya russkoy emigratsii")* [Biblical Reminiscences as a Text-Forming Factor (Based on the Material of I.A. Bunin's Works "Shadow of the Bird", "Shrouded Days", "Mission of Russian Emigration")]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 1998. 18 p. (In Russian).



**Урюпин Игорь Сергеевич**, Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии. Научные интересы: русская литература в историко-культурном и философском контекстах, философия литературы, мифообразы в русской литературе и культуре, библейский текст в русской литературе.

E-mail: isuryupin78@mail.ru; is.uryupin@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9080-9505

**Igor S. Uryupin**, Moscow State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Associate Professor, Professor at the Department of Russian Literature of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries of the Institute of Philology. Research interests: Russian literature in historical, cultural and philosophical contexts, philosophy of literature, mythologies in Russian literature and culture, biblical text in Russian literature.

E-mail: isuryupin78@mail.ru; is.uryupin@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0001-9080-9505

О.А. Клинг (Москва)

**А.М. ГОРЬКИЙ В ГЕРМАНИИ:  
ХРОНИКА НИНЫ БЕРБЕРОВОЙ\***

**Аннотация.** Природа книги Н.Н. Берберовой «Курсив мой» сложная: и литературная, и мемуарная. Однако «горьковский текст» Берберовой подчеркнута документален. Он создан по дневниковым записям, сделанным в доме писателя. Воспоминания Берберовой о Горьком помогают реконструировать малоизученный немецкий период жизни и творчества писателя. Эта реконструкция была частично проведена В.Ф. Ходасевичем. Но этот опыт не умаляет ценность книги Берберовой. «Курсив мой» – своего рода хроника жизни Горького, в том числе в Германии, которая важна для летописи жизни и творчества писателя. Берберова подчеркивает хронологическое несовпадение ее и Ходасевича посещения Херинсдорфа, где жил Горький. Она впервые посетила Горького вместе с Ходасевичем 27 августа 1922 г. Но ее портрет Горького написан не от лица «мы» (я и Ходасевич), а от лица «я» (Берберова). В этой зарисовке сиюминутное впечатление от облика персонажа. Но в ней есть и наслоение позднейших впечатлений, суждений. Здесь проявляется преимущество словесного материала в работе над портретом перед живописным: наложение нескольких пластов изображения, временных и пространственных, разных точек зрения. Это свойство распространяется на другие берберовские портреты. Их много: Андрея Белого, И.А. Бунина, А.А. Блока, Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус, других. Общее в них – наложение первого зрительского восприятия героев своей книги на более поздние, личностного видения на чужое. Прием «сдвижения» разных временных и пространственных пластов есть и в структуре других, не портретных частей книги «Курсив мой». Это закономерно для мемуарной литературы. У Берберовой во временной организации описания первой встречи с Горьким доминирует вечер. Она не раз обозначает в книге это время, создавая в сюжете о Горьком своеобразный аналог цветастого «Нездешнего вечера». По-иному, чем первый «нездешний вечер» с Горьким в Херинсдорфе, Берберова структурирует еще один немецкий отрезок жизни писателя – в Саарове. Семантический центр жизни Горького в Саарове – воскресный обед в доме писателя. Формально немецкий период Горького охватывает 1921–1923 гг., однако верхнюю планку – не по географическому принципу – Берберова поднимает до 1924 г.

**Ключевые слова:** А.М. Горький; Н.Н. Берберова; Германия; эмиграция, «горьковский текст» Берберовой; словесный портрет.

\* Статья подготовлена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131).



О.А. Клинг (Москва)

**A.M. Gorky in Germany: Nina Berberova's Chronicle\***

**Abstract.** The nature of N.N. Berberova's book "My Italics" is complex: both literary and memoir. However, Berberova's "Gorky text" is markedly documentary. It is created by diary entries made in the writer's home. Berberova's recollections of Gorky help to reconstruct the little-studied German period of the writer's life and work. This reconstruction was partly carried out in practice by V.F. Khodasevich. But this experience does not diminish the value of Berberova's book. "My Italics" is a kind of chronicle of Gorky's life, including in Germany, which is important for chronicling the writer's life and work. Berberova emphasizes the chronological mismatch between her and Khodasevich's visit to Herinsdorf, where Gorky lived. She first visited Gorky with Khodasevich on August 27, 1922. But her portrait of Gorky is written not on behalf of "we" (me and Khodasevich), but of "me" (Berberova). In this sketch there is a momentary impression of the character's appearance. But it also has a layering of later impressions and judgments. Here we see the advantage of verbal material in the work on a portrait before pictorial material – the superposition of several layers of the image, temporal and spatial, different points of view. This property extends to other Berber portraits. There are a lot of them: Andrey Bely, I.A. Bunin, A.A. Blok, D.S. Merezhkovsky and Z.N. Gippius and others. What they have in common is the superimposition of the first viewer's perception of the heroes of his book on his later, personal vision on someone else's vision. The technique of "shifting" different temporal and spatial layers is also present in the structure of the other, non-portrait parts of the book "Italics mine". It is natural for memoir literature. Berberova's description of her first meeting with Gorky is dominated by evening. More than once she marks the time: evening, creating in the story about Gorky a kind of analogue of Colyeyev's "The Neverending Evening". Differently from the first "out-of-the-way evening" with Gorky in Herinsdorf, Berberova structures another German segment of the writer's life in Saarow. The semantic center of Gorky's life in Saarow is the Sunday dinner at the writer's home. Formally, Gorky's German period covered 1921–1923. However, the upper bar – not on the geographical principle – Berberova raises to 1924.

**Key words:** A.M. Gorky; N.N. Berberova; Germany; emigration, Berberova's "Gorky text"; verbal portrait.

В «Биографическом справочнике», который составлен самой Н.Н. Берберовой и является органичной частью ее книги «Курсив мой», указывается: записи о жизни в доме А.М. Горького были сделаны в 1920-е гг. Природа книги «Курсив мой» сложная. Не в последнюю очередь, как отмечала А. Кузнецова, она литературная [Кузнецова 2021, 11], но не в меньшей степени и мемуарная. Для нас важно, однако, что «горьковский текст»

\* This article was prepared in A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences as part of the Russian Science Foundation grant (RSF, project № 21-18-00131, "A.M. Gorky in Germany: the Writer and his Entourage in the Sociocultural and Literary Space").



Берберовой подчеркнута документальность. В лаконичном разделе о Горьком в «Биографическом справочнике» подчеркивается: по дневниковым записям, сделанным в доме Горького, «были написаны три очерка, напечатанные в “Последних новостях” в июне 1936 г., сейчас же после смерти Горького...» [Берберова 2021, 619]. Важное авторское дополнение: «Эти три очерка почти без изменений включены теперь в мою книгу» [Берберова 2021, 619]. Тем самым воспоминания о Горьком помогают реконструировать малоизученный немецкий период писателя. Эта реконструкция была частично проведена по воспоминаниям В.Ф. Ходасевича: он «довольно объективно и полно осветил важные моменты эмигрантской жизни писателя. Оценки и суждения Ходасевича, его горьковский текст занимают центральное место в реконструкции судьбы Горького немецкого периода» [Клинг 2021, 177]. Но этот опыт ни в коей мере не умаляет ценность книги Берберовой «Курсив мой». Чтобы избежать упреков во вторичности своих воспоминаний о Горьком по отношению к мемуарам Ходасевича, с которыми оба они жили в доме Горького, Берберова писала: «Когда Ходасевич писал свою статью о Горьком в конце 1930-х годов, он, конечно, с моего позволения, воспользовался и моими записями, и самими очерками. Поэтому возможны совпадения» [Берберова 2021, 619]. Можно назвать воспоминания Берберовой и Ходасевича о Горьком «двойными зеркалами» (О.С. Кудлай), в которых отражается то совпадающая, то нет, их общий герой. Безусловно, воспоминания Берберовой своего рода хроника жизни Горького, в том числе в Германии, которая важна для Летописи жизни и творчества писателя. Она существенно ее дополняет. В «Летописи жизни и творчества А.М. Горького» (1959) многочисленные факты, собранные Ходасевичем, уместились в две строчки: «Август, начало... декабрь. Встречается в Герингсдорфе и Саарове с поэтом В.Ф. Ходасевичем» [Летопись... 1959, 288]. Берберова вообще не упоминается.

В книге «Курсив мой» напрямую перекликается с Ходасевичем своеобразная интродукция к очерку о Горьком. Это «легенда», которая «пришла... через Ходасевича. Фоном ее была огромная квартира Горького на Кронкверском проспекте в Петербурге» [Берберова 2021, 202]. Интродукция почти дословно совпадает с тем местом очерка Ходасевича, где описываются обстоятельства жизни Горького послереволюционного петербургского периода. Но дальше в реконструкции жизни Горького Берберова все же идет своим путем. Правда, Берберова в начале мемуарной главы «Товий и Ангел» использует «краткие записи Ходасевича» о берлинской литературной жизни [Берберова 2021, 184]. Затем приводит «отдельный к ним листок «Встречи с Бельм» [Берберова 2021, 184–185]. Про Горького она берет оттуда лишь один факт: «В Берлине Ходасевича ждало письмо Горького. Он выехал к Горькому в Херингсдорф сейчас же, как приехал, и провел там два дня» [Берберова 2021, 184]. Берберова не сопровождала мужа. И ее воспоминания о Горьком тоже не следуют за ним, они начинаются в том же Херингсдорфе, где 27 августа 1922 г. на вилле Ирггард произошло ее знакомство с писателем. Берберова еще раз подчеркивает



хронологическое несовпадение ее и Ходасевича первого посещения Херингсдорфа: после приезда в Германию 30 июня 1922 г. [Берберова 2021, 184] там уже был Ходасевич. Она впервые посетила Горького вместе с Ходасевичем, как указано выше, 27 августа 1922 г. Но ее портрет Горького написан не от лица «мы» (я и Ходасевич), а от лица «я» (Берберова): «И вот: первые минуты в столовой, пронзительный взгляд голубых глаз, глухой, с покашливанием голос, движения рук – очень гладких, чистых и ровных (кто-то сказал, как у солдата, вышедшего из лазарета), весь его облик высокого, сутулого человека, с впалой грудью и прямыми ногами. Да, у него была снисходительная, не всегда нравившаяся улыбка, лицо, которое умело становится злым (когда краснела шея и скулы двигались под кожей), у него была привычка смотреть поверх собеседника, когда бывал ему задан какой-нибудь острый или неприятный вопрос, барабанить пальцами по столу или, не слушая, напевать что-то. Все это было в нем, но, кроме этого, было еще и другое: природное очарование умного, не похожего на остальных людей человека, прожившего большую, трудную и замечательную жизнь. И в тот вечер я (курсив мой. – О.К.), конечно, видела только это очарование...» [Берберова 2021, 205].

В этой зарисовке с натуры сиюминутное впечатление от облика персонажа. Но в ней есть и наслоение позднейших впечатлений, суждений: про руки писателя («кто-то сказал, как у солдата, вышедшего из лазарета»), «не всегда нравившаяся улыбка», «лицо, которое умело становится злым», «привычка смотреть поверх собеседника». Но в этой зарисовке на первый план выдвигается «природное очарование» Горького. Берберова «видит только это очарование» [Берберова 2021, 205]. Здесь проявляется преимущество словесного материала в работе над портретом перед живописным: наложение нескольких пластов изображения, временных и пространственных, разных точек зрения. Это свойство распространяется и на многочисленные другие берберовские портреты. Их много: Андрея Белого, И.А. Бунина, А.А. Блока, Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус, других. Общее в них – наложение первого зрительского восприятия героев своей книги на более поздние, личностного видения на чужое в том числе. Наиболее ярко это проявилось в описании знакомства с Мережковскими.

Прием «сдвигания» (А.А. Ахматова о «Заблудившемся трамвае Н.С. Гумилева») разных временных и пространственных планов есть и в структуре других, не портретных частей книги «Курсив мой». Это закономерно для мемуарной литературы. Потому в портретную часть врывается более позднее знание о Горьком, но тоже от своего «я»: «...я не знала еще, что многое из того, что говорится Горьким как бы для меня, на самом деле говорится всегда, при всякой новой встрече с незнакомым человеком, которого он хочет расположить к себе, что самый тон его разговора, даже движения, которыми он его сопровождает, – от его актерства, а не от непосредственного чувства к собеседнику» [Берберова 2021, 205–206]. Можно предположить, что от более позднего видения ядро преамбулы к очерку о Горьком (второе предложение в горьковском сюжете) мировоззренческое:



«Не разрыв интеллигенции с народом, но разрыв между двумя частями интеллигенции казался мне всегда для русской культуры роковым. Разрыв между интеллигенцией и народом в России был гораздо слабее, чем во многих других странах» [Берберова 2021, 204]. Берберова уверяет: «В первый вечер у Горького я поняла, что этот человек принадлежит к другой части интеллигенции, чем те люди, которых я знала до сих пор» [Берберова 2021, 205]. Трудно судить, действительно ли это понимание водораздела между автором и персонажем сложилось в первый вечер знакомства. Стоит обратить внимание на смену временной организации первого дня знакомства с писателем: «Чай сменился обедом, в тишине столовой мы сидели вчетвером: Горький, Ходасевич, художник И.Н. Ракицкий... и я» [Берберова 2021, 205]. Но у Берберовой во временной организации доминирует вечер: «О чем говорилось в тот вечер? Сначала – о Петербурге» [Берберова 2021, 206]. Горький, по свидетельству Берберовой, упоминал утро: «Как удачно вы приехали... сегодня утром все уехали, и Шаляпин, и Максим» [Берберова 2021, 206]. Обед переходит в вечер: «Но к концу обеда с этим было покончено. Разговор перешел на литературу, на современную литературу, на молодежь, на моих петербургских сверстников и наконец на меня. Как согни начинающих, да еще, кроме стихов, ничего писать не умеющих, я должна была прочесть ему мои стихи» [Берберова 2021, 206].

Берберова не раз обозначает время: *вечер*, создавая в сюжете о Горьком своеобразный аналог цветаевского «Нездешнего вечера», впервые опубликованного в парижских «Современных записках» (1936, № 61), только более камерный – с четырьмя участниками. Но это камертон воспоминаний об ушедшем из жизни к тому времени писателя.

Берберова передает впечатление Горького от своих стихов: «Он слушал внимательно...», но тут же к сиюминутному, личностному добавляет обобщение: «...он всегда слушал внимательно, что бы ему ни читали, что бы ни рассказывали, – и запоминал на всю жизнь, таково было свойство его памяти. Стихи вообще он очень любил, во всяком случае, они трогали его до слез – и хорошие, и даже совсем не хорошие». И тут же приводит наказ Горького, обращенный к ней: «Старайтесь... не торопитесь печататься, учитесь...» [Берберова 2021, 206]. И снова соединение в облике Горького своего и чужого: «Он был всегда – и ко мне – доброжелателен: для него человек, решивший посвятить себя литературе, науке, искусству, был свят» [Берберова 2021, 206].

Реконструируется нездешний вечер: «Горничная, убрав со стола, ушла. За окном стемнело. Теперь Горький рассказывал. Много раз после этого вечера я слышала эти же самые рассказы о том же самом, рассказанные теми же словами таким же неопытным слушателям, какой была я тогда. Но, слушая Горького впервые, нельзя было не восхититься его даром... Часы показывали второй час ночи... Руки его лежали на столе, лицо с характерными открытыми ноздрями и висячими усами было поднято, голос, колеблясь, то удалялся от меня – и это значит, что дремота одолевает меня,

то приближался ко мне – и это значит, что я широко открываю глаза, боюсь заснуть. Что делать! Морской воздух, путешествие, молодость делали то, что я с трудом удерживалась от того, чтобы не положить голову на стол.

Ему не надо было ставить вопросов. Подпершись одной рукой, другой шевеля перед собой, он говорил и курил; когда закуривал, то не гасил спичек, а складывал из них в пепельнице костер. Наконец он взглянул на меня пристально.

– Пора спать, – сказал он улыбаясь, – уведите поэтессу» [Берберова 2021, 207–208].

Берберова завершает описание «нездешнего вечера»: «Художник Ракицкий, исполнявший в доме должность хозяйки за отсутствием таковой, отвел меня наверх... В этой комнате еще накануне ночевал Шаляпин, которого я до того видела всего два раза на сцене, в России, и мне казалось, что в воздухе еще витает его тень. Когда я осталась одна, я долго сидела на постели. Я слышала за стеной кашель Горького, его шаги, перелистывание страниц (он читал перед сном). Всякое суждение о том, что я видела и слышала, я откладывала на потом» [Берберова 2021, 208]. И эти суждения Берберова действительно отложила «на потом» – в свои мемуары.

По-иному, чем первый «нездешний вечер» с Горьким 27 августа 1922 г. в Херинсдорфе, Берберова структурирует еще один немецкий отрезок жизни писателя – в Саарове. Берберова в стиле летописи пишет: «25 сентября 1922 года Горький переехал в Сааров, в полутора часах езды по железной дороге от Берлина, в сторону Франкфурта-на-Одере, а в начале ноября он уговорил и нас переехать туда. Мы поселились в двух комнатах в гостинице около вокзала» [Берберова 2021, 208]. Кстати, преамбула к описанию еще первого знакомства с Горьким – в ней, со слов Ходасевича, речь шла о квартире писателя на Кронверкской – связана и сюжетом в Саарове: «“Кронверкская” атмосфера, дух постоянного двора в доме Горького, возобновилась в Саарове, в тихом дачном месте, пустом зимой, на берегу большого озера... “Кронверкская” атмосфера возобновилась, правда, только по воскресеньям: уже с утренним поездом из Берлина начинали приезжать люди близкие и случайные, но преимущественно, конечно, так называемые “свои”, которых было не мало» [Берберова 2021, 208]. Семантический центр жизни Горького в Саарове – воскресный обед в доме писателя.

«И вот накрывается стол на двенадцать человек, со всего дома сносятся стулья. М.И. Будберг секретарша и друг Горького, разливает суп» [Берберова 2021, 208]. Берберова прерывает текущий хронотоп своей зарисовки и помещает краткий экскурс в жизнь Будберг, который является своеобразной аннотацией, рекламой к ее книге «Железная женщина» (Нью-Йорк, Руссика: 1982). Но снова возвращается к текущему времени и пространству: «Итак: М.И. Будберг разливает суп. Разговор за столом шумный, каждый словно говорит для себя, никого не слушая. Мария Федоровна говорит, что клецки в супе несъедобны, и спрашивает, верю ли я в Бога. Семен Юшкевич, смотря вокруг себя грустными глазами, – о том, что все ни к чему, и скоро будет смерть, и пора о душе подумать. Андрей



Белый с напряженной улыбкой сверлящими глазами смотрит себе в тарелку – ему забыли дать ложку, и он молча ждет, когда кто-нибудь из домашних это заметит. Он ошеломлен шумом, хохотом на “молодом” конце стола и гробовым молчанием самого хозяина, который смотрит поверх всех, барабанит по столу пальцами и молчит – это значит, что он не в духе. Тут же сидят Ходасевич, Виктор Шкловский, Сумский (издатель “Эпохи”), Гржебин, Ладыжников (старый друг Горького и его издатель тоже), дирижер и пианист Добровейн, другие гости. Только постепенно Горький оттаивает, и к концу обеда затевается уже стройный разговор, преимущественно говорит сам Горький, иногда говорит Ходасевич или Белый... Но Белый здесь не такой, как всегда, здесь его церемонная вежливость бывает доведена до крайних пределов, он соглашается со всеми, едва вникая, даже с Марией Федоровной в том, что курица пережарена. И сейчас же до слез смущается» [Берберова 2021, 210–211].

Себя Берберова не упоминает, хотя мы видим происходящее за столом ее глазами. Она возвращается к конкретному эпизоду с Белым («Но может быть, это был самый верный тон, тон Белого в разговорах с Горьким?») и добавляет обобщение вневременного характера: «Спорить с Горьким было трудно. Убедить его в чем-либо нельзя было уже потому, что он имел удивительную способность: не слушать того, что ему не нравилось, не отвечать, когда ему задавался вопрос, на который у него не было ответа. Он “делал глухое ухо”, как выражалась М.И. Будберг... он до такой степени делал это “глухое ухо”, что оставалось только замолчать. Иногда, впрочем, не “сделав глухого уха”, он с злым лицом, красный вставал и уходил к себе, в дверях напоследок роняя: – Нет, это не так. – И спор бывал окончен» [Берберова 2021, 211].

Прием, использованный в описании Будберг (сначала «живая» картинка с супом, потом экскурс в ее биографию), повторяется при передаче “кронверкской” атмосферы в описании других гостей горьковского дома. После Будберг идет, как ее называет Берберова, «вторая жена», на самом деле, гражданская жена Горького М.Ф. Андреева. Берберова хотела создать и написала мировой бестселлер, но почему-то не упомянула и сотовой части фактов из ее жизни, которые могли потрясти мир. Интересно, что, передавая ее речь, писательница помечает курсивом слово «вилла» из ее лексикона. Не отсюда ли в том числе выросло название книги «Курсив мой»? С титулом «железной женщины» Будберг могла конкурировать первая жена Горького – Е.П. Пешкова. Но Берберова не педалировала эти темы. Только иронично прокомментировала: «Мария Федоровна не приезжала в те дни, когда к Горькому приезжала Екатерина Павловна – первая его жена и мать его сына. Она была совсем в другом роде. Приезжала она прямо из Москвы, из кремлевских приемных, заряженная всевозможными новостями. Тогда из кабинета Горького слышалось: “Владимир Ильич сказал... А Феликс Эдмундович на это ответил...”» [Берберова 2021, 209].

И еще один парный контраст «двух жен»: «С Марией Федоровной приезжал П.П. Крючков, доверенное лицо Горького, что-то вроде фактотума;



позже Сталин доказал, что он был “врагом народа”, и расстрелял его после того, как Крючков во всем покаялся... С Екатериной Павловной приезжал некто Мих. Конст. Николаев, заведующий Международной книгой. Он говорил мало и больше играл в саду с собакой» [Берберова 2021, 209].

Формально немецкий период Горького охватывал 1921–1923 гг. Однако верхнюю планку – не по географическому принципу – можно поднять до 1924 г. Не случайно Берберова пишет: «Первая “немецкая” зима сменилась второй – хоть и в Чехии протекала она, но в самом *немецком* (курсив мой. – О.К.) ее углу, в мертвом, заколоченном не в сезон Мариенбаде. Мы поехали туда за Горьким из Праги» [Берберова 2021, 215]. Здесь Горький пишет «Дело Артамоновых», которые Берберова высоко ценила. Структурным центром этой, мариенбадской, части автор делает страсть к кинематографу: «Один раз в неделю, по субботам, за ужином, Горький делал хитрое лицо и осведомлялся, не слишком ли на дворе холодно. Это значило, что сегодня мы поедем в кинематограф. Сейчас же посылали за извозчиком – кинематограф был на другом конце города... и вот парные широкие сани стоят у крыльца гостиницы “Максхоф” (а не Саварин, как сказано в Краткой литературной энциклопедии), мы садимся – все семейно: М.И. Будберг и Горький на заднее сиденье, Ходасевич и Ракицкий на переднее, Н.А. (по прозвищу Тимоша, жена Максима) и я – на колени, Максим – на козлы, рядом с кучером. Это называется “выезд пожарной команды”» [Берберова 2021, 215–216].

Как свидетельствует Берберова, зимой 1923–1924 гг. Горький пишет «Дело Артамоновых». Создание романа, который мемуаристка считала одним из высших достижений писателя, оттесняло «все другое, и даже померк его интерес к собственному журналу (“Беседе”) – попытке сочетать эмигрантскую и советскую литературу, из которой ничего не вышло. Работа не давала Горькому увидеть, что, в сущности, он остается один на один с самим собой, никого не объединив. Он ждал визу в Италию. Она пришла весной... Горький переехал в Сорренто – последнее место его заграничного житья (отсюда в 1928 году он поехал в СССР, а 17 мая 1933 году переехал туда окончательно). Осенью 1924 года мы последовали за ним» [Берберова 2021, 216].

Так окончательно завершился немецкий период жизни и творчества Горького, который объективно и довольно полно реконструировала Н.Н. Берберова.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берберова Н.Н. Курсив мой. М.: Издательство АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021, 683 с.
2. Клиг О.А. Немецкий период А.М. Горького в реконструкции В.Ф. Ходасевича // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 170–178.
3. Кузнецова А. Ее «Курсив...» // Берберова Н.Н. Курсив мой. М.: Издательство АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021. С. 7–18.



4. Летопись жизни и творчества А.М. Горького. Вып. 3. 1917–1929. М.: Издательство Академии наук СССР, 1959. 767 с.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Kling O.A. Nemetskiy period A.M. Gor'kogo v rekonstruktsii V.F. Khodasevicha [A.M. Gorky's German Period in V.F. Khodasevich's Reconstruction]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2021, no. 3 (58), pp. 170–178. (In Russian).

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

2. Kuznetsova A. Eye “Kursiv...” [Her Italics]. Berberova N.N. *Kursiv moy* [My Italics]. Moscow, AST Publ., Redaktsiya Eleny Shubinoy Publ., 2021, pp. 7–18. (In Russian).

3. *Letopis' zhizni i tvorchestva A.M. Gor'kogo* [Chronicle of the Life and Works of A.M. Gorky]. Issue 3. Moscow, Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR Publ., 1959. 767 p. (In Russian).

**Клинг Олег Алексеевич**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теории литературы филологического факультета. Научные интересы: теория литературы, русская литература начала XX в.

E-mail: okling@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253.

**Oleg A. Kling**, Lomonosov Moscow State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Theory of Literature, Philological Faculty. Research interests: theory of literature, Russian literature of the early 20<sup>th</sup> century.

E-mail: okling@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-1543-5253.

DOI 10.54770/20729316-2022-3-221



О.С. Кудлай (Москва)

### А.М. ГОРЬКИЙ В ГЕРМАНИИ: ИСПОВЕДАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ ГЛАЗАМИ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА И Н.Н. БЕРБЕРОВОЙ КАК ЭГОДОКУМЕНТ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ\*

**Аннотация.** А.М. Горький сыграл важную роль в литературной и культурной жизни Русского Берлина периода 1921–1923 гг. и, в частности, в творческой судьбе одних из самых ярких его представителей – В.Ф. Ходасевича и Н.Н. Берберовой. Их с А.М. Горьким объединяло не только общее литературное дело – журнал «Беседа» в Берлине, но и жизненные сюжеты (они жили с писателем в Германии в 1922–1923 гг.). В.Ф. Ходасевич справедливо писал, что «зарубежный» период 1920-х гг. в жизни А.М. Горького остается наименее изученным. В связи с этим целью статьи является воссоздание объективного портрета писателя, свободного от идеологических клише, на основе исповедальных воспоминаний ближайшего окружения писателя тех лет – двух одноименных очерков Ходасевича о Горьком и книги мемуаров «Курсив мой» Берберовой. В ходе сравнительного анализа эгодокументальных текстов о Горьком описывается специфика конструирования образа писателя Ходасевичем и Берберовой посредством соотношения художественного и документального начал, сочетания объективности и субъективности. В результате исследования формулируются основные оппозиции, на основе которых Ходасевич и Берберова демонстрируют двойственность, неоднозначность фигуры Горького. Важно отметить, что построенный на контрастах «двойной» портрет писателя, освобождаясь от советского мифа о «писателе-властителе дум», писателе-бояске нередко приобретал новые мифологические черты. Наряду с развенчанием советского «культ личности» Горького представители эмиграции создавали собственный миф о писателе.

**Ключевые слова:** эгодокументы; А.М. Горький; В.Ф. Ходасевич; Н.Н. Берберова; Германия; Русский Берлин; журнал «Беседа».

\* Статья подготовлена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131 «А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве»).

O.S. Kudlay (Moscow)

**A.M. Gorky: A Confessional Image of the Writer  
through the Eyes of V.F. Khodasevich and N.N. Berberova  
as a Egodocument of the Russian Emigration\***

**Abstract.** Gorky played an important role in the literary and cultural life of Russian Berlin in 1921–1923 and in particular in the creative career of its most prominent representatives, V.F. Khodasevich and N.N. Berberova. The writer and these literary figures of the first wave of Russian emigration were united not only by the common literary work, i.e. the “Beseda” journal in Berlin, but also by their life stories (they lived with Gorky in Germany in 1922–1923). V.F. Khodasevich rightly pointed out that the “emigration” period of the 1920s remained to be the least studied part of Gorky’s life. In this regard, the purpose of the article is to recreate an objective image of Gorky, the one free from the ideological clichés of Soviet literary studies and based on the confessional memoirs of the inner circle of the writer in those years, namely, the essays of Khodasevich from “Necropolis” and “Italics” of Berberova. In the course of a comparative analysis of the egodocumentary texts about Gorky, the specifics of constructing the image of the writer by Khodasevich and Berberova are described through the relationship of artistic and documentary principles, the combination of objectivity and subjectivity. The result of the research is the formulated main oppositions that Khodasevich and Berberova used to demonstrate the ambiguity, ambivalence of Gorky’s image. It is important to note that the “dual” and full of contrasts image of Gorky – while moving beyond the Soviet myth of the “iconic” and barefoot writer – often took new mythological features on. The emigre writers dismissed the Soviet “cult of personality” of Gorky, but at the same time created their own myth about him.

**Key words:** egodocuments; A.M. Gorky; V.F. Khodasevich; N.N. Berberova; Germany; Russian Berlin; the “Beseda” journal.

Берлинское окружение А.М. Горького в 1921–1923 гг. было широким, но В.Ф. Ходасевич и Н.Н. Берберова занимали в нем особое место, так как они были не только литературными соратниками писателя за рубежом, но и жили с ним в Германии и затем в Италии. Ходасевич писал: «...мое с ним [с Горьким] знакомство длилось семь лет. Если сложить те месяцы, которые я прожил с ним под одною кровлей, то получится года полтора, и потому я имею основание думать, что хорошо знал его и довольно много знаю о нем» [Ходасевич 1997, IV, 155]. Столько же прожила с Горьким и Берберова, которой на момент первой встречи с писателем в Германии в 1922 г. был двадцать один год.

\* This article was prepared in A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences as part of the Russian Science Foundation grant (RSF, project no. 21-18-00131, “A.M. Gorky in Germany: the Writer and his Environment in the Sociocultural and Literary Space”).

Несмотря на свидетельства о Горьком деятелей Русского Берлина, немецкий период в жизни и творчестве писателя до сих пор наименее изучен. В.Ф. Ходасевич писал: «...просматривая разные советские издания, в которых не прекращается очень детальное изучение не только творчества, но и биографии Горького, я убедился, что вся эпоха его пребывания за границей, начиная с 1921 года, либо обходится молчанием, либо, что еще хуже, дается в неверном освещении» [Ходасевич 1997, IV, 346]. В статье О.А. Клинга прослежено, как Ходасевич реконструировал немецкий период Горького [Клинг 2021]. В данной работе дана двойная оптика этой темы: главной целью является воссоздание объективного портрета писателя, не окрашенного политическими и идеологическими установками, через воспоминания о Горьком не только Ходасевича, но и Берберовой.

«Миф» о Горьком, который создавался и транслировался в Советской России, по мнению мемуаристов, не соответствует реальному образу писателя. В связи с тем, что «эта потаенная эпоха горьковской жизни» [Ходасевич 1997, IV, 346] прошла на глазах у Ходасевича и Берберовой, именно их воспоминания – «Курсив мой» Берберовой и два посмертных очерка Ходасевича о Горьком – позволяют наиболее полно и объективно воссоздать портрет писателя тех лет.

Знакомство Горького и Ходасевича началось в 1918 г. в Петрограде и продолжалось до 18 апреля 1925 г., когда Ходасевич вместе с Берберовой покинули виллу Горького в Сорренто [Ходасевич 1997, IV, 155]. Берберова так подводила итоги периода тесного общения с Горьким: «Его жизнь и смерть были и есть для меня жизнь и смерть человека, с которым под одной крышей я прожила три года, которого видела здоровым, больным, веселым, злым, в его слабости и его силе» [Берберова 2021, 201]. Жизненные сюжеты переплетались с творческими, а общим и главным литературным делом для них в те годы был журнал «Беседа» в Берлине, к участию в котором Горький привлек Ходасевича, а тот – Берберову. Журнал был призван сочетать эмигрантскую и советскую литературу, быть связующим звеном между культурными процессами России и Европы. Его существование стало возможным именно благодаря авторитетной фигуре Горького (и за границей, и в Советской России), который пытался примирить реакционную интеллигенцию в эмиграции и новую, советскую. Ходасевич писал: «Редакция литературного отдела составила из Горького, Андрея Белого и меня. Научный отдел, введенный по настоянию Горького, был поручен профессорам Брауну и Адлеру» [Ходасевич 1997, IV, 365]. Под прямым воздействием Горького началось активное участие поэта в эмигрантской печати, в литературной и культурной жизни Берлина. Берберова, в свою очередь, была переводчиком Горького (например, в переписке с Р. Ролланом) и также принимала активное участие в жизни «Беседы». В первом номере журнала были опубликованы ее стихи, перевод статьи Элленса, в третьем номере – баллада Готфрида Бюргера «Ленора», которую до Берберовой переводили В.А. Жуковский и П.А. Катенин (см. [Беседа 1923–1925]). Этот факт свидетельствует о доверии Горького не только ху-





дожественному вкусу Ходасевича, предложившего к публикации перевод, но и юной поэтессе. В письме Ходасевичу от 15 октября 1923 г. Горький напишет: «У меня к Verberovoï, кроме симпатии и доверие имеется, не потому только доверие, что у нее учитель хорош, а потому, что в детской душе ее чувствую и великую любовь к поэзии, и наличие таланта» [Письма Максима Горького... 1952, 30, 195].

Ходасевич для Берберовой был проводником в «мир» Горького. Он познакомил поэтессу с Горьким в Германии в 1922 г., сформировал у нее образ писателя. Берберова вспоминает:

...он [Горький] вошел в мой круг мыслей сквозь две легенды. Первую я услышала еще в детстве: МХТ привез в Петербург «На дне». Я увидела фотографию курносого парня в косоворотке: был босяком, стал писателем. Вышел из народа. Знаменитый. <...>

Вторая легенда пришла ко мне через Ходасевича. Фоном ее была огромная квартира Горького на Кронверкском проспекте в Петербурге. Столько народу приходило туда ночевать (собственно – чай пить, но люди почему-то оставались там на многие годы), столько народу там жило, пило, ело, отогревалось (укрывалось?), что сломали стену и из двух квартир сделали одну. В одной комнате жила баронесса Будберг (тогда еще Закревская-Бенкендорф), в другой – случайный гость, зашедший на огонек, в третьей – племянница Ходасевича с мужем (художница), в четвертой – подруга художника Татлина, конструктивиста, в пятой гостил Герберт Уэллс, когда приезжал в Россию в 1920 году, в шестой, наконец, жил сам Горький. А в девятой или десятой останавливался Ходасевич, когда наезжал из Москвы [Берберова 2021, 202].

Именно поэтому очерки Ходасевича и Берберовой имеют схожую структуру: они построены на контрастах, оппозициях, сочетании объективного и субъективного. Берберова (вслед за поэтом) идет от заочно сформированного «мифа» к конструированию собственного образа Горького, к реальности, преодолевая стереотипы и даже развенчивая *культ личности* Горького. В воспоминаниях Берберовой и Ходасевича Горький предстает не как «властитель дум» или писатель-символ русской революции, а как живой человек, вечно думающий, сомневающийся и заражающий окружающих «полубезумным восторгом делания». Создание живого портрета, очищенного от идеологических клише, удалось мемуаристам за счет критического анализа и выгодного выстраивания оппозиций.

Ходасевич и Берберова сознательно дистанцируются от суждений о творчестве Горького. Так, «Курсив мой» открывается заданной оппозицией «Горький-писатель» и «Горький-человек»: «Как писателю Горькому не было места в моей жизни. Да и сейчас нет» [Берберова 2021, 202]. Ходасевич, вспоминая первые годы после знакомства с Горьким в России, пишет, что возникновение доверительных личных отношений при явном несходстве эстетических позиций определили характер его отношений с Горьким как «частный, житейский»: «...литературные дела возникали и



тогда, и впоследствии, но как бы на втором плане. Иначе и быть не могло, если принять во внимание разницу наших литературных мнений и возрастов» [Ходасевич 1997, IV, 152]. Очерк Берберовой о Горьком сопровождается собственной установкой поэтессы, которая заключается в сознательной отстраненности от Горького-писателя. По прошествии лет Нина Берберова, приехав в СССР в сентябре 1989 г., на второй встрече в клубе МАИ на Литературном благотворительном вечере «Литфонда» не переменяла мнения о Горьком-писателе. На вопрос «Расскажите о Ваших взаимоотношениях и встречах с Горьким» она ответила: «Горький – известный писатель в известные периоды своего творчества. Безусловно, он – человек XIX века. Пищи духовной от него я мало получила. “Клима Самгина” так и не смогла дочитать до конца. Но как человек – был замечательный, очень интересный» (стенограмма встречи предоставлена Е.Р. Матевосян).

Двойственность Горького в глазах мемуаристов неразрывно связана и с расколом интеллигенции. Будучи одним из известнейших писателей, он был средоточием двух полюсов русской интеллигенции. Берберова пишет, что уже «в первый вечер у Горького» она поняла, что «этот человек принадлежит к другой части интеллигенции, чем те люди, которых она знала до сих пор» [Берберова 2021, 205]. Возможно, для мемуаристов он и был надеждой на примирение реакционной и революционной интеллигенции вплоть до 1924 г. Однако за эту уникальность Горький «поплатился», по словам поэтессы, «двойственностью» эстетических оценок. Несмотря на то, что человек искусства для Горького был «свят», Берберова не без иронии отмечала способность писателя сочетать в себе любовь к традиции в литературе и к «новым» советским писателям: «Любит ли он Гоголя? М-м-м, да, конечно... но он любит и Елпатьевского – обоих он считает “реалистами”, и потому их вполне можно сравнивать и даже одного предпочесть другому» [Берберова 2021, 205].

Следующая оппозиция портрета Горького – литературная «маска» и истинное «лицо» писателя. Они сочетались благодаря «нравоучительной скорлупе» [Берберова 2021, 226], в которую Горький «прятался» в неудобных ситуациях. Это проявлялось и в работе, и в общении с близким окружением: «Горького надо было выслушивать и молчать. Он, может быть, сам не считал свои мнения непогрешимыми, но что-то перерешать, что-то переоценивать он не хотел, да, вероятно, уже и не мог: тронешь одно, посыплется другое, и все здание рухнет, а тогда что? Пусть уж все останется, как было когда-то построено» [Берберова 2021, 211]. Эту «нравоучительную скорлупу» Ходасевич назовет «сладкой ложью»: «Он считал своим долгом стоять перед человечеством, перед «массами» в том образе и в той позе, которых от него эти массы ждали и требовали в обмен за свою любовь», – напишет поэт [Ходасевич 1997, IV, 174]. Не случайно Горький опасался «испортить биографию» – это сочетание в очерке Ходасевича приобрело «роль устойчивого определения» [Роговский 2018, 166]. Ходасевич убежден, что Горький – один из творцов мифа, создатель собственной «биографии»: «Часто, слишком часто приходилось ему самого себя



ощущать некоей массовой иллюзией, частью того “золотого сна”, который однажды навеян и который разрушить он, Горький, уже не вправе» [Ходасевич 1997, IV, 179].

Выйти из «нравоучительной скорлупы» Горький позволил себе, по словам Берберовой, только за рубежом. Этот период поэта считает нравственным расцветом Горького-писателя:

Эти годы, между приездом его из России в Германию и «Артамоновыми», были лучшими во всей творческой истории Горького. Это был подъем всех его сил и ослабление его нравоучительного нажима. В Германии, в Чехии, в Италии, между 1921 и 1925 годом, он не поучал, он писал с максимумом свободы, равновесия и вдохновения, с минимумом оглядки на то, какую пользу будущему коммунизму принесут его писания [Берберова 2021, 220].

При этом Берберова, нарушая собственный принцип «дистанцирования» от Горького-писателя, довольно жестко оценивает его произведения, написанные вне зарубежного периода: «Весь этот период [двадцатые годы], несомненно, содержит вещи, которые будут жить, когда умрут его ранние и поздние писания» [Берберова 2021, 221]. Причины, связанные с «разрушением» скорлупы, поэтесса видит в свободе: живя на Западе, Горький «был свободен от российских политических впечатлений, потому что ему *не диктовали* и он был сам по себе» [Берберова 2021, 221].

Еще одна важная оппозиция в очерке Берберовой – «человек своего времени» и «человек нового времени». Если себя поэтесса относит к «человеку нового времени», то Горького его представления о литературе делают «человеком XIX века»: «В прозе они тоже мешали ему, делали его суждения сухими, но когда он говорил или писал о стихах, это часто бывало нестерпимо» [Берберова 2021, 207]. Будучи противопоставленными, эти понятия синтезируются в конце очерка не по близости эстетических воззрений, а по тем качествам, которые, по словам Берберовой, всегда восхищали ее в Горьком и которые были близки ей самой. В конце воспоминаний о Горьком поэтесса подробно описывает прощание с писателем:

В апреле 1925 года мы уехали. Накануне вечером я сказала ему, что самым главным в нем для меня была его «божественная электрическая энергия». «У Вячеслава Иванова, – засмеялась я, – она шла от Диониса. А у вас?»

– А у вас? – спросил он меня в ответ, не смеясь.

Я напомнила ему его собственное выражение, кажется, это было в 1884 году, он где-то разгружал баржу и, разгружая баржу, почувствовал «полубезумный восторг делания». Я сказала ему, что это я хорошо понимаю, но, смущаясь, опять засмеялась.

– Я смеюсь, – призналась я, когда он в ответ промолчал. – Но я это говорю совершенно серьезно.

– Я это чувствую, – сказал он, тронутый, и заговорил о другом [Берберова 2021, 222].



Разрыв Горького с Ходасевичем и, соответственно, с Берберовой происходил постепенно на фоне неопределенности в связи с изданием журнала «Беседа». Он начался еще в Германии и окончательно обозначился в Италии. По мнению Ходасевича, он ощутил расхождение с Горьким после смерти Ленина, которую Горький воспринял очень болезненно. Ходасевич писал: «После смерти Ленина Горький по настоянию своего окружения пишет воспоминания о нем, нарушив тем самым свое обещание не печататься в СССР, пока не разрешат ввозить туда журнал “Беседа”» [Ходасевич, IV, 176]. В 1925 г. Ходасевич и Берберова уезжают в Париж: «...покидая Сорренто, я уже как-то не видел будущей своей встречи с Горьким. Так и случилось» [Ходасевич, IV, 371].

Общение Горького с Ходасевичем и Берберовой окончательно прекратится в августе 1925 г. О разрыве с ним Ходасевич позже напишет в письме М.М. Карповичу:

Да, ведь я Вам давно не писал. С тех пор у меня произошел разрыв с Горьким, чисто политический. Лично мы ничем друг друга не обидели. Но я просто в один прекрасный день перестал ему отвечать на письма. Я устал от его двуличности и лжи (политической!), устал его изобличать. А делать вид, будто не замечаю, – не могу. Это значило бы – лгать самому, двуличничать самому. Он же лгал мне в глаза бесстыдно. Будучи пойман, делал вид, будто и не слышит, и лгал сызнова. Отношения наши сводились к сцене из «На дне»:

**Татарин:** Э, э! Зачем картам рукав совал?

**Барон:** А что же мне, в нос ее, что ли, сунуть?

*Татарин – это я, барон – Горький. Но я такой игры не люблю»* [Ходасевич, IV, 499].

Однако, несмотря на идеологические и политические разногласия с Горьким, впоследствии мемуаристы отзывались о писателе очень тепло. Это же можно сказать и о Горьком, который доверял Ходасевичу и ценил его: «...перед Ходасевичем он временами благоговел – закрывая глаза на его литературную далекость, даже чуждость. Он позволял ему говорить себе правду в глаза, и Ходасевич пользовался этим. Горький глубоко был привязан к нему, любил его как поэта и нуждался в нем как в друге» [Берберова 2021, 224]. Невзирая на разницу возрастов, литературной судьбы, эстетических представлений, Горький на протяжении нескольких лет был для Ходасевича и Берберовой «тихой пристанью» [Ходасевич 1997, IV, 480] и надеждой на примирение интеллигенции. Позже в письме Ю.И. Айхенвальду 28 октября 1926 г. поэт назовет своей «миссией» стремление поссорить Горького «с Москвой»: «Я все надеялся прочно поссорить его с Москвой. Это было бы полезно в глазах иностранцев. Иногда казалось, что вот-вот – и готово. Но в последнюю минуту он всегда шел на попятный» [Ходасевич 1997, IV, 504].

Стоит отметить, что разрыв сыграл не последнюю роль в последую-



щем конструировании портрета Горького. Ходасевич, стремясь к объективности, ведет полемику со сложившимся образом Горького на родине, с «новыми» мифами о роскошной жизни писателя, которые сформировались уже в эмиграции, с «биографией», созданной самим Горьким, и, наконец, конструирует собственный, выгодный эмиграции миф о писателе. В очерке Берберовой на первый взгляд также отсутствует идеализация образа Горького. Однако наряду со стремлением к объективизации видна избирательность фактов, свидетельств и писем, представленных в мемуарах «Курсив мой».

Таким образом, воспоминания Берберовой и Ходасевича построены на контрастном развертывании образа Горького «от публичного к частному, которое отчетливее и подробнее представлено в повествовании и разрушает представление о Горьком как о влиятельной личности и мыслителе мирового масштаба» [Зименкова 2018, 195]. Сочетание объективности и субъективности, противопоставления дают читателю ценный материал о Горьком со стороны не только непосредственных участников описываемых событий, но и литераторов, которые пытались определить «феномен» Горького в культурной жизни Русского Берлина. Следует еще раз подчеркнуть, что двойной портрет писателя, представленный Ходасевичем и Берберовой, освобождаясь от стереотипов, тоже страдал определенной тенденциозностью.

В перспективе исследования жизни и творчества Горького немецкого периода стоит важная задача – изучение берлинского окружения писателя (М.И. Будберг, Андрей Белый, Н.И. Петровская, В.Б. Шкловский, Б.А. Пильняк, С.А. Есенин, П.П. Муратов и др.) для целостного воссоздания портрета Горького тех лет без идеологических клише.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Берберова Н.Н. Курсив мой. М.: АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2021. 685 с.
2. Беседа: журнал литературы и науки. Берлин: Эпоха, 1923–1925.
3. Зименкова Н.И. Книга Н.Н. Берберовой «Курсив мой»: миф о Горьком в структуре автобиографического жанра // Мировое значение творчества Горького. Горьковские чтения – 2018. Материалы XXXVIII Международной научной конференции. Нижний Новгород: БегемотНН, 2018. С. 198–202.
4. Клинг О.А. Немецкий период А.М. Горького в реконструкции В.Ф. Ходасевича // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 170–178.
5. Письма Максима Горького к В.Ф. Ходасевичу // Новый журнал. Кн. 30. 1952. С. 189–202.
6. Роговский А.А. Моделирование образа М. Горького в воспоминаниях В.Ф. Ходасевича // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2018. № 1(124). С. 162–168.
7. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Согласие, 1996–1997.



## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kling O.A. Nemetskiy period A.M. Gor'kogo v rekonstruktsii V.F. Khodasevicha [A.M. Gorky's German Period in V.F. Khodasevich's Reconstruction]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2021, no. 3(58), pp. 170–178. (In Russian).
2. Rogovskiy A.A. Modelirovaniye obraza M. Gor'kogo v vospominaniyakh V.F. Khodasevicha [Modeling of the Image of M. Gorky in the Memoirs of V.F. Khodasevich]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2018, no. 1(124), pp. 162–168. (In Russian).

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

3. Zimenkova N.I. Kniga N.N. Berberovoy “Kursiv moy”: mif o Gor'kom v strukture avtobiograficheskogo zhanra [The Book of N.N. Berberova “Italics Mine”: The Myth about Gorky within the Structure of the Autobiographical Genre]. *Mirovoye znachenie tvorchestva Gor'kogo. Gor'kovskiy chteniya – 2018. Materialy XXXVIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*. [The World Importance of Gorky's Work. Gorky Readings – 2018. Materials of the XXXVIII International Scientific Conference]. Nizhniy Novgorod, BegemotNN Publ., 2018, pp. 198–202. (In Russian).

**Кудлай Оксана Сергеевна**, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.

Аспирант кафедры теории литературы филологического факультета. Научные интересы: теория литературы, литература русского зарубежья.

E-mail: kudlay.oksana.96@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6215-0336

**Oksana S. Kudlay**, Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty. Research interests: theory of literature, literature of the Russian Diaspora.

E-mail: kudlay.oksana.96@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6215-0336

Ю.М. Егорова (Москва)

### ИСТОРИИ НЕРЕАЛИЗОВАННЫХ ЗАМЫСЛОВ М. ГОРЬКОГО: ПОЧЕМУ ПОВЕСТИ «МАТЬ» И «СЫН» ТАК И НЕ СТАЛИ ДИЛОГИЕЙ

**Аннотация.** Творческое наследие любого писателя или поэта едва ли можно считать полным без изучения его нереализованных замыслов. Без них довольно сложно до конца понять художественный и идейно-эстетический мир автора. В полной мере это относится и к творчеству А.М. Горького. Его наследие также разнообразно и многослойно по своему составу. Большое количество произведений этого писателя получили широкое признание во всем мире, им посвящено немало исследовательских работ не только российских, но и зарубежных авторов. Несколько хуже дело обстоит с так называемыми нереализованными замыслами Горького, которые по тем или иным причинам получили меньшее внимание или вовсе остались незамеченными. Возможно, это произошло потому, что исследователи считали тему невоплощенных замыслов неперспективной. Однако восполнить эти пробелы необходимо. Цель настоящей статьи – заполнить лакуны в изучении раннего творчества Горького, связанные с несостоявшимися замыслами; представить историю создания повести «Сын», как наименее изученную в горьковедении; разобраться, почему повести «Мать» и «Сын» так и не стали дилогией; понять, какой художественный прием объединяет нереализованные замыслы в творчестве Горького. Поставленные цели выдвигают ряд задач, некоторые из них определяют научную новизну данной статьи: в ходе проведенного исследования были названы и освещены истории нескольких наиболее известных нереализованных замыслов писателя, достаточно полно исследованных учеными-филологами; более подробно представлен наименее изученный неосуществленный замысел Горького – повесть «Сын» – продолжение повести «Мать»; обозначены причины, по которым диалогия не состоялась.

**Ключевые слова:** Горький; повесть «Мать»; повесть «Сын»; диалогия; нереализованный замысел.

Yu.M. Egorova (Moscow)

### Stories of M. Gorky's Unimplemented Plans: Why the Stories “Mother” and “Son” Never Become a Dilogy

**Abstract.** The creative heritage of any writer or poet can hardly be considered complete without studying his unrealized ideas. Without them, it is quite difficult to fully understand the artistic and ideological and aesthetic world of the author. This fully applies to the work of A.M. Gorky. His legacy is also diverse and multi-layered in composition. A large number of the works of this writer have received wide recognition all over the world, many research works are devoted to them, not only by Russian but also by for-

eign authors. The situation is somewhat worse with Gorky's so-called unrealized plans, which, for one reason or another, received less attention or went completely unnoticed. Perhaps this happened because the researchers considered the topic of unrealized ideas unpromising. However, these gaps need to be filled. The purpose of this article is to fill in the gaps in the study of Gorky's early work, associated with failed plans; present the history of the creation of the story “Son” as the least studied in Gorky studies; find out why the stories “Mother” and “Son” didn't become a dilogy; to understand what artistic technique unites unrealized ideas in Gorky's work. The goals set put forward a number of tasks, some of which determine the scientific novelty of this article: in the course of the study, the stories of several of the most famous unrealized ideas of the writer, which were quite fully studied by philologists, were named and highlighted; Gorky's least studied unrealized plan is presented in more detail – the story “Son” – a continuation of the story “Mother”; the reasons why the dilogy did not take place are indicated.

**Key words:** Gorky; story “Mother”; story “Son”; dilogy; unrealized plan.

Художественное наследие А.М. Горького по своему составу довольно разнообразно и многослойно. В него входят не только законченные отредактированные произведения, наблюдения и мысли, но и черновые наброски, варианты, фрагменты и незавершенные работы писателя. Несмотря на то что они не получили окончательную авторскую художественную «огранку», тем не менее этот значительный пласт наследия представляет собой не меньшую идейно-эстетическую ценность и значимость. Особый исследовательский интерес вызывают неосуществленные замыслы Горького, о которых можно судить лишь по вскользь брошенным в переписке фразам и упоминаниям или из мемуарных записей. Как, например, поэма в прозе «Песня старого дуба». О существовании этого произведения, написанного юным А. Пешковым в самом начале творческого пути «в стиле ритмической прозы», стало известно из его очерка «О том, как я учился писать» (1928) [Горький 1953, 325–326]. Более подробно о судьбе этого литературного опыта сказано в биографической книге И. Груздева «Горький и его время» [Груздев 1948, 227–228, 260–261], в очерке «Время Короленко» [Горький 1973, 167–195], а также в воспоминаниях самого В.Г. Короленко [Короленко 1957, 437]. Единственной фразой, напоминающей о бытности поэмы, стало выражение «Я в мир пришел, чтобы не соглашаться», которое во многом предопределило дальнейшее творчество писателя.

Еще об одном своем раннем замысле, повести «Карьера Мишки Вягина», так и оставшемся невоплощенным, Горький поделился в письме от 12 (24) февраля 1899 г., адресованном издателю С.П. Дороватовскому. Мысль написать произведение о купце «типическом» возникла в процессе работы над книгой «Фома Гордеев» (1899): «Эта повесть [“Фома Гордеев”. – Е.Ю.] – доставляет мне немало хороших минут и очень много страха и сомнений, – она должна быть широкой, содержательной картиной современности, и в то же время на фоне ее должен бешено биться энергичный, здоровый человек, ищущий дела по силам, ищущий простора своей энергии. Ему тесно, жизнь давит его, он видит, что героям в ней нет места,



их сваливают с ног мелочи, как Геркулеса, побеждавшего гидр, свалила бы с ног туча комаров. <...> параллельно с работой над “Фомой”, составляю план другой повести – “Карьера Мишки Вягина”. Это тоже история о купце, но о купце типическом, о мелком, умном, энергичном жулике, который из посудников на пароходе достигает до поста городского головы. Фома – не типичен как купец, как представитель класса [курсив Горького. – Е.Ю.], он только здоровый человек, который хочет свободной жизни, которому тесно в рамках современности. Необходимо рядом с ним поставить другую фигуру, чтоб не нарушать правды жизни» [Горький 1997а, 310–311]. Как известно, замысел создания повести остался не реализованным, и Мишка Вягин так и не попал в богатую галерею горьковских персонажей, многим из которых удалось из мелких, но цепких и энергичных прохвостов выбиться в люди. По мнению Г. Ленобля, причина этого кроется в том, что «...в самом “Фоме Гордееве” есть такие купцы, противопоставленные главному герою повести и, в отличие от него, являющиеся типическими представителями своего класса. Это обстоятельство, – продолжал исследователь, – сыграло в повести важную роль и в числе прочих позволило “Фоме Гордееву” стать “широкой, содержательной картиной” эпохи, несмотря на то что сам Фома, как купец, отнюдь не типичен» [Ленобль 1957, 212]. Желание избежать полного повтора или даже переключки с изображением купцов в «Фоме Гордееве» заставило Горького отказаться от замысла написать историю Мишки Вягина, к такому выводу пришел Г. Ленобль.

Спустя несколько лет, в октябре 1901 г., о своем намерении написать цикл драм и еще о целом ряде замыслов Горький сообщил в двух письмах К.П. Пятницкому. Так, 2 октября он с уверенностью констатировал: «Я охвачен неким пламенем! Хочу работать, хочу – страстно. И что мне министры, прокуроры, приговоры? Это – ерунда! Это ничему не помешает! Голубчик Вы мой, я Вас обнимаю, ибо полон желания обнять весь мир» [Горький 1997b, 178]. Другое письмо, отправленное двумя неделями позже тому же адресату, свидетельствовало о твердом намерении написать цикл драм: «Вы знаете: я напишу цикл драм. Это – факт. Одну – быт интеллигенции. Куча людей без идеалов, и вдруг! – среди них один – с идеалом! Злоба, треск, вой, грохот. Другую – городской, полуинтеллигентный – рабочий – пролетариат. Совершенно нецензурная вещь. Третью – деревня. Эта и удастся и пойдет. Понимаете: сектант-мистик, сектант-рационалист, деревня – косная, деревня – грамотная, мышьяк, снохач, кулак, зверство, тьма, и в ней – огненные искры стремления к новой жизни. Еще одну: босяки. Татарин, еврей, актер, хозяйка ночлежного дома, воры, сыщик, проститутки. Это будет страшно. У меня уже готовы планы, я вижу – лица, фигуры, слышу голоса, речи, мотивы действий – ясны, все ясно! <...> сердце давит мысль о том, что не успеешь, а я хочу успеть» [Горький 1997b, 187]. К сожалению, только часть из перечисленных Горьким замыслов впоследствии была реализована. В 1902–1906 гг. свет увидели пьесы «На дне» (1902), «Дачники» (1904) и «Враги» (1906). Драма, посвященная деревне,

написана не была.

К этому же периоду относится еще один нереализованный замысел писателя – повесть «Сын», задуманная как продолжение повести «Мать». Поскольку история ее создания мало изучена и недостаточно освещена в горьковедении, этой теме стоит уделить особое внимание, поэтому речь о ней пойдет ниже.

Пока же обратим внимание на замысел Горького написать роман о судьбе пермского беглого каторжника А.В. Рябинина, осужденного за убийство. Этой истории посвящена большая статья В.А. Десницкого «Нереализованный художественный замысел М. Горького – роман о русском Жан Вальжане, добродетельном каторжнике» [Десницкий 1941, 361–372]. Мысль написать об этом книгу возникла у Горького примерно в 1913–1914 гг. В это время полным ходом шла работа над первыми двумя частями трилогии «Детство» и «В людях». Именно тогда писатель начал собирать газетные вырезки, в которых раскрывались подробности жизни беглого каторжника. Их Горький и планировал положить в основу сюжета романа: желая скрыться от заслуженного наказания, Рябинин подался в секту, в составе которой в скитаниях провел около сорока лет. Надо отметить, что тема «бегуна» в творчестве Горького не нова. Как отмечает А.М. Эткинд, в одной из частей автобиографической трилогии, а именно – «В людях», представлен любопытный персонаж сектант-бегун Александр Васильев, который, по мнению исследователя, «...в памяти автора <...> ассоциируется с отцом и появляется в “тяжелые часы” жизни» [Эткинд 2018, 753]. Как уже отмечалось, у этого персонажа был реальный прототип. Примерно за год до своей кончины писатель передал В.А. Десницкому конверт с рукописными заметками и газетными вырезками. При этом Горький пояснил, что внутри находились собранные им за несколько лет материалы к ненаписанному произведению о беглом каторжнике: «Возьми, посмотри когда-нибудь. Может быть, что и сделаешь из этого. Задумал написать роман о русском Жан Вальжане. Не написал и не буду никогда. А темочка занятая. Наш – совсем другой. Бродяга он. Интересно, – со всякими людьми сталкивается, в гуще жизни замешан. Был такой – Рябинин, беглый каторжник, его еще ни к селу ни к городу патриархом вся Руси называли. Мне много рассказали о нем. Да и сам я, думается, видел его. Помнишь, у меня в повести в иконную лавку приходит старичок Александр Васильев, – это и был Рябинин. Вот тут в газетной вырезке его жизнь рассказана» [Десницкий 1941, 361].

Далее Десницкий отметил, что кто-то вторгся в их беседу, и Горький так и не успел разъяснить, в чем, кроме общности сюжета, выражалась переключка с В. Гюго. Не назвал он и того, в чем должна была заключаться особенность направления главной темы и основные отличия от романа «Отверженные» (1845). Позже, изучая переданные Горьким материалы, В. Десницкий предположил два возможных варианта развития событий в произведении: согласно первому, разработка намеченной писателем темы могла пойти в направлении широкой демонстрации российской дей-



ствительности. На эту мысль литературоведа навел скитальческий образ жизни беглого каторжника, его многолетние хождения по Руси. Согласно другому сценарию, Горький мог в замышляемой им книге представить развитие «неприемлемых для пролетарского художника морально-христианских гуманистических тенденций романа В. Гюго, – размышлял В. Десницкий. – Именно в направлении критического творческого осмысления мирового и русского литературного наследия неуклонно направлялась мысль М. Горького в последние годы его жизни» [Десницкий 1941, 361]. В ходе проведенной исследовательской работы, В. Десницкий пришел к выводу, что переданные Горьким материалы не раскрывали намеченного автором плана. Также не представлялось возможным определить действующих лиц, их взаимоотношений, установить сюжетные линии. Собранные Горьким коллекции были ничем иным как его собственными зарисовками с натуры, записанными в разное время мыслями, высказываниями и выражениями по обозначенной теме, материалами к биографии Рябинина, а также перечнем образов, созданных самим писателем.

Возвращаясь к повести «Сын», отметим, что об этом масштабном замысле М. Горького стало известно из его обширной переписки 1907–1908 гг. Планировалось, что она должна была стать продолжением повести «Мать» (1906). В феврале 1907 г., когда увидели свет первые номера американского журнала «Appleton», в котором, согласно договору, начала печататься «Мать», Горький сообщил в письме И.П. Ладыжникову, что он уже: «Составил план романа “Павел Власов” – в трех частях: Ссылка, В работе, Революция» [Горький 2000, 29]. К августу того же года писатель уже наметил некоторые темы, которые планировал раскрыть на страницах нового произведения. Из письма В. Львову-Рогачевскому, датированного концом лета 1907 г., стало известно об одной из них: «Роль еврея в революции попытаюсь изобразить в повести “Сын”, она явится продолжением “Матери”» [Горький 2000, 72]. Оба письма свидетельствовали о намерении Горького создать дилогию. Согласно авторскому замыслу, действие первой книги развертывалось в годы, предшествующие событиям 1905 г., во второй части планировалось рассказать о ссылке Павла Власова, его побеге с каторги и непосредственном участии во всероссийской политической стачке, которая состоялась в октябре 1905 г. В ноябре 1907 г. Горький принял за составление плана повести «Сын»: мысль о создании дилогии не оставляла писателя. К этому периоду относится его письмо болгарскому журналисту и переводчику Р.П. Аврамову, в котором он делился своими планами с адресатом: «Вероятно, в эту зиму я напишу не дурную вещь, над планом ее сейчас работаю» [Горький 2000, 110]. В апреле 1908 г. Горький был преисполнен решимости воплотить задуманное, о чем поспешил сообщить издателю К.П. Пятницкому: «Как только разведутся гости, сажусь писать повесть “Герой”» [Горький 2000, 221]. Из приведенных выше писем становится ясно, что вторая часть дилогии, помимо основного, имела два рабочих названия – «Павел Власов» и «Герой».

Ко времени начала работы над повестью «Сын» у писателя накопи-



лось достаточное количество материала, позволявшего ему приступить ко второй части дилогии. Знакомство и общение с семьей профессионального революционера И.С. Кадомцева, произошедшее на Капри в 1909 г., лишь укрепило Горького в его намерении написать продолжение повести «Мать», однако дилогией она так и не стала. Одну из причин, почему это не произошло, Горький назвал много лет спустя в письме В. Десницкому, датированном 10 апреля 1933 г.: «Предполагалось после “Матери” написать “Сын”, – у меня были письма Заломова из ссылки, его литературные опыты, знакомства с рабочими обеих партий и с крупнейшими гапоновцами: Петровым, Инковым, Черемохиным, Карминым, впечатления Лондонского съезда, но – всего этого оказалось мало. “Лето”, “Мордовка”, “Романтик”, “Сашка”, <“Легкий человек”> – можно считать набросками к “Сыну”, и они показывают, что с “Сыном” я бы “не сладил”. Так-то» [Горький 1949, 30, 297–298].

Свою версию того, почему «Мать» не стала дилогией, в начале 60-х гг. прошлого века предложил С.В. Касторский. Этой теме он посвятил большую статью «К творческой истории повести М. Горького “Сын”» [Касторский 2018, 633]. Основывалась она на обнаруженном в Архиве Горького недатированном автографе писателя, содержащем следующий текст:

«Матери.

[Ночь] [зачеркнутое слово неразборчиво, но вероятно – *ночь*. – С.К.] Обыск. Фонари. Сыщики – дворник, мальчишка, просят чаю у горничной.

Хождения на свидания: старухи: накопления [?] Слово это неразборчиво. – С.К.] минут, все равно где умирать, подача прошений, – “я их рву и бросаю” – Научи! Иди к министру. У министра. Не садится – “я не в гости к вам!” Вежлив. “Не прошу милости, а закона – разберите моё дело, *моё* дело. Ежели он виноват и смерть ему, и я с ним умру, в ссылку – и я с ним”. “Отговела”» [Касторский 2018, 633].

Данный набросок плана неизвестного произведения Горького исследователь связывает с историей создания повести «Мать» и рассматривает его в качестве варианта концовки: Ниловна отправляется в Петербург ходатайствовать за сына. Однако, как считал С. Касторский, эта версия ошибочна, в противном случае вторая часть книги, где Ниловна становится главным действующим лицом, была бы иной. Сомнительно отнести данный автограф и к первой части повести, которая, как известно, заканчивается сценой разгрома демонстрации и арестом Павла Власова и его товарищей.

Стараясь установить приблизительную датировку автографа, Касторский высказал предположение, что он мог относиться либо к 1906 г., времени создания первой редакции, либо к началу 1907 г., когда произведение подверглось основательной переработке для берлинского издания. Только в эти годы Горький вносил существенные изменения в текст повести. Однако данная версия, по мнению исследователя, разрушается записью, расположенной на обратной стороне автографа:



«Сем. Богородский говорит, что А.И. Ланин перебрал у меня денег 17 т. рублей, около 18-ти, а мне, за все время службы у него, уплатил меньше тысячи. Будто бы он, А.И., сам “каялся” в этом Семёну. Сем., вероятно, врёт. А.И. не “каялся” ему, а просто так сказал по присущей ему откровенности. Взял он у меня, по-моему, меньше 15-ти. Факт этот надо ввести в “Записки Ряхина”, в биографию приказчика Яшки, когда он рассказывает следователю про убийство сестры. Ему же приписать и случай» [Касторский 2018, 633].

Как известно, незавершенная повесть «Записки Ряхина» относится к группе повестей об Окурове. Работа над ней велась в 1911 г. Из этого С. Касторский сделал вывод, что автограф, написанный Горьким на одном листе с заметками для «Записок Ряхина», относится к тому же времени и, скорее всего, является планом-наброском для «Сына». Согласно первоначальному замыслу писателя, главным героем второй части дилогии должен был стать Павел Власов, а не Ниловна. Вполне логично, что события получили бы развитие именно вокруг этого персонажа. Но автограф не соответствовал плану. Возвращаясь к переписке Горького от августа 1907 г., напомним, что замысел романа «Павел Власов» претерпел изменения, и Горький занялся подготовкой к написанию «Сына», о чем упомянул в письме В. Львову-Рогачевскому. Таким образом, главный герой уже не связывался писателем с Павлом Власовым.

«Горький ищет образы, иные судьбы для Сына-революционера, рабочего, – развивал свою версию С. Касторский. – Об этом свидетельствуют такие произведения Горького, как “Лето”, “Романтик”, “Мордовка”, “Сашка”...» [Касторский 2018, 634]. Указанные сначала Горьким, а затем С. Касторским пьесы были написаны в 1909–1910-х гг. Этот факт наводил исследователя на мысль, что автограф, скорее всего, – возможный вариант начального повествования о Сыне.

Своими размышлениями по поводу того, почему «Мать» так и не стала дилогией, поделился писатель, публицист и критик П. Басинский в работе «Евангелие от Максима». Гадая над возможным развитием событий в продолжении повести, автор предположил, что Ниловна «станет прихожанкой новой апостольской церкви», которую создаст ее сын и его соратники, а сам «Павел после ссылки или побега <...> из простого “миссионера” выбьется в сектантские вожди». Однако такой «“власовский” сюжет больше не давал пищи <...> вдохновению» Горького [Басинский 2018]. По мнению Басинского, писатель охладел не только к повести «Мать», но и к ее продолжению; считавшиеся набросками ко второй части дилогии рассказы «Романтик» и «Мордовка» вышли неудачными. Несмотря на то что в обоих произведениях также фигурируют молодые революционеры, и героя в рассказе «Мордовка» звали Павлом, акцент в вышеназванных рассказах сместился «в область неразделенной любви».

Причина того, почему «Мать» не стала дилогией, на наш взгляд, крылась в другом. Ответ на этот вопрос, как нам кажется, находится в одном



из писем Горького к Н.К. Крупской, датированном 16 мая 1930 г. В нем писатель вспоминал о встречах с В.И. Лениным на Капри и их беседах о литературе. Вождь упрекнул Горького в том, что тот зря растрачивал свой опыт и талант на мелкие рассказы, и предложил уложить их все в большой роман. Писатель ответил, что у него есть мечта написать историю одной семьи на протяжении 100 лет: с 1813 г., когда Москва отстраивалась после нашествия Наполеона, до настоящего времени. Позже эта задумка нашла воплощение несколько в измененном виде в романе «Дело Артамоновых» (1925). Ленин выразил уверенность в успехе будущей книги, но тут же задал Горькому вопрос: «... чем вы ее кончите? Конца-то действительность не дает. Нет, это надо писать после революции, а теперь, что-нибудь вроде “Матери” надо бы». «Конца книги я, разумеется, и сам не видел» [Горький 2017, 298], – попытожил Горький. И правда, как завершить книгу, если действительность не имеет конца? Если события начала XX в. развивались столь стремительно, что собранные «вчера» писателем материалы, уже «сегодня» оказывались устаревшими? В пользу этой версии позволим себе привести небольшой отрывок из воспоминаний В. Десницкого, связанный с историей создания дилогии: «Когда Алексей Максимович говорил и писал мне, что не напишет “Сына”, чувствовалось сожаление, огорчение: хотелось бы, а вот – не может, не успеет» [Десницкий 1941, 370]. Как справедливо заметила в своей статье Л.А. Спиридонова, Горький выступил в повести «Мать» новатором, «создавая одновременно новое “евангелие” для пролетариата и летопись реальных событий из истории революционной борьбы» [Спиридонова 2018, 219]. Далее исследователь проводит мысль о том, что для Горького в этой книге было важно показать «не эпизод классово-борьбы, а процесс духовного воскрешения человека под влиянием новых идей» [Спиридонова 2018, 219–220]. Другими словами, Горький в повести «Мать» предпринял попытку создать летопись исторических событий в России, происходивших в преддверии революции 1905 г., и на их фоне показать хронику духовного воскрешения главной героини Ниловны как наиболее динамично развивающегося персонажа книги. О том, что творчество Горького в целом и повесть «Мать» в частности пронизаны идеей динамичности и движения, говорил В. Щербина. В своей статье «Горький. Концепция мира. Концепция искусства» он указал на то, что «активность, творческое восприятие жизни составляют внутреннюю сущность художественного метода Горького <...> Идеино-художественная концепция великого <...> писателя – живая, действенная сила...» [Щербина 1968, 3]. И.К. Кузьмичёв также считал неосмотрительным отрицать социальную активность и динамичность горьковских героев, однако предлагал говорить «о качественно новом характере этой активности» [Кузьмичёв 2018, 49]. Писатель был прав: довольно сложно закончить летопись и остановить хронику, особенно в условиях продолжавшихся вплоть до 1907 г. протестных волнений и восстаний и последовавших вслед за ними годами реакции и социального напряжения. На наш взгляд, это наиболее вероятная причина отказа от написания второй части дилогии – повести «Сын».



Несмотря на то, что повесть «Мать» так и не получила продолжения, изучение истории создания повести «Сын» привело к выводу, что Горький, как истинный художник, предварял работу над значимыми сложными произведениями написанием менее крупных по объему книг. И хотя они имеют несомненную художественную ценность, тем не менее являлись чем-то вроде набросков, эскизов к более серьезным многоплановым произведениям. Горький сетовал на нехватку фактического материала и в процессе написания повести «Мать». Именно этим он объяснял неудачу первой части дилогии. Как известно, после ареста писателя в январе 1905 г. пропало большое количество писем, заметок, набросков, которые Горький планировал задействовать в произведении. По его словам, повесть «Мать» он писал по памяти. После трагедии, произошедшей в семье писателя, – смерти маленькой дочери Кати – акценты сместились, а сюжет претерпел изменения. В начале работы над повестью в первой половине 1906 г. Горький отмечал: «Сейчас пишу большую повесть “Мать” – это хроника роста революционного социализма среди рабочих фабрики» [Горький 1999, 194], где ключевое место отводилось молодежи. В деятельной активности именно этой части общества он видел будущее. Как отмечал в своих мемуарах А. Богданов: «На заре революции Горький увлекал молодежь революционным романтизмом. <...> выступал как сторонник активного романтизма, т.е. того романтизма, который стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всяческого гнета ее...» [Архив Горького]. В процессе работы над произведением после названных выше событий Горький сделал центральным персонажем Ниловну. Трансформация ее образа прописана наиболее ярко и детально в контексте революционной деятельности, тем самым писатель возвысил жертвенную, но благородную роль женщины, матери в русской литературе; исчезли наиболее радикальные и острые эпизоды; смягчены отдельные сцены; менялись местами целые главы; были убраны некоторые персонажи. По воспоминаниям М.Ф. Андреевой, за время пребывания в Америке она перепечатывала «Мать» пять раз – так много исправлений вносил Горький в текст первой редакции [Касторский 1940, 71]. Пребывание Горького в Италии на Капри, где царил культ Девы Марии, только углубило и усилило роль Матери в повести: «Я – весёлый сумасшедший, – писал он Д. Айзману в 1907 г. – Меня можно и – пожалуй – следует слушать, когда я говорю о литературе, ибо я её люблю как мать родную, мать-красавицу, мать-героиню...» [Горький 2000, 23–24]. Однако на этом работа над повестью не закончилась. По мнению С. Касторского, в творческом плане работа над произведением была завершена лишь к 1922 г., когда готовилось «Полное собрание сочинений» писателя. Несложные вычисления показывают, что «Мать» создавалась и дорабатывалась около 20 лет. Пожалуй, ни одно произведение из творческого наследия Горького не заняло у него столько времени.

Изучение истории создания обеих повестей выявило интересный художественный прием, которым Горький пользовался в процессе написа-



ния того или иного произведения. Стремление писателя изобразить широкую многослойную картину действительности приводило к циклизации однородных в жанровом плане или дополняющих друг друга произведений. Примером тому могут служить такие его циклы, как «Мои интервью» (1906), «В Америке» (1906), «Сказки об Италии» (1911–1913), «Русские сказки» (1912, 1917), «По Руси» (1912–1917), «Заметки из дневника. Воспоминания» (1922–1923), «По Союзу Советов» (1928–1929) и др. К такому же приему Горький прибегал и в неосуществленных замыслах. Как отмечал Г. Ленобль, при удачном стечении обстоятельств целый ряд произведений мог превратиться в дилогии, как, например, «Фома Гордеев» и «Карьера Мишки Вагина», повести «Мать» и «Сын». Трилогия «Детство» (1913), «В людях» (1914) и «Мои университеты» (1925) могла пополниться четвертой книгой «Среди интеллигенции», куда, согласно авторскому замыслу, должны были войти очерки «В.Г. Короленко» (1922), «Время Короленко» (1922), «О вреде философии» (1922), «Сторож» (1922), «О первой любви» (1923). В результате все они были опубликованы как отдельные самостоятельные произведения [Тагер 1954, 280–301].

В данной статье были освещены лишь несколько неосуществленных замыслов Горького. Все они имеют разную степень изученности. По тем или иным причинам некоторые из них не попали в круг интереса исследователей. Между тем история их создания или сохранившиеся наброски представляют несомненный научный интерес как по одиночке, так и в составе или в связи с другими произведениями. Все они передают идейно-эстетические искания Горького в разные периоды жизни и, бесспорно, являются частью художественного наследия писателя.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Архив Горького ИМЛИ РАН (АГ. МоГ-2-51-1).
2. Басинский П. Евангелие от Максима // Дружба народов. 2018. № 12. URL: <http://magazines.gorky.media/druzhba/2018/12/evangelie-ot-maksima.html> (дата обращения: 28.03.2022).
3. Горький М. О литературе: Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953. 868 с.
4. Горький М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 30. М.: Художественная литература, 1949. С. 297–298.
5. (a) Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 1. М.: Наука, 1997. 707 с.
6. (b) Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 2. М.: Наука, 1997. 483 с.
7. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 5. М.: Наука, 1999. 578 с.
8. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 6. М.: Наука, 2000. 627 с.
9. Горький М. Время Короленко // Горький М. Полное собрание сочинений.





Художественные произведения: в 25 т. Т. 16. М.: Наука, 1973. С. 167–195.

10. Груздев И.А. Горький и его время. Т. 1. М.: Советский писатель, 1948. 606 с.

11. Десницкий В.А. Неосуществленный художественный замысел М. Горького – роман о российском Жан Вальжане, добродетельном каторжнике // Горький М. Материалы и исследования. Вып. 3. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1941. С. 361–372.

12. Касторский С.В. К творческой истории повести М. Горького «Сын» // Максим Горький: pro et contra, антология. Современный дискурс. СПб.: РХГА, 2018. С. 633–636.

13. Касторский С.В. «Мать» М. Горького. Творческая история повести. Л.: Гослитиздат, 1940. 224 с.

14. Короленко В.Г. О литературе. М.: Гослитиздат, 1957. 716 с.

15. Кузьмичёв И.К. В художественном мире Максима Горького // Максим Горький: pro et contra, антология. Современный дискурс. СПб.: РХГА, 2018. С. 47–56.

16. Ленобль Г. О Горьком – художнике слова. М.: Советский писатель, 1957. 276 с.

17. Спиридонова Л.А. Творчество Горького и возникновение социалистического реализма // *Studia Litterarum*. 2018. Т. 3. № 1. С. 212–233.

18. Тагер Е. Автобиографические рассказы Горького 20-х гг. // Горьковские чтения 1949–1952. М.: АН СССР, 1954. С. 280–301.

19. Щербина В. Горький. Концепция мира. Концепция искусства // Литературная газета. 1968. № 9. 28 февр. С. 3.

20. Эткинд А.М. Горький и Безбедов: подтекст «Серебряного голубя» в «Климе Самгине» // Максим Горький: pro et contra, антология. Современный дискурс. СПб.: РХГА, 2018. С. 747–776.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Basinskiy P. Evangelie ot Maksima [Gospel of Maxim]. *Druzhiba narodov*, 2018, no. 12. Available at: <http://magazines.gorky.media/druzhiba/2018/12/evangelie-ot-maksima.html> (accessed at 28.03.2022). (In Russian).

2. Spiridonova L.A. Tvorchestvo Gor'kogo i vzniknoveniye sotsialisticheskogo realizma [Creativity of Gorky and the Emergence of Socialist Realism]. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no. 1, pp. 212–233. (In Russian).

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

3. Desnitskiy V.A. Neosushchestvlenyy khudozhestvennyy zamysel M. Gor'kogo – roman o rossiyskom Zhan Val'zhane, dobrodetel'nom katorzhnike [The Unrealized Artistic Plan of M. Gorky is a Novel about the Russian Jean Valjean, a Virtuous Convict]. Gorky M. *Materialy i issledovaniya* [Materials and Researches]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1941, pp. 361–372. (In Russian).

4. Kastorskiy S.V. K tvorcheskoy istorii povesti M. Gor'kogo "Syn". *Maksim Gor'kiy: pro et contra, antologiya. Sovremennyy diskurs* [Maxim Gorky: Pro et Contra, Anthology. Modern Discourse]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Acade-



my Publ., 2018, pp. 633–636. (In Russian).

5. Kuz'michyov I.K. V khudozhestvennom mire Maksima Gor'kogo [In the Artistic World of Maxim Gorky]. *Maksim Gor'kiy: pro et contra, antologiya. Sovremennyy diskurs* [Maxim Gorky: Pro et Contra, Anthology. Modern Discourse]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2018, pp. 47–56. (In Russian).

6. Tager E. Avtobiograficheskiye rasskazy Gor'kogo 20-kh gg. [Gorky's Autobiographical Stories of the 1920s]. *Gor'kovskiy chteniya 1949–1952*. [Gorky Readings 1949–1952]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1954, pp. 280–301. (In Russian).

7. Etkind A.M. Gor'kiy i Bezbedov: podtekst "Serebryanogo golubya" v "Klime Samgine" [Gorky and Bezbedov: The Subtext of the "Silver Dove" in "Klim Samgin"]. *Maksim Gor'kiy: pro et contra, antologiya. Sovremennyy diskurs* [Maxim Gorky: Pro et Contra, Anthology. Modern Discourse]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2018, pp. 747–776. (In Russian).

### (Monographs)

8. Gruzdev I. *Gor'kiy i ego vremena* [Gorky and his Time]. Vol. 1. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1948. 606 p. (In Russian).

9. Kastorskiy S.V. "Mat'" M. Gor'kogo. *Tvorcheskaya istoriya povesti* [M. Gorky's "Mother". Creative History of the Story]. Leningrad, Goslitizdat Publ., 1940. 224 p. (In Russian).

10. Korolenko V.G. *O literature* [About Literature]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1957. 716 p. (In Russian).

11. Lenobl' G. *O Gor'kom – khudozhnike slova* [About Gorky – the Artist of the Word]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1957. 276 p. (In Russian).

**Егорова Юлия Михайловна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела изучения и издания творчества А.М. Горького. Научные интересы: изучение творчества А.М. Горького рубежа XIX–XX вв., идейно-эстетические искания писателя этого периода, а также конец 1920-х – 1930-е гг., издательская и редакторская деятельность Горького, его эпистолярное наследие.

E-mail: fram1976@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6037-0466

**Julia M. Egorova**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher at the Department for the Study and Publication of A.M. Gorky. Scientific interests: the study of A.M. Gorky at the turn of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, the ideological and aesthetic searches of the writer of this period, as well as the end of the 1920s – 1930s, publishing and editorial activities of Gorky, his epistolary heritage.

E-mail: fram1976@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6037-0466

Н.Г. Коптелова (Кострома)

### ПУШКИНСКИЙ КОД В «ПОСМЕРТНЫХ» СТИХАХ Г.В. ИВАНОВА

**Аннотация.** В статье анализируется пушкинский код, присутствующий в «посмертных» стихах Г.В. Иванова, включающих в себя цикл «Дневник» (третью часть сборника «Стихи», 1958) и итоговую книгу стихов «Посмертный дневник» (1958). Характеризуются его содержание, функции, эволюция и способы художественного воплощения. Показывается, что в «посмертных» стихах Иванова пушкинский код играет роль циклообразующей скрепы и обеспечивает создание особого ансамблевого единства, «последнего» лирического дневника, запечатлевшего как отталкивание поэта-эмигранта от литературного опыта великого предшественника, так и притяжение к нему. Доказывается, что пушкинский код в «посмертных стихах» Иванова выполняет также коммуникативную функцию. Освоение пушкинской традиции в «последнем» лирическом дневнике Иванова воплощается в форме творческого диалога с поэтом-классиком. Этот диалог разворачивается на образно-мотивном, реминисцентно-аллюзивном и интонационном уровнях и, несмотря на определенную зигзагообразность, движется от полемики к согласию. В статье отмечается, что содержание пушкинского кода, задействованного в дневниковых стихах Иванова, коррелирует с поэтологией Пушкина. Оно также гармонично соотносится с пушкинской традицией создания идеального женского образа, символизирующего Музу поэта. Апелляция к пушкинской традиции, происходящая в «посмертных» стихах Иванова-эмигранта, во многом определяет его творческую самоидентификацию. Делается вывод о том, что действие пушкинского кода не только продвигает поэзию позднего Иванова к внешней простоте и безыскусности, но и трансформирует природу ивановского лиризма, обостряя предельную искренность и обнаженную исповедальность его «посмертных» стихов.

**Ключевые слова:** Г.В. Иванов; А.С. Пушкин; пушкинский код; «посмертные стихи»; ансамблевое единство; циклообразующая скрепа; лирика; дневник; традиция; диалог.

N.G. Koptelova (Kostroma)

### Pushkin's Code in "The Posthumous Poems" by G.V. Ivanov

**Abstract.** The article analyzes Pushkin's code, evident in the "posthumous" poems of G.V. Ivanov, which include the cycle "Diary" (the third part of the collection "Poems", 1958) and the final book of poems "The Posthumous Diary" (1958). Its content, functions, evolution and ways of artistic embodiment are characterized. It is shown that in Ivanov's "posthumous" poems Pushkin's code plays the role of a cycle-forming bond and ensures the creation of a special ensemble unity, the "last" lyrical diary,

which captures both the alienation of the emigrant poet from the literary experience of the great predecessor and the attraction to him. It is proved that Pushkin's code in Ivanov's "posthumous poems" also performs a communicative function. The mastering of the Pushkin tradition in Ivanov's "last" lyrical diary is embodied in the form of a creative dialogue with the classical poet. This dialogue unfolds on figurative-motivational, reminiscence-allusive and intonational levels and, despite a certain zigzag, moves from polemics to agreement. The article notes that the content of Pushkin's code used in Ivanov's diary poems correlates with Pushkin's poetology. It also harmoniously correlates with Pushkin's tradition of creating an ideal female image, symbolizing the poet's Muse. The appeal to the Pushkin tradition, which takes place in the "posthumous" poems of emigrant Ivanov, largely determines his creative self-identification. The author comes to the conclusion that the action of the Pushkin code both promotes the poetry of the late Ivanov to external simplicity and artlessness, and transforms the nature of Ivanov's lyricism, sharpening the utmost sincerity and naked confessionality of his "posthumous" poems.

**Key words:** G.V. Ivanov; A.S. Pushkin; Pushkin's code; "posthumous poems"; ensemble unity; cyclical bond; lyrics; diary; tradition; dialogue.

Феномен «последнего стихотворения» в отечественном литературоведении находится еще на стадии предварительного осмысления. Однако в 2000-е гг. это литературное явление стало изучаться более активно. В частности, С.В. Жилияков выявил ключевые признаки «последнего стихотворения» в соотношении со смежным жанром лирики – стихотворением-«Памятником» [Жилияков 2011]. А.В. Петров и Н.Г. Медведева раскрыли своеобразие индивидуально-авторского преломления жанровой модели «последнего стихотворения» в творчестве А.В. Кольцова [2018], И.А. Бродского [Медведева 2010]. О.В. Зырянов проследил роль «последнего стихотворения» Г.Р. Державина «Река времен в своем стремлении...» в формировании сверхтекстового образования [Зырянов 2015] и т.д.

Значимым стимулом для интенсивного исследования «последнего стихотворения», несомненно, стало издание антологии-монографии «Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.» (2011), составленной Ю.В. Казариным. Именно этот ученый ввел в обиход понятие «последнее стихотворение» и попытался эскизно очертить параметры данного жанра. Определяя жанровую сущность «последнего стихотворения», Казарин стремился обозначить границы его эстетического диапазона, вмещающего разноплановые начала: «Последнее стихотворение – это феномен и языковой, и культурный, и духовный, и экзистенциальный. Последнее стихотворение не просто отличает конец физического существования поэта – оно также фиксирует начало другой жизни поэта – поэта без плоти» [Казарин 2011, 17]. Он также справедливо отметил, что в творческом наследии многих русских поэтов часто присутствует не единственный текст, обладающий приметами «последнего стихотворения», а парадигма поэтических произведений, суммарно выражающих черты этого литературного феномена. Сказанное напрямую касается, например, поэзии Г.В. Иванова,



во многом обогатившего традицию «посмертного» стихотворения и существенно повлиявшего на создание «последних стихов» ряда авторов XX в., в частности, Б. Рыжего [Семина 2016, 94].

Богатая палитра «последних стихов» Иванова становится его стилиевой доминантой и, несомненно, вызвана к жизни экзистенциальным типом творческого сознания этого автора. Об экзистенциальной природе художественного мышления Иванова не раз писали отечественные литературоведы [Заманская 1996; Заманская 2018; Несынова 2007, 7, 15, 18, 21; Чехунова 2012]. Однако генезис парадигмы «последнего стихотворения» Иванова связан и с ориентацией его лирики на жанровую традицию дневника [Несынова 2007, 7, 17, 21; Тарасова 2009].

Примечательно, что в своем эмигрантском творчестве Иванов художественно воплотил такой вариант поэтической целостности, как ансамблевое единство [Тюпа 2002, 52], включающее в себя «посмертные» стихи, написанные в форме дневника. Оно объединяет два его последних творения: цикл «Дневник» (третью часть сборника «Стихи», 1958) и итоговую книгу стихов [Несынова 2007, 7, 17, 21] «Посмертный дневник» (1958) (вслед за М.Н. Дарвиным, Н.В. Барковской и другими исследователями мы воспринимаем книгу стихов как своеобразный «сверхцикл») [Дарвин 2008; Барковская, Верина, Гутрина 2014].

Разумеется, необходимо учитывать, что еще не вполне прояснены некоторые текстологические аспекты «Посмертного дневника», поскольку в его создании все-таки активное творческое соучастие принимала И.В. Одоевцева. На это резонно указывает А.Ю. Арьев, попытавшийся приблизиться к реконструкции творческой истории «Посмертного дневника» [Арьев 2011]. Тем не менее, содержательно-формальное единство «Дневника» и «Посмертного дневника» очерчивается вполне отчетливо [Арьев 2011, 58–59; Тарасова 2009, 366].

В то же время следует иметь в виду, что тяготение Иванова-лирика к форме дневника оказывается не только чертой его индивидуально-авторского художественного мышления, но и коррелирует с общими исканиями литературы XX в., развивавшейся во многом под знаком поэтики дневника [Криволапова 2012, 22–88]. Парадоксально то, что творческая стратегия Иванова, реализованная в «посмертных» стихах, выстраивается по формуле поэзии, предложенной Е.А. Баратынским и приведенной в авторском предисловии к первому сборнику лирики З.Н. Гиппиус («Необходимое о стихах», 1904): «Поэзия, как определил ее Баратынский, – “есть полное ощущение данной минуты”» [Гиппиус 1991, 47]. Эта формула, по сути, определяет дневниковое начало поэзии, активно проявленное не только в «посмертной» лирике Иванова, но и в творчестве Гиппиус. Кстати, она также отчасти предвосхищает художественные искания Иванова, направленные на создание ансамблевого единства, написанного в форме лирического дневника. Эту модель художественной интеграции Гиппиус использует до Иванова, когда на основе дневникового лиризма она фактически встраивает в сборник «Стихи. Дневник. 1911–1921» (Берлин, 1922) опу-



бликованный ранее цикл «Последние стихи. 1914–1918» (Петербург, 1918) (за исключением трех стихотворений). Да и в самом названии «Последние стихи» уже потенциально присутствуют и экзистенциальная оптика, и апокалиптическое звучание, характерные для «посмертных» стихов Иванова.

В «Дневнике» и «Посмертном дневнике» Иванова весьма значим пушкинский код, определяющий специфику лиризма и глубинные смыслы его «последних стихов». В понимании категории литературного кода мы идем от методологической линии Ю.М. Лотмана [Лотман 1996, 11–22], продолжаемой и развиваемой современными исследователями [Чернец 2018]. Мы солидаризируемся с точкой зрения Л.В. Чернец, утверждающей, что «“разработка” понятия код <...> помогает конкретнее изучить проблему литературной преемственности» [Чернец 2018, 22].

Проанализируем пушкинский код, присутствующий в «посмертных» стихах Иванова: охарактеризуем его содержание, функции, эволюцию и способы художественного воплощения.

Возникновение пушкинского кода в ивановском наследии вполне закономерно в силу общей востребованности пушкинской традиции в русской поэзии начала XX в. [Мусатов 2016], и особенно – в творчестве лириков первой волны эмиграции. Симптоматично, что еще в статье «Черноземные голоса» (1917), определяя творческие ориентиры поэзии, Иванов говорит о необходимости поиска такого слова, которое бы «вдруг засияло всеми цветами радуги, зазвенело, как горное эхо» [Иванов 1994, III, 486]. Само уподобление слова «эху» отсылает к известному стихотворению Пушкина «Эхо», а идеал «многоцветности», «радужности» словесного образа неожиданно перекликается с оценкой пушкинской лирики, данной В.С. Соловьёвым в статье «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899): «На самом деле в радужной поэзии Пушкина – все цвета, и попытка окрасить ее в один сама себя обличает явными натяжками и противоречиями, к которым она приводит» [Соловьёв 1990, 399].

Подобно В.Ф. Ходасевичу, Иванов был погружен в биографию и поэзию Пушкина на протяжении всего своего творческого пути. С Пушкиным он вел непрерывный диалог, правда, переключающийся порой в полярные смысловые регистры. Ивановская лирика наполнена разнообразно выраженными авторскими рефлексиями и на биографию первого поэта России [Леонтьева 2019], и на его художественные произведения. При этом творческое воплощение пушкинского кода в эмигрантской лирике Иванова порой транслировало его полемику с великим предшественником и даже демонстрировало желание опровергнуть открытые Пушкиным ценности бытия. В некоторых эмигрантских стихотворениях, предшествующих лирическим «дневникам», Иванов с горькой иронией перечеркивал пушкинскую веру в вечную жизнь поэтического слова, в преобразующую силу словесной «музыки», столь оптимистично провозглашенную первым поэтом России в «Памятнике». В стихотворении «Медленно и неуверенно...» («Розы») Иванов писал:

Все в этом мире по-прежнему.  
 Месяц встает, как вставал,  
 Пушкин именье закладывал  
 Или жену ревновал.

И ничего не исправила,  
 Не помогла ничему,  
 Смутная, чудная музыка,  
 Слышная только ему [Иванов 1994, I, 291].

В стихотворении «Игра судьбы. Игра добра и зла...» («Портрет без сходства») Иванов даже раздраженно «перелицовывал» пушкинское откровение («Нет, весь я не умру»), как неуместно пафосное, мало утешающее и абсолютно выпадающее из мироощущения художника кризисного XX в., находящегося на грани жизни и смерти: «Допустим, как поэт, я не умру. / Зато как человек я умираю» [Иванов 1994, I, 321].

Экзистенциально измеряющий современность, лирический герой Иванова 1930–1940 гг. при всем своем желании никак не мог наследовать «радужную» пушкинскую цельность, его гармоническое мироощущение. Иванов попросту был лишен характерной для Пушкина искренней надежды на возможность счастья и свободы. Поэтому его стихотворение «Стоило ли этого счастье безрассудное?..» («Портрет без сходства») [Иванов 1994, I, 343] во многом прочитывается как опровержение стихотворения Пушкина «Редеет облаков летучая гряда...» [Ушакова 2020, 99–100]. А стихотворение Иванова «Снова море, снова пальмы...» («Rayon de rayon») [Иванов 1994, I, 360] воспринимается как лирическая антиномия отрывку из поэмы «Цыганы» «Птичка Божия не знает...». Справедливо указывает О.Н. Ушакова: «Образ “птички” у Пушкина связан, бесспорно, с божественным началом, что характеризуется в тексте эпитетом “Божия” и метафорой “гласу Бога внимлет”. Она становится символом человеческой души, открытой для свободного полета, доброты и милосердия» [Ушакова 2020, 101].

Для поэта-эмигранта, в отличие от Пушкина, мир не имел достаточно прочного теологического оправдания. Хотя жажда Бога все-таки была импульсом духовных исканий Иванова, характеризующихся крайне противоречивостью. Об этом можно судить по фрагменту из «лирической поэмы в прозе» (жанровое определение В.Ф. Ходасевича) «Распад атома» (1938): «Я думаю о различных вещах и, сквозь них, непрерывно думаю о Боге. Иногда мне кажется, что Бог также непрерывно, сквозь тысячу посторонних вещей, думает обо мне. Иногда мне чудится даже, что моя боль – частица Божьего существа. <...> Минута слабости, когда хочется произнести вслух “Верю, Господи...”. Отрезвление, мгновенно вступающее в права после минуты слабости» [Иванов 1994, II, 7].

В кризисном «Распаде атома», отождествляя Россию, уничтожившую «соль земли» («Торжественно кончается весна...», «Дневник»), с Пушки-

ным, Иванов предъявляет великому поэту жесткий счет: «По чужому городу идет потерянный человек. Пустота, как морской прилив, понемногу захлестывает его. Он не противится ей. Уходя, он бормочет про себя – Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?» [Иванов 1994, II, 7]. Как убедительно показывает Г.С. Василькова, скептическое отторжение Иванова от творческого наследия Пушкина в 1930–1940 гг. было во многом стимулировано и «подогрето» празднованием в Русском зарубежье пушкинского юбилея в 1937 г. [Василькова 2017].

Очевидно, что в стихотворении «Голубизна чужого моря...» («Rayon de rayon») отрицание Ивановым пушкинского миропонимания достигает кощунственного предела, так как происходит в форме язвительной пародии [Иванов 1994, I, 364]. В нем присутствует циничная имитация финала стихотворения Пушкина «В часы забав и праздной скуки...» (поэтический ответ митрополиту Филарету): «И внимлет арфе Серафима / В священном ужасе петух» [Иванов 1994, I, 364]. Образ поэта, подчиняющегося у Пушкина небесной «музыке», послушного «вельню божьему», трансформируется Ивановым в гротескно сниженный, карикатурный образ «петуха». Обретение веры в Творца, вдохновляющей художника, трепетно воспетое Пушкиным, сменяется у Иванова констатацией полной духовной опустошенности.

Однако в «посмертных» дневниковых стихах Иванова, образующих парадигму его «последних стихотворений», в отношении к пушкинскому коду происходит явный сдвиг. Но этот сдвиг диалектичен и имеет сложный механизм. Так, в стихотворении «Полутона рябины и малины...», вошедшем в цикл «Дневник», Иванов создает поэтический коллаж из отсылок ко многим литературным произведениям (И.-В. Гёте, М.Ю. Лермонтова, И.П. Мятлева, И.С. Тургенева, И. Северянина и др.). «Пестрая» интертекстуальная основа этого произведения достаточно подробно раскрыта литературоведами [Марков 1994; Мосешвили 1994, 617; Данилович 2001, 210–211; Фомина 2016; Федякин 2021, 111–114]. В его структуре весьма значимое место занимает пушкинский пласт.

В частности, в стихотворении «Полутона рябины и малины...» угадывается саркастический отклик Иванова на финальные строки из философского стихотворения Пушкина «Телега жизни» (1823): «Катит по-прежнему телега: / Под вечер мы привыкли к ней / И дремля едем до ночлега – / А время гонит лошадей [Пушкин 1977–1979, II, 160]. Если у Пушкина грустная ирония сплавлена с мудрым и смиренным приятием законов бытия, данных свыше, то у Иванова доминирует нигилистическое отталкивание от «телеги жизни», которая характеризуется уничтожающими эпитетами «скрипящая» и «немазанная»: «Скрипящая в трансцендентальном плане, / Немазанная катится телега» [Иванов 1994, I, 378].

Современная жизнь в восприятии лирического героя Иванова наполнена неразложимыми контрастами: «Сияет жизнь улыбкой изумленной, / Растит цветы, расстреливает пленных» [Иванов 1994, I, 378]. Причем



органической частью этой противоречивой жизни оказываются и разнообразные литературные впечатления лирического субъекта, сотканные в прихотливую мозаику цитат, в которой ведущую роль играют отсылки к пушкинскому творчеству. Иванов иронично играет собственными ассоциациями, причудливо монтируя реминисценции и аллюзии на пушкинские творения. Исследователи подметили, что в его остроумном лирическом «конспекте» (центоне) есть намек на шуточные строки пушкинского стихотворения «Признание» («В меланхоличном имени Алины») [Фомина 2016, 876; Федякин 2021, 111]. В этом стихотворении присутствуют и упоминание «трепетных ланей» из поэмы «Полтава», и воссоздание названия раннего стихотворения Пушкина «Эвлега» [Мосешвили 1994, 617; Федякин 2021, 111–112], и перифраз из известного шедевра («на Грузию ложится мгла ночная») [Мосешвили 1994, 617; Фомина 2016, 876–877; Федякин 2021, 111–112]. В нем содержится также указание на один из самых востребованных Пушкиным жанров лирики – элегию.

Однако в противоположность мироприемлющему Пушкину, с доверием принимающему непреложные законы жизни, внушенные промыслом Божьим, Иванов завершает свое стихотворение принципиально иным выбором, сформулированным жестко и вызывающе: «И лучше умереть» [Иванов 1994, I, 378]. Ностальгия по красоте и гармонии пушкинской поэзии, восхищение ею, пусть и выраженное в парадоксально «остраненной» и ироничной форме, рождает у лирического героя Иванова боль отчаянья, вызванную мыслью о невозможности вернуть духовное равновесие, характерное не только для мировосприятия Пушкина, но и для классической литературы в целом. Отсюда – ожесточение лирического субъекта и его желание умереть, не растравляя свою душу воспоминаниями о совершенстве словесного искусства прошлого: «И лучше умереть, не вспоминая, / Как хороши, как свежи были розы» [Иванов 1994, I, 378].

Пушкинский код в стихотворении Иванова «Луны начищенный пяттак...», включенном в цикл «Дневник», вполне обоснованно обнаруживает А.К. Жолковский. Он доказательно прослеживает диалогическую переключку Иванова с романом Пушкина «Евгений Онегин» и, особенно, со стихотворением «Зимний вечер» [Жолковский 2009]. Жолковский отмечает: «При этом Пушкин берет противоречивую зимнюю ноту “мороз / солнце” в отчетливо мажорном ключе, приурочивая момент лирического высказывания к солнечному утру, уже наступившему после ретроспективной (*вечер, ты помнишь...*) ночной вьюги, и ведя речь от имени более бодрого из участников ситуации. Иванов же начинает с минорной ночной безнадежности, чтобы оттуда – “со дна отчаяния” – начать нащупывать возможность завтрашнего мажорного пробуждения, причем отводит лирическому субъекту роль более пассивного партнера – спящего и нуждающегося в побудке. Но почти все составляющие такого перехода (луна, река, солнце, пробуждение, блеск, окно) берутся у Пушкина – вплоть до предлога *сквозь*, императивов и вопросов, обращенных к собеседнику / собеседнице, инфинитивов и местоимения *меня* под рифмой» (здесь и далее

курсив авторский. – Н.К.) [Жолковский 2009, 145].

Жолковский справедливо признает позитивное влияние просветляющего оптимизма Пушкина на настроение поэта-эмигранта, подчеркивая, что в этом стихотворении запечатлен «переход от типичной для позднего Иванова экзистенциальной обреченности к неуверенному проблеску надежды» [Жолковский 2009, 153]. Но при этом он заключает: «Как часто бывает, предлагаемое позитивное решение проблемы уступает в эстетической убедительности ее новаторской негативной постановке: отчаяние удастся Иванову лучше, чем надежда» [Жолковский 2009, 151]. Со своей стороны мы никак не можем разделить эту точку зрения уважаемого исследователя и полагаем, что завершающие строки одного из самых светлых «посмертных» стихотворений Иванова, вдохновленные гением Пушкина, обладают свойством пронзительной искренности и убедительности и по своей художественной силе не уступают трагическому началу данного произведения. В соответствии с законами дневникового лиризма, они точно выражают «“полное ощущение данной минуты”» [Гиппиус 1991, 47] и свидетельствуют о том, что, подобно В.Ф. Ходасевичу, в самое тяжелое для себя время Иванов пытался «лечить» свою душу, измученную «гамлетовскими» сомнениями, именно пушкинской поэзией:

А если не предрешено?

Тогда... И я могу проснуться –

(О, только разбуди меня),

Широко распахнуть окно

Сиянью завтрашнего дня [Иванов 1994, I, 399].

Это становится еще более очевидным в «Посмертном дневнике» Иванова, открывающемся интимным и по-детски доверчивым обращением к Пушкину. Первая строфа ивановского стихотворения сколь шутивная, столь и восторженная: «Александр Сергеевич, я о вас скучаю. / С вами посидеть бы, с вами б выпить чаю. / Вы бы говорили, я б, развесив уши, / Слушал бы да слушал» [Иванов 1994, I, 553]. В ней нет почтительной дистанции лирического субъекта от великого предшественника, что, по словам Г.С. Васильковой, всегда отличало отношение Иванова к Пушкину [Василькова 2017, 84]. Ю.В. Несыпова верно отмечает, что в этом произведении Иванова воплотилась «жажда разговора» с Пушкиным «“по душам” в житейской бытовой обстановке» [Несынова 2007, 15]. Действительно, лирический герой ведет задушевный разговор с классиком вполне непринужденно. И это транслирует просторечная стилистика (например, фразеологическое выражение «развесив уши»). «Обытовление» лирического нарратива, мотивированное «домашней» ситуацией чаепития, еще более сокращает расстояние между лирическим героем стихотворения и



адресатом, Пушкиным, и в подтексте неожиданно создает самоироничную отсылку Иванова к известной реплике гоголевского Хлестакова: «С Пушкиным на дружеской ноге». Интимная интонация этого стихотворения и его установка на исповедь, на разговор о глубоко сокровенном, отчасти даже напоминает стихотворение «Юбилейное» В.В. Маяковского (1924) («Александр Сергеевич, / разрешите представиться...»).

В стихотворении «Александр Сергеевич, я о вас скучаю...» Иванов, чье творчество, как правило, развивается по спирали, прибегает к одному из излюбленных своих приемов: он переосмысливает один из более ранних своих мотивов – мотив чаепития с томиком Пушкина, репрезентированный в стихотворении «В широких окнах сельский вид...», вошедшем в сборник «Лампада» (1922). Но, как точно подчеркивает Н.М. Солнцева, тогда «Иванову было двадцать восемь лет» и «чаепитие с Пушкиным имело иную, гедонистскую, коннотацию» [Солнцева 2011, 185]. Действительно, упомянутое раннее стихотворение Иванова приближается к жанру идиллии и выражает абсолютно гармоничное состояние души лирического героя, навеянное сладостной пушкинской поэзией, уподобленной цельному меду:

В широких окнах сельский вид,  
У синих стен простые кресла,  
И пол некрашенный скрипит,  
И радость тихая воскресла.

Вновь одиночество со мной...  
Поэзии раскрылись соты.  
Пленяют милой стариной  
Потертой кожи переплеты.  
Легки оковы бытия...  
Так, не томясь и не скучая,  
Всю жизнь свою провел бы я  
За Пушкиным и чашкой чая [Иванов 1994, I, 107].

В стихотворении «Александр Сергеевич, я о вас скучаю...» сохраняется мотив желанной близости к Пушкину, как к самому дорогому и любимому собеседнику. Но во второй строфе происходит очевидная трансформация пушкинского кода, связанная с его переключением в экзистенциальное измерение. Лирический герой Иванова чувствует родство с Пушкиным-человеком, бесконечно страдающим на пороге смерти: «Вы мне все роднее, вы мне все дороже. / Александр Сергеевич, вам пришлось ведь тоже / Захлебнуться горем, злиться, презирать, / Вам пришлось ведь тоже трудно умирать» [Иванов 1994, I, 553]. В стихотворении «Александр Сер-



геевич, я о вас скучаю...» Иванов сталкивает две строфы, контрастные по лирической тональности, начиная с юмористического мажора и завершая трагическим надрывом.

Пушкинский код присутствует и в четвертом стихотворении «Посмертного дневника» Иванова «Мне уж не придется впредь...». Оно также передает резкие перепады в настроении лирического героя. В начале произведения мортальный мотив подан в нарочито обыденном, бытовом ключе и в то же время он звучит предельно искренне: «Мне уж не придется впредь, / Чистить зубы, щеки брить» [Иванов 1994, I, 556]. Лирическая структура стихотворения полифонична: вслед за голосом лирического «я», ассоциирующегося с настоящим, вступает голос его психологического двойника, звучащий как эхо прошлого: «Перед тем, как умереть, / Надо же поговорить» [Иванов 1994, I, 556]. Это вольная контаминированная автоцитата, состоящая из строк ивановского стихотворения «Перед тем, как умереть...» (1930), вошедшего в сборник «Розы» [Иванов, I, 261]. Стоит отметить, что лейтмотив «разговора» в «посмертных стихах» выполняет функцию циклообразующей скрепы. Особенно часто он встречается в «Посмертном дневнике». В стихотворении «Мне уж не придется впредь...» незримым и желанным собеседником лирического героя, находящегося на пороге смерти, снова оказывается Пушкин. Его поэзия настраивает лирического субъекта на высокий мистический лад. Неслучайно первая строка второй строфы пронизана возвышенной интонацией, подсказанной философской лирикой позднего Пушкина, открывающей для Иванова онтологические глубины: «В вечность распахнулась дверь» [Иванов 1994, I, 556]. Маркером пушкинского кода в этом произведении Иванова является усеченная строка из стихотворения «Пора мой друг, пора! покоя сердца просит...» (1834), входящего в парадигму «последнего стихотворения» Пушкина. Композиционным стержнем пушкинского произведения становится повторяющийся мотив «покоя»: «покоя сердце просит»; «На свете счастья нет, но есть покой и воля» [Пушкин 1977–1979, III, 258]. Раскрывая смысловое наполнение указанного мотива, И.З. Сурат, точно указывает: «Конечно, это слово (“покой”. – Н.К.) означает не успокоенность обыденную, но высший покой, даваемый чистотой души, и вечный покой смерти» [Сурат 1995, 99].

Впитывая духовную энергию Пушкина, лирический герой Иванова мечтает получить заряд от светлого и все уравнивающего пушкинского мирозерцания, чтобы мудро и смиренно принять конец своего земного существования, как заслуженный покой: «Просветлится бы теперь, / Жизни прокричать ура! / Стариковски помудреть, / С миром душу примирить» [Иванов 1994, I, 556]. Но рассматриваемое ивановское стихотворение, как и «Александр Сергеевич, я о вас скучаю...», снова завершается прорывом экзистенциального отчаяния, а по сути, жестким отказом от предсмертного исповедального слова: «...Перед тем, как умереть, / Не о чем мне говорить» [Иванов 1994, I, 556]. Финал произведения опрокидывает возвышенную и умиротворяющую сакральность пушкинского



стихотворения, уравнивающего творческий «покой» художника и «вечный покой смерти». Но он перечеркивает и желание «поговорить» (то есть выговориться), высказанное лирическим субъектом «Роз» и вполне естественное для умирающего человека.

Таким образом, лирический герой Иванова остается в тупике одиночества и бессмысленности завершающейся земной жизни. Даже при помощи поэзии Пушкина, к которой он апеллирует, лирический субъект не может справиться с душевной пустотой, рожденной «мировым уродством» («Распад атома»). В то же время эта жесткая декларация «немоты» в конце стихотворения («Не о чем мне говорить») воспринимается и как момент беспощадного творческого самосуда Иванова, отсылающего к нелицеприятной оценке А. Блоком ивановского сборника «Горница»: «Слушая такие стихи, как собранные в книжке Г. Иванова “Горница”, можно вдруг заплакать – не о стихах, не об авторе их, а о нашем бессилии, о том, что есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем – ни талантом, ни умом, ни вкусом, и вместе с тем – как будто нет этих стихов, они обделены всем, и ничего с этим сделать нельзя» [Блок 1962, 337].

Очевидно, диалог Иванова с пушкинской традицией в «Посмертном дневнике» не прямолинеен, он развивается «маятникообразно» и даже «зигзагообразно». Но важно то, что этот диалог все-таки заканчивается творческим согласием поэта-эмигранта с Пушкиным. В связи с этим заслуживает безусловного доверия вывод, сделанный В.В. Мусатовым: «Для каждого из крупных поэтов русского “серебряного века” Пушкин был способом возвращения к самому себе, к органическим основам собственного поэтического дарования, а значит, к пониманию действительности в ее несводимости к “идеи”, в ее разнородности и широте» [Мусатов 2016, 293]. «Возвращение к самому себе» происходит в ивановском стихотворении «В ветвях олеандровых трель соловья...», которое в контексте «Посмертного дневника» прочитывается как поэтическое завещание его автора. По своему тону оно полемично пессимистическому стихотворению «Игра судьбы. Игра добра и зла...» («Портрет без сходства»), в котором бессмертие поэтического творчества, в принципе, также признается: «Допустим, как поэт, я не умру. / Зато как человек я умираю» [Иванов 1994, I, 321]. Теперь же вера в вечную жизнь поэзии, восходящая к пушкинскому «Памятнику», порождает светлую надежду лирического героя не только на личное воскресение, но и на возвращение на родину: «Но я не забыл, что обещано мне / Воскреснуть. Вернуться в Россию стихами» [Иванов 1994, I, 556].

Пушкинский код присутствует и в стихотворении «А что такое вдохновенье?..», имеющего насыщенную интертекстуальную основу, программирующую, в частности, переключки со стихотворениями Ф.И. Тютчева («Цицерон») и М.И. Цветаевой («В черном небе слова начертаны...»): «А что такое вдохновенье? / – Так ... Неожиданно, слегка / Сияющее дуновенье / Божественного ветерка» [Иванов 1994, I, 576]. Образная формула «дуновенье Божественного ветерка», определяющая сущность вдохновения, несомненно, восходит и к пушкинской поэзии. С одной стороны, она



вполне согласуется с мотивом послушания Музы божьей воле, венчающим «Памятник» Пушкина и окончательно утверждающим религиозную природу поэтического творчества: «Веленью божию, о муза, будь послушна» [Пушкин 1977–1979, III, 340]. А с другой стороны, эта формула ассоциируется с характеристикой Музы, представленной в раннем стихотворении Пушкина «О, боги мирные дубров и гор...» (1824) [Гринбаум 2006, 55–56], и намекает на абсолютную свободу и артистизм пушкинской лирики, столь ценимые автором «Посмертного дневника»:

О боги мирные полей, дубров и гор,  
Мой Аполлон ваш любит разговор,  
Меж вами я нашел и музу молодую,  
Подругу дней моих невинную, простую,  
Но чем-то милую – не правда ли, друзья?  
И своенравная волшебница моя,  
Как тихий ветерок иль пчелка золотая,  
Иль беглый поцелуй, туда, сюда летая [Пушкин 1977–1979, II, 181].

Прекрасный облик пушкинской Музы в определенной мере проецируется и на образ героини «посмертных стихов» Иванова, прототипом которой, несомненно, стала верная спутница Иванова И.В. Одоевцева. В стихотворениях «Ты не расслышала, а я не повторил...» и «Распыленный миллионом мельчайших частиц...», вошедших в цикл «Дневник», любимая женщина становится воплощением Музы. От нее, как от пушкинского «гения чистого красоты», идет импульс поэтического вдохновения. В итоге – любовь и художественное творчество для лирического героя Иванова дневниковых циклов сливаются воедино [Несынова 2007, 19]. Они становятся мостом на пути к вечности: «Вот наша жизнь прошла, / А это не пройдет» [Иванов 1994, I, 438]; «Я вернусь – отраженьем – в потерянном мире» [Иванов 1994, I, 439].

Характеризуя образ женщины, созданный в стихотворениях «Посмертного дневника», Н.М. Солнцева тонко подмечает: «[О]на – ангел, подобно избраннице Пушкина. Иванов пишет: “Ангел мой”, “Бедный мой ангел”, “Какой прелестной ты была / С большой охапкою сирени, / Вся в белом, в белых башмаках”» [Солнцева 2011, 185]. Примечательно, что светлый образ женщины-Музы и в «Дневнике», и в «Посмертном дневнике» не раз уподобляется Ивановым «чудному мгновенью», воспетому Пушкиным и посетившему лирического субъекта в снах-воспоминаниях. Причем это «чудное мгновенье» происходит непременно весной: «Черемуха в твоих руках цвела» [Иванов 1994, I, 438]; «В голубой белизне петербургского мая» [Иванов 1994, I, 439]; «Какой прелестной ты была / С большой охапкою сирени» [Иванов 1994, I, 587]. Специфика художественного времени в лирическом повествовании, очевидно, мотивирована фактами биографии Иванова и в определенном смысле противопоставляет названные «посмертные» стихотворения образному миру Пушкина, как известно,



воспевшего в своих стихах осень. Однако пространство, в котором проходят судьбоносные встречи лирического героя и его возлюбленной-Музы, носительницы тайны женственности и гармонии бытия, все-таки нерасторжимо связано с жизнью и творчеством Пушкина: это – «Петербург» [Иванов 1994, I, 438], «Летний Сад» [Иванов 1994, I, 439], «Царское Село» [Иванов 1994, I, 587].

Наконец, пушкинский код своеобразно запечатлен и в стихотворении «Поговори со мной еще немного...», которое фактически завершает «Посмертный дневник» Иванова. Оно отличается особой исповедальностью и проникновенностью. В нем отчетливо слышатся «ноты» пушкинской поэзии. В этом произведении нет надрывного отчаяния. Прощание с жизнью и любимой женщиной для лирического героя наполнено благодарностью и светом:

Поговори со мной еще немного,  
Не засыпай до утренней зари.  
Уже кончается моя дорога,  
О, говори со мною, говори!

Пускай прелестных звуков столкновенье,  
Картавый, легкий голос твой  
Преобразят стихотворенье  
Последнее, написанное мной [Иванов 1994, I, 590].

Облик героини в чем-то ассоциируется с образом, созданным в пушкинском стихотворении «Мадонна» (1830). Это подчеркивается общей эмоциональной тональностью ивановского стихотворения, выдержанной в едином, мироприемлющем, ключе, в отличие от многих произведений в «дневниковых» циклах, построенных на резком переключении лирического регистра, передающем перепад настроений, метания от надежды к отчаянию. К пушкинскому словарю отсылает и лексическая наполняемость текста ивановского произведения. У Пушкина читаем: «Чистейшей прелести чистейший образец» [Пушкин 1977–1979, III, 166]. Отзвук процитированной пушкинской строки слышится в таком словосочетании стихотворения Иванова, как «прелестных звуков столкновенье» [Иванов 1994, I, 590].

В стихотворении «Поговори со мной еще немного...» лирический герой Иванова вновь возвращается к «чудной» музыке, «слышной только» Пушкину («Медленно и неуверенно...»), а впоследствии и Блоку, как наследнику пушкинской традиции. Причем, как и в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» (1825), вдохновляющую «музыку» пробуждает «голос нежный» [Пушкин 1977–1979, II, 265] («[П]релестных звуков столкновенье, / Картавый, легкий голос твой»), в который лирический субъект жадно вслушивается на пороге смерти. Поэт верит в то, что звуковая стихия, воплощенная в голосе верной спутницы и в интонациях



ее чарующей речи, чудесным образом вдохнет в его последнее стихотворение обновляющую творческую энергию. В этом стихотворении под влиянием философии творчества позднего Пушкина и, прежде всего, его «Памятника», происходит окончательная смена смыслового акцента в оппозиции «человек – поэт», устойчивой в лирической системе Иванова [Несынова 2007, 20]. Вслед за великим предшественником Иванов верит, что с концом земного пути, он не теряет возможности обрести бессмертие в поэтическом творчестве.

Таким образом, в «посмертных» стихах Иванова весьма значим пушкинский код. Играя роль поэтического интегратора, он активно участвует в создании ансамблевого единства, венчающего творческий путь лирика-эмигранта. По сути, пушкинский код, является одним из смысловых стержней «последнего» лирического дневника, запечатлевшего как отталкивание Иванова от литературного опыта великого предшественника, так и притяжение к нему.

В «посмертных» стихах Иванова пушкинский код выполняет также коммуникативную функцию. Освоение пушкинской традиции в «последнем» лирическом дневнике Иванова воплощается в форме творческого диалога с поэтом-классиком. Этот диалог разворачивается на образно-мотивном, реминисцентно-аллюзивном и интонационном уровнях. Причем, несмотря на определенную зигзагообразность, он движется от полемики к согласию.

Содержание пушкинского кода, задействованного в «посмертных» стихах Иванова, коррелирует, прежде всего, с поэтологией Пушкина. Оно также гармонично соотносится с пушкинской традицией создания идеального женского образа, символизирующего Музу поэта.

Апелляция к пушкинской традиции, происходящая в «посмертных» стихах Иванова-эмигранта, во многом обеспечивает его творческую самоидентификацию. Действие пушкинского кода не только продвигает поэзию позднего Иванова к внешней простоте и безыскусности, характерной для стиля первого поэта России, но и трансформирует природу ивановского лиризма, обостряя предельную искренность и обнаженную исповедальность его «посмертных» стихов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арьев А.Ю. Взаимно искажая отраженья: Ирина Одоевцева и «Посмертный дневник» Георгия Иванова // Россия и Запад: сборник статей в честь 70-летия К.М. Азадовского. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 35–59.
2. Барковская Н.В., Верина У.Ю., Гутрина Л.Д. Книга стихов как теоретическая проблема // Филологический класс. 2014. № 1 (35). С. 20–23.
3. Блок А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6: Проза 1918–1921 / подг. текста Д.Е. Максимова, Г.А. Шабельской; примеч. Г.А. Шабельской. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. 556 с.
4. Василькова Г.С. «Распад атома» Георгия Иванова как «эхо» пушкинских





дней 1937 года в Русском зарубежье // Вестник Псковского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2017. № 5. С. 82–90.

5. Гиппиус З. Необходимое о стихах // Гиппиус З. Сочинения: Стихотворения; Проза / сост., подгот. текста, вступ. ст., комм. К. Азадовского, А. Лаврова. Л.: Художественная литература, 1991. С. 46–49.

6. Гринбаум О.Н. К вопросу о ритмико-экспрессивных образах пушкинской музыки // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. 2006. № 2. С. 55–72.

7. Данилович Т.В. Поэзия русского зарубежья: творчество Г. Иванова в аспекте интертекстуального анализа // Наука о литературе в XX веке (История, методология, литературный процесс): сб. статей. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 201–217.

8. Дарвин М.Н. Книга стихов // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 96–97.

9. Жилияков С.В. Жанровая традиция стихотворения-Памятника в русской поэзии XVIII–XX вв.: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Елец, 2011. 22 с.

10. Жолковский А.К. *Так и этак* Георгия Иванова («Луны начищенный пятак...») // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 142–151.

11. Заманская В.В. Антитеза жизни / смерти в творчестве Г. Иванова: Параметры, образное воплощение, «масштабы» экзистенциального мышления поэта // Заманская В.В. Русская литература первой половины XX века: Проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та; Магнитогорск: Изд-во Магнитогорского пединститута, 1996. С. 347–380.

12. Заманская В.В. Г. Иванов: «...умею только развоплощать» // Заманская В.В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века: Диалоги на границах столетий. Учебное пособие. М.: Флинта, 2018. С. 251–277.

13. Зырянов О.В. «Река времен» как сверхтекстовое образование в русской поэзии XIX–XX вв. // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2015. № 3. С. 87–100.

14. Иванов Г.В. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Согласие, 1994.

15. Казарин Ю.В. Предисловие // Последнее стихотворение 100 русских поэтов XVIII–XX вв.: антология-монография. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2011. С. 9–64.

16. Криволапова Е.М. Дневник в историко-культурном пространстве начала XX века // Криволапова Е.М. Дневники писателей круга В.В. Розанова (1893–1919 гг.): Жанр, творческий метод, историко-литературный контекст. Курск: Курский государственный университет, 2012. С. 22–88.

17. Леонтьева А.Ю. Лирическая биография А.С. Пушкина в поэзии Г.В. Иванова // Евразийское научное объединение. 2019. № 2–5 (48). С. 298–302.

18. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

19. Марков В.Ф. Русские цитатные поэты: заметки о поэзии П.А. Вяземского и Георгия Иванова // Марков В.Ф. О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб.: Изд-во Чернышёва, 1994. С. 214–232.



20. Медведева Н.Г. К семантике «последнего стихотворения» в поэзии И. Бродского // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2010. № 4. С. 84–95.

21. Мосешвили Г.И. Комментарии // Иванов Г.В. Собрание сочинений: К 100-летию со дня рождения: в 3 т. Т. 1: Стихотворения. М.: Согласие, 1994. С. 591–632.

22. Мусатов В. Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. М.: Азбуковник, 2016. 720 с.

23. Несынова Ю.В. Эволюция поэтической системы Г.В. Иванова: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Екатеринбург, 2007. 23 с.

24. Петров А.В. «На новый 1842-й год» А.В. Кольцова: опыт контекстного прочтения «последнего стихотворения» // Libri Magistri. 2018. № 5. С. 48–59.

25. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / примеч. проф. Б.В. Томашевского. Л.: Наука, 1977–1979.

26. Семина А.А. Голос из небытия: «Посмертный дневник» Георгия Иванова и Бориса Рыжего // Вестник Челябинского государственного университета. 2016. № 12 (394). С. 88–95.

27. Солнцева Н.М. Есенинский контекст в «Посмертном дневнике» Георгия Иванова // Георгий Владимирович Иванов. Исследования и материалы: 1894–1958. Международная научная конференция / сост. и отв. ред. С.Р. Федякин. М.: Изд-во Литературного института им. А.М. Горького, 2011. С. 179–185.

28. Соловьёв В.С. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М.: Книга, 1990. 574 с.

29. Сурач И.З. «Жил на свете рыцарь бедный...» // Сурач И.З. Жизнь и лира. О Пушкине. М.: Книжный сад, 1995. С. 5–115.

30. Тарасова И.А. Жанр дневника в поэзии Георгия Иванова // Жанры речи. 2009. № 6. С. 364–375.

31. Тюпа В.И. Художественный дискурс (введение в теорию литературы). Тверь: Тверской государственный университет, 2002. 80 с.

32. Ушакова О.Н. Проблема традиций русской поэзии в эмигрантской лирике Г.В. Иванова: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Иваново, 2020. 232 с.

33. Федякин С.Р. Мифотворчество Георгия Иванова // Литературоведческий журнал. 2021. № 2 (52). С. 86–122.

34. Фомина П.А. Интертекст как способ реализации авторского замысла в стихотворении Г. Иванова «Полутона рябины и малины» // Science time. 2016. № 4 (28). С. 874–880.

35. Чернец Л.В. О понятии «код» в литературоведении и о пейзаже в произведениях И.С. Тургенева // Тургеневские чтения: сборник статей Вып. 7 / сост. Т.Е. Коробкина, Е.Г. Петраш; научн. ред. Е.Г. Петраш. М.: Изд-во «Экон-Информ», 2018. С. 17–29.

36. Чехунова О.А. Циклическая структура поэтических сборников Георгия Иванова 1930-х годов как отражение экзистенциальной картины мира: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Москва, 2012. 17 с.



## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Barkovskaya N.V., Verina U.Yu., Gutrina L.D. Kniga stikhov kak teoreticheskaya problema [The Book of Poetry as a Theoretical Problem]. *Filologicheskij klass*, 2014, no 1 (35), pp. 20–23. (In Russian).
2. Fedyakin S.R. Mifotvorchestvo Georgiya Ivanova [Georgiy Ivanov's Myth-Making]. *Literaturovedcheskiy zhurnal*, 2021, no. 2 (52), pp. 86–122. (In Russian).
3. Fomina P.A. Intertekst kak sposob realizatsii avtorskogo zamysla v stikhotvorenii G. Ivanova "Polutona ryabiny i maliny" [Intertext as a Way to Implement the Author's Idea in G. Ivanov's Poem "Semitones of Rowan and Raspberry"]. *Science time*, 2016, no. 4 (28), pp. 874–880. (In Russian).
4. Grinbaum O.N. K voprosu o ritmiko-ekspressivnykh obrazakh pushkinskoy muzy [To the Question of Rhythmic-Expressive Images of Pushkin's Muse]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Series 9. Filologiya. Vostokovedeniye. Zhurnalistsika* [Philology. Oriental studies. Journalism], 2006, no. 2, pp. 55–72. (In Russian).
5. Leont'yeva A.Yu. Liricheskaya biografiya A.S. Pushkina v poezii G.V. Ivanova [A Lyrical Biography of A.S. Pushkin in the Poetry of G.V. Ivanov]. *Yevraziyskoye nauchnoye ob'yedineniye*, 2019, no. 2–5 (48), pp. 298–302. (In Russian).
6. Medvedeva N.G. K semantike "poslednego stikhotvoreniya" v poezii I. Brodskogo [On the Semantics of "the Last Poem" in Brodsky's Poetry]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Series: Istoriya i filologiya* [History and Philology], 2010, no. 4, pp. 84–95. (In Russian).
7. Petrov A.V. "Na novyy 1842 god" A.V. Kol'tsova: opyt kontekstnogo prochteniya "poslednego stikhotvoreniya" ["For the New Year of 1842" by A.V. Kol'tsov: an Experience of Contextual Reading of the "Last Poem"]. *Libri Magistri*, 2018, no. 5, pp. 48–59. (In Russian).
8. Semina A.A. Golos iz nebytiya: "Posmertnyy dnevnik" Georgiya Ivanova i Borisa Ryzhego [A Voice from Nothingness: "The Posthumous Diary" by Georgiy Ivanov and Boris Ryzhiy]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2016, no. 12 (394), pp. 88–95. (In Russian).
9. Tarasova I.A. Zhanr dnevnika v poezii Georgiya Ivanova [The diary Genre in the Poetry of Georgiy Ivanov]. *Zhanry rechi*, 2009, no. 6, pp. 364–375. (In Russian).
10. Vasil'kova G.S. "Raspad atoma" Georgiya Ivanova kak "ekho" pushkinskikh dney 1937 goda v Russkom zarubezh'ye ["The Disintegration of the Atom" by Georgiy Ivanov as an "Echo" of Pushkin's Days in 1937 in the Russian Diaspora]. *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta, Series: Sotsial'no-gumanitarnyye nauki* [Social Sciences and Humanities], 2017, no. 5, pp. 82–90. (In Russian).
11. Zyryanov O.V. "Reka vremyon" kak sverkhstekstovoye obrazovaniye v russkoy poezii 19–20 vv. ["The River of Times" as a Supertext Formation in the Russian Poetry of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries]. *Ural'skiy filologicheskij vestnik. Series: Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh system* [Russian Classics: Dynamics of Art Systems], 2015, no. 3, pp. 87–100. (In Russian).



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

12. Ar'yev A.Yu. Vzaimno iskazhaya otrazhen'ya: Irina Odoevtseva i "Posmertnyy dnevnik" Georgiya Ivanova [Mutually Distorting Reflections: Irina Odoevtseva and "The Posthumous Diary" by Georgiy Ivanov]. *Rossiya i zapad: sbornik statey v chest' 70-letiya K.M. Azadovskogo* [Russia and the West: a Collection of Articles in Honor of the 70<sup>th</sup> Anniversary of K.M. Azadovsky]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011, pp. 35–59. (In Russian).
13. Chernets L.V. O ponyatii "kod" v literaturovedenii i o peyzazhe v proizvedeniyakh I.S. Turgeneva [About the Concept of "Code" in Literary Studies and about the Landscape in the Works of I.S. Turgenev]. Korobkina T.E., Petrash E.G. (comp.), Petrash E.G. (ed.). *Turgenevskie chteniya: sbornik statey* [The Turgenev Readings: a Collection of Articles]. Moscow, Yekon-Info Publ., 2018, pp. 17–29. (In Russian).
14. Danilovich T.V. Poeziya russkogo zarubezh'ya: tvorchestvo G. Ivanova v aspekte intertekstual'nogo analiza [The Poetry of the Russian Diaspora: Georgiy Ivanov's Works in the Aspect of Intertextual Analysis]. *Nauka o literature v 20 veke (Istoriya, metodologiya, literaturnyy process): sb. statey* [The Science of Literature in the 20<sup>th</sup> Century (History, Methodology, Literary Process): a Collection of Articles]. Moscow, Institute of Scientific Information on Social Sciences of RAS Publ., 2001, pp. 201–217. (In Russian).
15. Darvin M.N. Kniga stikhov [Book of Poems]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatij* [Poetics: the Dictionary of Actual Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 96–97. (In Russian).
16. Krivolapova E.M. Dnevnik v istoriko-kul'turnom prostranstve nachala 20 veka [Diary in the Historical and Cultural Space of the Early 20<sup>th</sup> Century]. Krivolapova E.M. *Dnevnik pisateley kruga V.V. Rozanova (1893–1919 gg.): Zhanr, tvorcheskiy metod, istoriko-literaturnyy kontekst* [Diaries of Writers of V.V. Rozanov's circle (1893–1919): Genre, Creative Method, Historical and Literary Context]. Kursk, Kursk State University Publ., 2012, pp. 22–88. (In Russian).
17. Markov V.F. Russkiye tsitatnyye poety: zametki o poezii P.A. Vyazemskogo i Georgiya Ivanova [Russian Quote Poets: Notes on the Poetry of P.A. Vyazemsky and Georgiy Ivanov]. Markov V.F. *O svobode v poezii: Stat'i, esse, raznoye* [About Freedom in Poetry: Articles, Essays, Miscellaneous]. St. Petersburg, Chernyshev Publ., 1994, pp. 214–232. (In Russian).
18. Solntseva N.M. Eseninskiy kontekst v "Posmertnom dnevnike" Georgiya Ivanova [Yesenin Context in the "Posthumous Diary" by Georgiy Ivanov]. Fedyakin S.R. (ed.). *Georgiy Vladimirovich Ivanov. Issledovaniya i materialy: 1894–1958. Mezhdunarodnaya nauchnaya konferentsiya* [Georgiy Vladimirovich Ivanov. Research and Materials: 1894–1958. International Scientific Conference]. Moscow, the Literary Institute named after Alexei Maksimovich Gorky Publ., 2011, pp. 179–185. (In Russian).
19. Surat I.Z. "Zhil na svete rytsar' bednyy..."» ["There was a Poor Knight in the World..."]. Surat I.Z. *Zhizn' i lira. O Pushkine* [Life and Lyre. About Pushkin]. Moscow, Knizhnyy sad Publ., 1995, pp. 5–115. (In Russian).
20. Zamanskaya V.V. Antiteza zhizni/smerti v tvorchestve G. Ivanova: Parametry,



obraznoe voploshcheniye, “masshtaby” ekzistentsial’nogo myshleniya poeta [The Antithesis of Life / Death in the Work of G. Ivanov: Parameters, Figurative Embodiment, the “Scale” of the Poet’s Existential Thinking]. Zamanskaya V.V. *Russkaya literatura pervoy poloviny 20 veka: Problema ekzistentsial’nogo soznaniya* [Russian Literature of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century: The Problem of Existential Consciousness]. Ekaterinburg, Magnitogorsk, Ural State University Publ., Magnitogorsk Pedagogical Institute Publ., 1996, pp. 347–380. (In Russian).

21. Zamanskaya V.V. G. Ivanov: “...umeyu tol’ko razvoploshchat’...” [G. Ivanov: “... I Can Only Disincarnate...”]. Zamanskaya V.V. *Ekzistentsial’naya traditsiya v russkoy literature 20 veka: Dialogi na granitsakh stoletiy. Uchebnoye posobiye* [An Existential Tradition in the Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century: Dialogues at the Borders of the Centuries. A Tutorial]. Moscow, Flinta Publ., 2018, pp. 251–277. (In Russian).

22. Zholkovskiy A.K. Tak i etak Georgiya Ivanova (“Luny nachishchenny pyatak...” [This Way and That Way of Georgy Ivanov (“The Moon is a Polished Penny...”)]). Zholkovskiy A.K. *Novaya i noveyshaya russkaya poeziya* [The New and Newest Russian Poetry]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2009, pp. 142–151. (In Russian).

#### (Monographs)

23. Lotman Yu.M. *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya* [Inside Thinking Worlds. Human – Text – Semiosphere – History]. Moscow, Yazyki russkoy kul’tury Publ., 1996, 464 p. (In Russian).

24. Musatov V. *Pushkinskaya traditsiya v russkoy poezii pervoy poloviny 20 veka* [Pushkin’s Tradition in the Russian poetry of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2016, 720 p. (In Russian).

25. Tyupa V.I. *Khudozhestvennyy diskurs: (vvedeniye v teoriyu literatury)* [Fiction Discourse: (Introduction to the Theory of Literature)]. Tver’, Tver’ State University Publ., 2002. 80 p. (In Russian).

#### (Thesis and Thesis Abstracts)

26. Chekhunova O.A. *Tsiklicheskaya struktura poeticheskikh sbornikov Georgiya Ivanova 1930-kh godov kak otrazheniye ekzistentsial’noy kartiny mira* [The Cyclic Structure of Georgy Ivanov’s Poetry Collections of the 1930s as a Reflection of the Existential Picture of the World]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2012. 17 p. (In Russian).

27. Nesynova Yu.V. *Evolutsiya poeticheskoy sistemy G.V. Ivanova* [The Evolution of G.V. Ivanov’s Poetic System]. PhD Thesis Abstract. Yekaterinburg, 2007. 23 p. (In Russian).

28. Ushakova O.N. *Problema traditsiy russkoy poezii v emigrantskoy lirike G.V. Ivanova* [The Problem of the Russian Poetry Traditions in the Emigrant Lyrics of G.V. Ivanov]. PhD Thesis. Ivanovo, 2020. 232 p. (In Russian).

29. Zhilyakov S.V. *Zhanrovaya traditsiya stikhotvoreniya-Pamyatnika v russkoy poezii 18–20 vv.* [The Genre Tradition of the Monument-Poem in the Russian Poetry of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries]. PhD Thesis Abstract. Yelets, 2011. 22 p. (In Russian).



**Коптелова Наталия Геннадьевна**, Костромской государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры отечественной филологии Института гуманитарных наук и социальных технологий. Научные интересы: русская литература начала XX в.

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

ORCID ID: 0000-0001-7145-223X

**Nataliya G. Koptelova**, Kostroma State University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian Philology, Institute of Humanities and Social Technologies. Research interests: theory of literature, Russian literature of the early 20<sup>th</sup> century.

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

ORCID ID: 0000-0001-7145-223X

М.В. Кирчанов (Воронеж)

### «ЧА́ВАШ ТЁ́НЧИ» КАК «ИЗОБРЕТЕННАЯ ТРАДИЦИЯ» В ПОЭТИЧЕСКОМ ВООБРАЖЕНИИ ЧУВАШСКОГО МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА

**Аннотация.** Цель этого исследования – анализ образов «чаваш тёнчи» или «чувашского мира» в поэзии модернизма и постмодернизма. Автор анализирует «чаваш тёнчи» как совокупность различных нарративов, которые формируют изобретенную традицию идентичности, представленной в литературе. В статье проанализированы поэтические эксперименты Şeşpël Mişşi, Андрея Петокки, Митта Ва́слейё, Петра Хусанкая, Г. Айги и И. Трера. Автор анализирует как Şeşpël Mişşi воображал и конструировал идеальные образы «чувашского мира». В статье также показан культурный вклад Андрея Петокки, Митта Ва́слейё, Петра Хусанкая в формирование и развитие «чувашского мира» как одной из «изобретенных традиций» идентичности. Вклад этих авторов анализируется в контекстах интеграции чувашской поэзии в официальный идеологический канон. Предполагается, что образы «чаваш тёнчи» или «чувашского мира» в поэзии модернизма и постмодернизма стали его «изобретенными традициями», которые содействовали конструированию и воображению идентичности в советской и постсоветской культурных ситуациях. Автор анализирует попытки визуализации образов «чаваш» в категориях изобретенной традиции чувашской литературе XX в., предполагая, что такие культурные практики были в одинаковой степени характерны для советского модернизма и современного постмодернизма. Результаты исследования позволяют предположить, что концепт «чувашский мир» стал одной из «изобретенных традиций» идентичности, включив мотивы утопического «чувашского мира» будущего; завода как источника социальных изменений и трансформаций, стимулирующих модернизацию, а также образы прошлого, редуцируемых в постмодернизме до концептов «солнца» и «предков» как возможных ориентиров для национального и культурного воображения.

**Ключевые слова:** чувашская литература; чувашская идентичность; чувашские интеллектуалы; «чаваш тёнчи» / «чувашский мир».

M. W. Kyrchanoff (Voronezh)

### “Çävaş Tëñçi” as Invented Tradition in the Poetical Imagination of Chuvash Modernism and Postmodernism

**Abstract.** The purpose of this study is to analyze the images of “çävaş tēñçi” or “Chuvash world” in the poetry of Chuvash modernism and postmodernism. The author analyzes “çävaş tēñçi” as a number of different narratives forming the invented tradition of Chuvash identity presented in the literature. The article analyzes the poetic experiments of Şeşpël Mişşi, Andrey Petokki, Mitta Vasleyë, Peter Husankay, Gennadij

Aigi and Iosif Trer. The author analyzes how Şeşpël Mişşi imagined and constructed ideal images of the “Chuvash world”. The article also shows the cultural contribution of Andrey Petokki, Mitta Vasleyë, Peter Husankay to the development of the “Chuvash world” as one of the “invented traditions” in Chuvash identity. The contribution of these authors is analyzed in contexts of the integration of Chuvash poetry into the official ideological canon. It is assumed that the images of “çävaş tēñçi” or “Chuvash world” in the poetry of Chuvash modernism and postmodernism became its “invented traditions”, inspiring the construction and imagination of identity in the Soviet and post-Soviet cultural situations. The author analyzes attempts to visualize the images of “çävaş” as invented tradition of the Chuvash literature of the 20<sup>th</sup> century, suggesting that such cultural practices were equally characteristic of Soviet modernism and contemporary postmodernism. The results of the study suggest that the concept of the “Chuvash world” has become one of the “invented traditions” of the Chuvash identity, including images of the utopian future “Chuvash world”; plant as a source of social changes and transformations stimulating modernization; as well as images of the past, reducing in postmodernism to the concepts of “sun” and “ancestors” as possible reference points for the national and cultural imagination.

**Key words:** Chuvash literature; Chuvash identity; Chuvash intellectuals; “çävaş tēñçi” / “Chuvash world”.

**Введение.** Чувашская литература на протяжении XX в. была формой развития национальной идентичности, а писатели внесли значительный вклад в развитие и сохранение языка и культуры как системных атрибутов идентичности. Поэтому в литературе предлагались «идеальные» образы нации и «чувашского мира», которые проявлялись практически во всех жанрах чувашской литературы как национальной, если они не выходили за пределы доминирующего соцреалистического дискурса. Национальные мотивы, адаптированные под функционирование официального идеологического канона, проявлялись и в официальной культуре, будучи ассимилированными в контекстах сюжетов, связанных с раскрытием на чувашском материале общих тем советской литературы – от революционной героики до производственного романа.

Формы проявления национального в чувашской традиции разнообразны и их не следует ограничивать теми формальными критериями, которые утвердились в рамках «больших нарративов», если речь идет о создании обобщающих исследований по истории национальных литератур. Поэтому в центре авторского внимания в представленной статье будут проблемы проявления национального в чувашской советской и постсоветской литературе, интерпретируемые в рамках методологии, предложенной в конструктивистской историографии. Понимая исключительную широту понятия «национальное», автор ограничится анализом только образов «чаваш тёнчи» или «чувашского мира» как попытки представить синтетическую версию «чувашского» в литературном дискурсе.

**Цель и задачи статьи.** Поэтому целью статьи является анализ концепта «национальное» через образы «чувашского мира» как «изобретен-



ной традиции» в текстах чувашского модернизма и постмодернизма, а задачами – изучение форм и стратегий «изобретения» чувашского в текстах Сеспеля Мишши как основателя советской чувашской поэзии, анализ эволюции концепта «чувашское» в текстах Андрея Петокки, Митта Ваҫлейё, Петера Хусанкая 1920–1930-х гг., рассмотрение трансформаций интеллектуальных и культурных практик «изобретения» чувашского в постмодернистской поэзии в текстах Г. Айги и И. Трера. Восприятие автором «чувашского мира» как «изобретенной традиции» предопределяет дальнейшую интерпретацию анализируемых явлений в рамках парадигмы конструктивистской историографии.

**Историография.** Проблемы истории национального в чувашской литературе как форме развития идентичности в рамках ее конструктивистских интерпретаций не получили достаточного отражения в историографии, где имеются только отдельные попытки актуализации этой проблематики [История чувашской литературы... 2017], ее интеграции в широкие контексты истории чувашской литературы и более узкие исследования [Никифорова 2018]. Элементы национального, не ограниченные традиционной актуализацией этнических мотивов, в истории чувашской литературы периодически оказываются в центре сравнительных исследований [Ермакова 2011; Ермакова, Якимова 2019], но число последних невелико. Часть исследований сфокусирована на изучении проблем истории чувашской литературы в рамках концептов «модернизм» и «постмодернизм», а также их жанровых особенностей, но подавляющее большинство таких работ [Родионов 2015а; Родионов 2015b] носит почти исключительно описательный или чрезмерно общий характер, что связано с доминированием позитивистской методологии. Поэтому автор представленной статьи, с одной стороны, следует за сложившейся традицией в историографии определять анализируемые тексты как «модернистские» и «постмодернистские» [Мышкина 2015], но, с другой стороны, полагает необходимым интерпретировать их в рамках конструктивистской методологии.

**Методология.** Методологически данная статья автором относится к конструктивистской историографии. Поэтому категории «чăваш» и «чăваш тĕнчи» воспринимаются как «изобретенные традиции». Трансплантируя данный концепт из междисциплинарных исследований национализма в историко-литературные штудии, автор полагает, что под изобретенными традициями в литературе следует понимать комплекс политически и идеологически мотивированных нарративов, постоянно или регулярно воспроизводимых авторами, что позволяет формировать уникальные особенности и характеристики литературного дискурса.

Современная историография чувашского модерна и постмодерна, как правила, основана на принципах позитивизма или неопозитивизма, что предопределяет их изучение в рамках дихотомии «событийность» / «хронология». Альтернативу позитивистским версиям исторического воображения в современной гуманитарной эпистемологии представляют конструктивистские интерпретации, основанные на восприятии текстов



как конструктов, решающих широкий диапазон как культурных, так и идеологических задач, направленных на формирование и продвижение идентичности при помощи «изобретенных традиций» [Hobsbawm, Ranger 1983], представленных не только социальными и политическими ритуалами, но и текстуализованными образами, ставшими для той или иной литературы «большими», то есть универсальными нарративам. Вероятно, применение этой методологии представит «возможность исследователям не ограничивать себя ложной альтернативой между ориентированной на монокаузальную схему научностью и эстетизирующим отклонением от нее» [Досс 2013, 27], так как конструктивистская историография, будучи свободной от формальных ограничений постпозитивизма, предоставляет большее пространство для возможных интерпретаций.

По мнению российского историка М. Крома, «деконструкция базовых понятий, на которых строилась вся концепция истории и историографии, поставила современных исследователей в очень непростое положение: хотя они по-прежнему могут разрабатывать частные сюжеты, пользуясь языком источников для построения нарратива, но им явно не хватает понятийного аппарата для серьезных обобщений» [Кром 2013, 110]. В определенной степени в аналогичной ситуации оказались и историки национальных литератур, так как принципы, с одной стороны, позитивистской историографии, и националистические лозунги, с другой, вполне применимые тремя десятилетиями ранее, перестали обладать достаточным эпистемологическим потенциалом.

Поэтому попытки применения конструктивистского метода [Кирчанов 2013] для изучения истории чувашской литературы [Кирчанов 2014], в том числе и модернизма [Kurchanoff 2016a], редуцируемого до одной из «изобретенных традиций» [Кăрчансем 2021] в современной российской историографии немногочисленны [Kurchanoff 2016b], так как доминирует «разделение труда» между историками и литературоведами. Поэтому применяются разные методологии, что существенно влияет на языки историописания. В целом вопросы и формы актуализации национального, воспринимаемого через призму конструктивистской историографии [Kurchanoff 2017a; Kurchanoff 2017b], пребывают в тени других тем, связанных с изучением стилистических и эстетических особенностей отдельных произведений или деятельности тех или иных авторов, которым приписывается статус «классиков» чувашской литературы.

**Категория «чăваш» как «изобретенная традиция» в текстах Сеспѣл Мишши.** Национальные мотивы характерны для поэтических текстов Сеспѣл Мишши (1899–1922), создателя современной чувашской литературы, который на протяжении длительного времени «не прочитывался» как автор, сформировавший одновременно национальный и современный (современный) дискурс чувашской литературы, воспринимаясь в традиционных для советского литературоведения категориях «революционности». Между тем не следует забывать о том, что литературный текст, в том числе и Сеспѣл Мишши, «это такой текст, который подразумевает небуквальное



прочтение» [Зубов 2019]. Если «прочитывать» тексты чувашского автора таким образом, то он в своем тексте «Чăваш сăмахĕ» («Чувашское слово») предлагает радикальный проект национального чувашского мира как национального будущего. Будущее в этом контексте вообразено в этнической системе координат, где доминантой «Сĕн Кун» (нового дня) [Сĕспĕл Мишши 2012, 53] как этнически вообразенного будущего является институционализируемая чувашскость:

Вăхăт ситĕ. Чăваш чĕлхи те тимĕр татĕ. Сивĕч пулĕ. Хĕртнĕ хурçă пек пулĕ. Вăхăт ситĕ – чăваш юрри те илтĕнсе кайĕ.... Чăваш чĕлхи хĕрнĕ хурçă пулĕ!... халĕ чăваш юрри илтĕнĕ; чăваш савви, чăваш сăмахĕ Атăл хумĕ пек, вăрман сасси пек, кĕсле сасси вырăнне пулĕ. Чăваш чĕлхи тимĕр татĕ, сивĕч пулĕ. Вăхăт ситĕ! Вăхăт ситĕ! [Сĕспĕл Мишши, 2012, 75]

Придет время. Чувашский язык будет как железо. Будет острым. Будет как раскаленная сталь. Придет время, и чувашская песня зазвучит. ... Чувашский язык будет раскаленной сталью... теперь будет звучать чувашская песня, чувашский стих, чувашское слово, как волжская волна, как лесной голос, как гусли. Чувашский язык будет железным, острым. Время придет! Время придет!

Центральным национальным мотивом в наследии Сĕспĕл Мишши является образ «чувашского мира», основанного на последовательном раскрытии потенциала чувашской культуры как именно этнической, что делало возможным реализацию чувашского национального проекта. Тексты Сĕспĕл Мишши превращают «чувашское» / «чăваш» в парадигму развития. С этой тенденцией и следует связывать многочисленные образы текстуализированных проявлений «чăваш», включая «сĕршыв» (Родина), «чăваш чĕлхе» (чувашский язык), «Чăваш чĕри» (чувашское сердце), «Чăваш тĕнчи» (чувашский мир), «Таван сĕршыв» (родная страна), в совокупности формирующих представление о национальном «золотом веке», который, как и в других литературах [Моулан 1982], актуализирует стремления интеллектуалов конструировать образы идеального мира в определенных системах координат.

**«Национальное» после Сĕспĕл Мишши: современники и наследники.** Младшие современники Сĕспĕл Мишши продолжили актуализацию образов национального в литературе, что содействовало дальнейшему утверждению и продвижению концептов «чăваш» как «изобретенной традиции». Андрей Петокки в 1920–1930-е гг. также стремился интегрировать чувашское в мотивы утопического будущего:

Сĕпĕр сарлакĕш енчен  
 Ёсĕн кĕввийĕ янрать  
 Илт ак, Урал ту сĕнче  
 Юрă суралать домнăра [...]  
 Каç сĕмĕ айĕн тĕнчиле  
 Ёсĕн симфонийĕ сĕрлет



Вайлăн, хастарлăн, сĕр сийĕпе  
 Пурнăç кĕввийĕ чĕрĕлет [...]  
 Сурчĕ пропеллер сасси  
 Илт-халĕ, мĕнле ситĕнет  
 Хăватлă моторăн ташиш!..  
 [Петокки 1932]

Со стороны Сибири  
 Звучит мелодия дня  
 Слышишь, в Уральских горах  
 Песня рождается в домне [...]  
 Под вечер  
 Симфония дня  
 Энергично, энергично, по земле  
 Мотив жизни оживает  
 Звук пропеллера  
 Послушай, как растет  
 Танец мощного мотора!..

Эти попытки актуализации индустриального национального будущего продолжали развитие сеспелевского нарратива, мутируя при этом в направлении антиутопии, вступая в конфликт с традиционным чувашским сознанием, основанным в большей степени на аграрных ценностях, центральной из которых была земля как естественная оппозиция образу «завода» / «фабрики», в большей степени связанному с текстуализированным урбанизмом. Екатерина Доброхотова-Майкова, российский переводчик, указывает на то, что «технологии как двигатель сюжета хороши ровно настолько, насколько хорош этот самый сюжет и насколько фантастика позволяет взглянуть на что-то человеческое в неожиданном ракурсе» [Владимирский, Доброхотова-Майкова 2019]. Что касается восприятия национального в чувашской литературе 1920–1930-х гг., то во внимание следует принимать несколько факторов. Литературный дискурс оставался национальным, но в большей степени стали заметны тенденции его интеграции в официальный идеологический канон. Кроме этого часть авторов относительно быстро разочаровалась в вере в универсальность коммунистического проекта и возможность его интеграции с национализмом. Поэтому в актуализации образов фабрики / завода как средоточия технического прогресса, стали в большей степени преобладать не столь оптимистические в сравнении с сеспелевскими текстами идеи относительно возможности интеграции «чувашского» как этнического в официальный советский канон. Образы национального в чувашской литературе актуализировали конфликт между этническим как архаическим и современным миром города, хотя последний интегрировался в координаты чувашского мира, что актуализировало его фронтальность.

Визуализация образов «чăваш» характерна для текстов и других чу-



вашских авторов [Митта Ваҫлейё 1956; Хусанкай 1921], но в этом контексте они лишены национально-утопических коннотаций, столь явно выраженных в поэзии Ҫеҫпӗл Мишши, хотя последние в определенной степени пытались сделать более значимыми Геннадий Айги, продолжавший традицию, заложенную основоположником современной чувашской литературы. Примечательно и то, что Ҫеҫпӗл Мишши и его наследники стремились реализовать социальные функции литературы в смысле «изобретения традиций» как конструирования новых форм идентичности. Именно поэтому категория «чӑваш» как «национальное» в чувашской литературе с самого начала радикального современного эксперимента было направлено на конструирование образов несбыточного национального будущего, которое вполне могло «требовать фундаментальных изменений в социальном порядке и, следовательно, в ролях, которые составляют этот порядок» [Elkins 1977].

Если Ҫеҫпӗл Мишши предложил проект этнического чувашского будущего, если А. Петокки его развивал и интегрировал в проект радикальной утопии, которая сочетала бы национальные чувашские ценности с нормами и требованиями идеологии:

Тӑватпӑр эпӗр ҫӗн тӗнче  
 Ысетпӗр пагваррӑн, пит меллӗн  
 Пирӗн ӗмӗт – мӗн пур ҫӗр ҫинче  
 Тӑвас пурнӑҫа телейлӗ  
 [Петокки 1928–1930]

Что мы делаем  
 Растем энергичными, очень ловкими  
 Наша мечта, чтобы на всей земле  
 Жизнь стала счастливой,

то авторы второй половины XX в. реализовали его не обращением к новым темам, что было затруднено идеологически, но стремились сделать это языковыми средствами в несколько иной системе координат, когда чувашская литература стала частью европейского проекта. Если Ҫеҫпӗл Мишши только проецировал в своих текстах образы будущего чувашского мира как национального, то в поэзии Г. Айги [Айхи 1958; Айхи 1989] они в определенной степени размывают границы категории «этническое», став частью как рефлексии об историческом опыте чувашей, включая успехи и провалы, связанные в одинаковой мере с институционализацией проекта нации и невозможностью его полной реализации, так и попытками визуализировать этот национальный опыт в более широких европейских контекстах, что проявилось в популяризации чувашской литературы при помощи ее переводов на западные языки.

**Национальное в чувашском постмодернизме: Иосиф Трер.** В конце XX – начале XXI в. национальные мотивы в значительной степени оказа-



лись востребованными в литературе чувашского постмодернизма благодаря усилиям Иосифа Дмитриева (Трера). В отличие от более ранних поэтов национальные мотивы в текстах И. Трера лишены утопичности, отражая и раскрывая различные уровни и проявления этнического иначе. Например, Иосиф Трер делал это, проецируя на чувашскую культурную ситуацию 1990–2000-х гг. представления об экзистенциальном кризисе идентичности. Поэтому концепт «пушӑлӑх» («пустота») становится топосом национального, что одновременно делало заметными тенденции присутствия / отсутствия чувашской идентичности в масштабах сравнимых с видимостью идентичности других сообществ.

Треровский призыв «Хӑвӑн халӑхна пусартӑн пушӑпа» («Освободи свой народ в огне» [Трер 1993, 10]) остался фактически безответным, хотя и указал на опасность кризиса традиционных коммуникационных моделей между поколениями и этническим культурами в глобальном мире. Подобные трансформации образов «чувашского» отразили перемены, произошедшие в историческом воображении, так как в современном обществе «история перестала быть политическим товаром, став практически ненужной, так как в современной системе истории просто нет» [Акудович 2006, 47]. Поэтому чувашский постмодернизм начал воспринимать концепт «чӑваш» дискретно, деконструировав принципы линейности, которые могли предписываться тем идеологическим канонам, который доминировал ранее.

Вместе с тем некоторые критики полагали, что этничность, визуализация этнического в литературе является не более чем данью политической моде и стремлению следовать идеологическим канонам [Elkins 1977]. Если это утверждение приемлемо для западного постмодерна, то интеллектуальная история национальных литератур тех групп и сообществ, которые успели получить опыт политически и этнически мотивированной дискриминации, свидетельствует о большей важности для них опыта визуализации именно этнического. Именно поэтому в 1990 г. имела место попытка возрождения идеи сеспелевского чувашского будущего в текстах И. Трера, что проявилось в стремлении превратить в центральную фигуру не просто абстрактного воображаемого чуваша, но критически мыслящего чувашского героя, полагавшего, что:

ҫичӗ ӗмӗр пире ҫичӗ хут ҫирӗпрех пулма ҫитмӗл ҫичӗ тӗрлӗ хурлӑх янине пӗлетпӗр. Перлӗхре ҫӗҫ ҫӑлӑнӑҫ пуррине ӗненетпӗр... Чӑваш чӗрӗлнӗ!.. Чӑваш вилӗмрен ҫӗкленн [Трер 2020(а)].

семь веков сделали нас сильнее в семь раз, мы знаем о семидесяти семи различных скорбях. Мы верим, что у нас есть будущее. Чуваш ожил!.. Чувашаи восстали из мертвых!

Поэтому в поэтических текстах И. Трера заметна переключка с чувашским национальным нарративом, который в конце 1910-х – начале 1920-х гг. предложил Ҫеҫпӗл Мишши. Если Ҫеҫпӗл Мишши формировал чу-



вашский нарратив как одновременно современный и национальный, то И. Трер выступил в роли его продолжателя (что символично, так как именно И. Дмитриев в 1970 г. исполнил роль поэта в фильме «Сеспель»), внося коррективы в представления о том, как концепты «чăваш», ставшие к тому времени «изобретенными традициями», должны актуализироваться в чувашской литературе.

Наследие Çеçпĕл Мишши стимулировало интеллектуалов рефлексировать относительно особенностей национального проекта, что и делал И. Трер, подвергая ревизии действительность – поэт не ставил вопросы к реальности, но сама реальность стимулировала его формулировать вопросы, связанные с национальным существованием:

Пур пирĕн халăхра аваллăх тымарри  
Тен, çавăнпа юнра малашлăхсен юрри?  
Пур пирĕн чĕрере сипленейми суран  
Тен, çавăнпа тĕнче кĕрлет йăра ялан?  
Аттеçĕр юлнисем пур пирĕн йăра  
Тен, çавăнпа вĕсем паян та хуралта? [Трер 2020(е)]

Есть в нашем народе корни древности  
Может, поэтому в крови песня будущего?  
Есть в наших сердцах неизлечимая рана  
Может быть, поэтому в душе всегда бушует вера?  
В нашем поколении есть те, кто остался без отцов  
Может, поэтому они и сегодня на страже?

Воспроизводство именно такого нарратива в чувашской литературе свидетельствует о том, что национальное изменило пространства своего культурного присутствия, будучи редуцированным до поэтического дискурса, где оно могло свободно мутировать в этническое, используя или имитируя (что соотносится с общими особенностями постмодернизма в литературе) формально дозволенные формы и размеры народной поэзии, приспособляя их для решения содержательно иных задач. В истории чувашской литературы тексты, которые актуализировали концепты «чăваш» – национальное и этническое, как и в других постмодернистских литературах, представляли собой уникальный дискурс с размытыми границами, то есть фактически «субжанр со сложной и интересной собственной формальной историей, со своей собственной динамикой, которая не относится к высокой культуре, но которая находится в взаимодополняющем отношении к высокой культуре или модернизму как таковому» [Jameson 1982].

Такое качество национального характерно для чувашской литературы, где «национальный текст» оказался инструментом консолидации и визуализации идентичности. Именно поэтому в поэзии И. Трера представлен образ чувашского мира, который продолжает традиции, заложен-



ные Çеçпĕл Мишши, но национальный оптимизм по поводу «чувашского мира» будущего не столь выражен, будучи сокращенным до образов «хĕвел» («солнце») и «шур хурăнсемчĕ айлăмĕ» («долина белой луны»). Координаты и ориентиры чувашского будущего редуцированы до образов «Хĕвел» (Солнце), «Уйăх» (Луна), «Çăлтăр» (звезда), а история движется «хура чан сассине сирсе чăваш ятне хĕвеллеме» («под звуки черного колокола, чувашского названия – Солнца» [Трер 2020(d)]).

Если в первой четверти XX в. солнце воспринимается как символ надежды, то постмодернистский дискурс И. Трера делал видимыми иные функции солнца как свидетеля национальной катастрофы и неспособности реализации национального проекта:

Каçхи пăшал сассипе Хĕвел суккăрланчĕ  
Суккăр Хĕвел айĕнче  
Вилĕмпе Мăшкăл хушшинче  
Курăкран, йывăçран вăтанса  
Асатте-асаннене манса  
Хамăртан хамăр намăсланса  
Хамăра хамăр хур туса [Трер 2007].

Солнце ослепло от ночных выстрелов  
Под слепым солнцем  
Между смертью и позором  
Стыдясь травы, дерева  
Забыв о дедушке и бабушке  
Стыдясь самих себя  
Мы сами себя унижаем

Поэтому если одни культуры «от прошлого хотят избавиться: это справедливо, потому что в его тени жить невозможно» [Адорно 2005, 65], то другие, наоборот, склонны к постоянной рефлексии относительно опыта собственного прошлого, что стимулирует конфликт культурных предпочтений, в котором национальное явно не в состоянии конкурировать с денационализированным сознанием общества массовой культуры и потребления, более уже не нуждающемся в национальном как этнически выраженном, так как поп-культура в состоянии успешно такие запросы удовлетворять визуально, а не текстуально, не прибегая к излишней актуализации культурных особенностей, которые неизбежно редуцируются до локальных.

Солнце продолжало оставаться универсальным национальным ориентиром для героя И. Трера: «Хĕвелсем суниччен – хĕвелпе пĕрле тăччăр... тăпрам çинче... ачисен ачисем чечекленчĕр» («Пока солнце не погаснет, пусть вместе с ним на земле расцветают мои дети» [Трер 2020(b)]), который «пĕччен тăрса юлтăм эп, Хĕвел умне тăтăм эп» («остался один и встал перед Солцем» [Трер 1992]). Если тексты Çеçпĕл Мишши актуализиро-





вали национальное как будущее, то для И. Трера оно (национальное) локализуется в категориях завершенности «асаттесен çул» («пути предков» [Трер 2020(с)]) или осознания близости / приближения зимы как символа смерти:

сехет шаккать  
сив хёл килессине сиссе  
ўт-пў шăнать [Трер 1993, 10].

часы тикают  
в предчувствии холодной зимы  
тело замерзает

Вероятно, правы те критики, которые в начале 1990-х гг. признали связь этнического и постмодернистского в национальных литературах в силу того, что в них успели возникнуть свои изобретенные традиции, основанные на «представлениях о будущем, в которых укоренилось нечто вроде собственной теории постмодернизма» [Science Fiction... 1991]. Эти представления, с одной стороны, в большей или меньшей степени могли соотноситься с ранними тенденциями визуализации этнического в литературе или даже ее попытками стать сферой доминирования национализма. С другой, именно они сделали возможными социальные и культурные мутации героев в национальных литературах. Поэтому формально национальный герой, проект которого предложил Çeçпел Мишши, в поэзии И. Трера вынужден констатировать:

эп ёнер – шурă юр хуралсан – туйса илтём. Хура қаç илемне, унăн йăл çутине  
эп ёнер Çутă Кун шуралсан – туйса илтём.

Йăлтăр Çăлтăр ятне, унăн вёçсёр сасне эп ёнер – сăмахсем сұхалсан – туйса илтём [Трер 2020(f)].

Я вчера – когда белый снег почернеет – почувствовал красоту черной ночи и ее блеск я вчера, когда наступит светлый день – почувствовал имя Яркой Звезды, ее бескрайний голос я вчера – когда слова исчезли – почувствовал

**Выводы.** Попытки визуализации образов «чăваш» как изобретенной традиции в чувашской литературе XX в. были крайне гетерогенны, будучи представленными как в советском модернизме, так и более позднем постмодернизме. «Чувашский мир» стал одной из изобретенных традиций чувашской идентичности, которая в качестве культурных и социальных ориентиров в зависимости от идеологической ситуации могла иметь некий утопический «чувашский мир» будущего; завод как источник социальных изменений, привнесенный в результате модернизации; или образы прошлого, редуцируемые до концептов «солнца» и «предков» в поэзии чувашского постмодернизма.

Эти нарративы в поэтической традиции присутствовали относительно-



но регулярно, а обращение чувашских интеллектуалов к сюжетам, с ними связанным, привело к тому, что социально и культурно они мутировали в одну из «изобретенных традиций», что актуализировало роль литературы как формы бытования национальной идентичности. В целом функционирование образов «чувашского мира» как части национального утопического сознания как изобретенной традиции в чувашской литературе сделало видимыми различные формы развития идентичности, интегрированные как в советский проект и воспроизводимый им культурный и идеологический канон, так и в постмодернистские литературные практики, которые в большей степени актуализировали тенденции кризиса идентичности.

В целом диапазон актуализации «чăваш» как топоса национального не ограничивается только текстами и сюжетами, проанализированными в представленной статье, что указывает на необходимость дальнейшего изучения чувашского модернизма и постмодернизма в рамках конструктивистского подхода, который существенно позволяет расширить спектр возможных интерпретаций в случае применения междисциплинарного анализа и тех эпистемологических принципов, которые в российских исторических и литературоведческих штудиях выглядят излишне радикально, но показали свою эффективность в зарубежной историографии.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Что значит «проработка прошлого» // Память о войне 60 лет спустя. Россия, Германия и Европа / ред.-сост. М. Габович. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 64–82.
2. Айхи Г. Тăванла тайма пуçăм. 1958. URL: <https://chuvash.org/lib/haylav/6716.html> (дата обращения: 24.01.2022).
3. Айхи Г. Чёлхе уявён кёрекинче. 1989. URL: <https://chuvash.org/lib/haylav/2428.html> (дата обращения: 24.01.2022).
4. Акудовіч А., Казакевіч А. Навука і стратэгіі працы з мінулым. Дыскусія ў межах сёмінара «Сучаснае беларускае мысленне», Інстытут сацыялогіі, Інстытут філасофіі НАН, 16 сакавіка 2006 года // Палітычная сфера. 2006. № 6. С. 44–48.
5. Владимирский В., Доброхотова-Майкова Е. Киберпанк мертв, а они еще нет. Интервью с переводчицей Екатериной Доброхотовой-Майковой // Горький. 2019. 9 апреля. URL: <https://gorky.media/context/kiberpank-mertv-a-oni-eshhe-net/> (дата обращения: 24.01.2022).
6. Досс Ф. Как сегодня пишется история: взгляд с французской стороны // Как мы пишем историю / отв. ред. Г. Гаррета, Г. Дюфо, Л. Пименова. М.: РОССПЭН, 2013. С. 9–56.
7. Ермакова Г.А. Отражение национальной картины мира в семиотике языковых единиц лирики М. Сеспеля и Г. Айги // Вестник Чувашского университета. Гуманитарные науки. 2011. № 2. С. 299–305.
8. Ермакова Г.А., Якимова Н.И. М. Сеспель и Г. Айги как носители духовно-нравственной ценности чувашского этноса // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. 2019. № 3(103). С. 40–45.



9. Зубов А. Оптимистичная фантастика. Два лица литературы о будущем: вторая часть разговора о том, как устроена Sci-fi // Горький. 2019. 14 марта. URL: <https://gorky.media/context/optimistichnaya-fantastika/> (дата обращения: 24.01.2022).
10. Кирчанов М.В. Чувашский модерн начала 1920-х годов: национальная революция и футуризм // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2013. № 2(2). С. 74–83.
11. Кирчанов М.В. Поэтическая депрессия в дискурсе чувашского модернизма начала 1920-х годов // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2014. № 2(4). С. 12–20.
12. Кярчансем М. Постмодернизм в современных тюркских литературах России (на примере чувашской прозы Б. Чиндыкова) // Панорама. 2021. № 39. С. 104–113.
13. Кром М. Использование понятий в исследованиях по истории допетровской Руси; смена вех и новые ориентиры // Как мы пишем историю / отв. ред. Г. Гаррета, Г. Дюфо, Л. Пименова. М.: РОССПЭН, 2013. С. 94–125.
14. Мышкина А.Ф. Чувашская литература первого послевоенного десятилетия (1946–1955) // История чувашской литературы XX века. 1900–1955 годы / отв. ред. В.Г. Родионов. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2015. С. 384–419.
15. История чувашской литературы XX века. 1956–2000-е годы / отв. ред. А.Ф. Мышкина. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2017. 432 с.
16. Митга Ваҗлейё. Таван чѣлхем! Таса хѣлхем. 1956. URL: <https://chuvash.org/lib/haylav/104.html> (дата обращения: 24.01.2022).
17. Никифорова В.В. Современный литературный процесс. Чувашская интеллектуальная проза рубежа XX–XXI веков. Чебоксары: ЧГИГН, 2018. 48 с.
18. Петокки А. Ҷирѣм иккѣ (1928–1930). URL: <https://chuvash.org/lib/haylav/848.4.html> (дата обращения: 24.01.2022).
19. Петокки А. Тѣнчен сѣнѣ кѣвви (1932). URL: <https://chuvash.org/lib/haylav/842.html> (дата обращения: 24.01.2022).
20. (a) Родионов В. Чувашская литература 1917–1922 годов // История чувашской литературы XX века. 1900–1955 годы / отв. ред. В.Г. Родионов. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2015. С. 146–221.
21. (b) Родионов В. Чувашская литература 1923–1929 годов // История чувашской литературы XX века. 1900–1955 годы / отв. ред. В.Г. Родионов. Чебоксары: Чувашское книжное издательство, 2015. С. 236–281.
22. Ҷсѣпѣл Мишши, Сѣн Кун аки // Ҷсѣпѣл Мишши, Мильоном стих мой вторен. Эп пин чаваш. Саввасем. Стихи. Фрагменты дневника и письма. Шубашкар: Чаваш кѣнеке издательства, 2012. 239 с.
23. (a) Трер И. Ӓрӓм поэми // Иосиф Трер (Дмитриев). 2020. 11 июня. URL: <https://vk.com/club193547082> (дата обращения: 24.01.2022).
24. (b) Трер И. Кѣске кӓна пѣрген-пѣр ѣмѣрѣм! // Иосиф Трер (Дмитриев). 2020. 18 мая. URL: <https://vk.com/club193547082> (дата обращения: 24.01.2022).
25. (c) Трер И. Сӓрес текенсене сӓл парӓр // Иосиф Трер (Дмитриев). 2020.



- 18 июня. URL: <https://vk.com/club193547082> (дата обращения: 24.01.2022).
26. (d) Трер И. Сухаличчен, сук пуличчен... // Иосиф Трер (Дмитриев). 2020. 17 июня. URL: <https://vk.com/club193547082> (дата обращения: 24.01.2022).
27. (e) Трер И. Чӓвашӓн // Иосиф Трер (Дмитриев). 2020. 30 марта. URL: <https://vk.com/club193547082> (дата обращения: 24.01.2022).
28. (f) Трер И. Шурӓ юр ӓшшине, ун хӓрӓ чӓнӓвне. 2020. URL: <https://chuvash.org/lib/haylav/3601.html> (дата обращения: 24.01.2022).
29. Трер И. Кѣтетѣп сӓлӓнӓс. 2007. URL: <https://vulacv.wordpress.com/2007/03/26/кететеп-саланас-iossef-treger-иосиф-трер/> (дата обращения: 24.01.2022).
30. Трер И. Мӓш пурнӓс // Трер И. Сӓл курӓкѣ. Шупашкар: Чаваш кѣнеке изд-ви, 1993. 271 с.
31. Трер И. Юмах // Аван-и. 1992. № 5. URL: <https://vk.com/club193547082> (дата обращения: 24.01.2022).
32. Хусанкай П. Чӓвашран сан пекки эп курманччѣ. 1921. URL: <https://chuvash.org/lib/haylav/1921.html> (дата обращения: 24.01.2022).
33. Elkins Ch. An Approach to the Social Functions of American SF // Science Fiction Studies. 1977. Vol. 4. No. 13. URL: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/13/elkins13.htm> (дата обращения: 24.01.2022).
34. Jameson F. Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future? // Science Fiction Studies. 1982. Vol. 9. No. 27. URL: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/27/jameson.html> (дата обращения: 24.01.2022).
35. (a) Kyrchanoff M.W. From suicide of revolutionary to symbolic communication with the world of the dead (death in the modern Chuvash identity) // The New Past. 2016. № 4. С. 84–98.
36. (b) Kyrchanoff M.W. Intellectual strategies of sovietization in order to overcome frontier, or how Chuvash nationalists formed socialist canon of the 1920s and 1930s // Journal of Frontier Studies. 2016. № 2. С. 9–23.
37. (a) Kyrchanoff M.W. Difficulties of mental mapping of historical time in the Chuvash national identity: cultural continuities and intellectual failures // Social Evolution and History. 2017. Т. 16. № 1. С. 128–155.
38. (b) Kyrchanoff M.W. Imagining Chuvash historical time: historical continuities and intellectual failures // Tractus Aevorum. 2017. Т. 4. № 2. С. 134–155.
39. Moylan T. The Locus of Hope: Utopia Versus Ideology // Science Fiction Studies. 1982. Vol. 9. No. 27. URL: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/27/moylan.html> (дата обращения: 24.01.2022).
40. Science Fiction and Postmodernism. Editorial Introduction: Postmodernism's SF and SF's Postmodernism // Science Fiction Studies. 1991. Vol. 19. No. 55. URL: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/intro55.htm> (дата обращения: 24.01.2022).
41. The Invention of Tradition / eds. E. Hobsbawm, T. Range. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. 324 p.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Akudovich A., Kazakevich A. Navuka i strat·egii pratsy z minulym. Dyskusiya ŷ



mezkhakh seminara “Suchasnaye belaruskaye myslenne”, Instytut satsyyalogii, Instytut filasofii NAN, 16 sakavika 2006 goda [Science and Strategies for Working with the Past. Discussion within the Seminar “Contemporary Belarusian Thinking”, Institute of Sociology, Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences, March 16, 2006]. *Palitychnaya sfera*, 2006, no. 6, pp. 44–48. (In Belorussian).

2. Elkins Ch. An Approach to the Social Functions of American SF. *Science Fiction Studies*, 1977, vol. 4, no. 13. Available at: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/13/elkins13.htm> (accessed 24.01.2022). (In English).

3. Ermakova G.A. Otrazheniye natsional'noy kartiny mira v semiotike yazykovykh edinits liriki M. Sespelya i G. Aygi [Reflection of the National Picture of the World in the Semiotics of Linguistic Units of the Lyric Poetry of M. Sespel and G. Aigi]. *Vestnik Chuvashskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2011, no. 2, pp. 299–305. (In Russian).

4. Ermakova G.A., Yakimova N.I. M. Sespel' i G. Aygi kak nositeli dukhovno-nravstvennoy tsennosti chuvashskogo etnosa [M. Sespel and G. Aigi as Bearers of the Spiritual and Moral Value of the Chuvash Ethnos]. *Vestnik Chuvashskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. I.Ya. Yakovleva*, 2019, no. 3(103), pp. 40–45. (In Russian).

5. Jameson F. Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future? *Science Fiction Studies*, 1982, vol. 9, no. 27. Available at: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/27/jameson.html> (accessed 24.01.2022). (In English).

6. Kärchansem M. Postmodernizm v sovremennykh tyurkskikh literaturakh Rossii (na primere chuvashskoy prozy B. Chindykova) [Postmodernism in Modern Turkic Literatures of Russia (On the Example of B. Chindykov's Chuvash Prose)]. *Panorama*, 2021, no. 39, pp. 104–113. (In Russian).

7. Kirchanov M.V. Chuvashskiy modern nachala 1920-kh godov: natsional'naya revolyutsiya i futurizm [Chuvash Modern of the Early 1920s: National Revolution and Futurism]. *Nauchnyy vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnyye nauki*, 2013, no. 2(2), pp. 74–83. (In Russian).

8. Kirchanov M.V. Poeticheskaya depressiya v diskurse chuvashskogo modernizma nachala 1920-kh godov [Poetic Depression in the Discourse of Chuvash Modernism in the Early 1920s]. *Nauchnyy vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta. Seriya: Sotsial'no-gumanitarnyye nauki*, 2014, no. 2(4), pp. 12–20. (In Russian).

9. Kyrchanoff M.W. Difficulties of Mental Mapping of Historical Time in the Chuvash National Identity: Cultural Continuities and Intellectual Failures. *Social Evolution and History*, 2017, vol. 16, no. 1, pp. 128–155. (In English).

10. Kyrchanoff M.W. From Suicide of Revolutionary to Symbolic Communication with the World of the Dead (Death in the Modern Chuvash Identity). *The New Past*, 2016, no. 4, pp. 84–98. (In English).

11. Kyrchanoff M.W. Imagining Chuvash Historical Time: Historical Continuities and Intellectual Failures. *Tractus Aevorum*, 2017, vol. 4, no. 2, pp. 134–155. (In English).

12. Kyrchanoff M.W. Intellectual Strategies of Sovietization in Order to Overcome

Frontier, or How Chuvash Nationalists Formed Socialist Canon of the 1920s and 1930s. *Journal of Frontier Studies*, 2016, no. 2, pp. 9–23. (In English).

13. Moylan T. The Locus of Hope: Utopia versus Ideology. *Science Fiction Studies*, 1982, vol. 9, no. 27. Available at: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/27/moylan.html> (accessed 24.01.2022). (In English).

14. Science Fiction and Postmodernism. Editorial Introduction: Postmodernism's SF and SF's Postmodernism. *Science Fiction Studies*, 1991, vol. 19, no. 55. Available at: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/intro55.htm> (accessed 24.01.2022). (In English).

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

15. Adorno T. Chto znachit “prorabotka proshlogo” [What Does “Working through the Past” Mean]. Gabovich M. (ed.). *Pamyat' o voyne 60 let spustya. Rossiya, Germaniya i Evropa* [The Memory of the War 60 Years Later. Russia, Germany and Europe] Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2005, pp. 64–82. (In Russian).

16. Doss F. Kak segodnya pishetsya istoriya: vzglyad s frantsuzskoy storony [How History is Written Today: A View from the French Side]. Garreta G., Dufo G., Pimenova L. (eds.). *Kak my pishem istoriyu* [How We Write History]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2013, pp. 9–56. (In Russian).

17. Krom M. Ispol'zovaniye ponyatiy v issledovaniyakh po istorii dopetrovskoy Rusi; smena vekh i novyye oriyentiry [The Use of Concepts in Research on the History of Pre-Petrine Russia: Change of Milestones and New Guidelines]. Garreta G., Dufo G., Pimenova L. (eds.). *Kak my pishem istoriyu* [How We Write History]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2013, pp. 94–125. (In Russian).

18. Myshkina A.F. Chuvashskaya literatura pervogo poslevoyennogo desyatiletiya (1946–1955) [Chuvash Literature of the First Post-War Decade (1946–1955)]. Rodionov V.G. (ed.). *Istoriya chuvashskoy literatury XX veka. 1900–1955 gody* [History of the Chuvash Literature of the 20<sup>th</sup> Century. 1900–1955]. Cheboksary, Chuvashskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2015, pp. 384–419. (In Russian).

19. (a) Rodionov V. Chuvashskaya literatura 1917–1922 godov [Chuvash Literature of 1917–1922]. Rodionov V.G. (ed.). *Istoriya chuvashskoy literatury XX veka. 1900–1955 gody* [History of the Chuvash Literature of the 20<sup>th</sup> Century. 1900–1955]. Cheboksary, Chuvashskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2015, pp. 146–221. (In Russian).

20. (b) Rodionov V. Chuvashskaya literatura 1923–1929 godov [Chuvash Literature of 1923–1929]. Rodionov V.G. (ed.). *Istoriya chuvashskoy literatury XX veka. 1900–1955 gody* [History of the Chuvash Literature of the 20<sup>th</sup> Century. 1900–1955]. Cheboksary, Chuvashskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2015, pp. 236–281. (In Russian).

#### (Monographs)

21. Myshkina A.F. (ed.). *Istoriya chuvashskoy literatury XX veka. 1956–2000 gody* [History of the Chuvash Literature of the 20<sup>th</sup> Century. 1956–2000]. Cheboksary, Chu-



vashskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2017. 432 p. (In Russian).

22. Nikiforova V.V. *Sovremennyy literaturnyy protsess. Chuvashskaya intellektual'naya proza rubezha XX–XXI vekov* [Contemporary Literary Process. Chuvash Intellectual Prose at the Turn of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> Centuries]. Cheboksary, Chuvash State Humanitarian Institute Publ., 2018. 48 p. (In Russian).

23. Hobsbawm E., Range T. (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983. 324 p. (In English).

#### (Electronic Resources)

23. Zubov A. *Optimistichnaya fantastika. Dva litsa literatury o budushchem: vtoraya chast' razgovora o tom, kak ustroyena Sci-fi* [Optimistic Fiction. Two Faces of Literature about the Future: The Second Part of the Conversation about How Sci-Fi Works]. *Gor'kiy*, 2019, March 14. Available at: <https://gorky.media/context/optimistichnaya-fantastika/> (accessed 24.01.2022). (In Russian).

**Кирчанов Максим Валерьевич (Kärcansēm Maksäme)**, Воронежский государственный университет.

Доктор исторических наук, доцент кафедры регионоведения и экономики зарубежных стран Факультета международных отношений, кафедры истории зарубежных стран и востоковедения Исторического факультета.

E-mail: maksymkyrchanoff@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3819-3103

**Maksym W. Kyrchanoff (Maksäme Kärcansēm)**, Voronezh State University.

Doctor of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Regional Studies and Economics of Foreign Countries, Faculty of International Relations, Department of History of Foreign Countries and Oriental Studies, Faculty of History.

E-mail: maksymkyrchanoff@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3819-3103



## ТЕКСТОЛОГИЯ

### Textology

DOI 10.54770/20729316-2022-3-279

А.А. Чевтаев (Санкт-Петербург)

#### О ПРИМЕНИМОСТИ НОВЫХ ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В ПРЕДСТАВЛЕНИИ РУКОПИСЕЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО НА САЙТЕ ЦИФРОВОГО АРХИВА ПИСАТЕЛЯ\*

**Аннотация.** Рассматриваются возможности использования электронных технологий текстологической работы с черновыми рукописями Ф.М. Достоевского и их цифрового представления на сайте объединенного писательского архива. На основе проблематизации традиционных практик факсимильных и транскрипционных изданий авторских рукописей обосновывается перспективность применения цифровых способов репрезентации рукописи, позволяющих устранить противоречия между факсимиле и транскрипцией в сложившихся эдиционных подходах. Предлагается инновационный метод создания дипломатической транскрипции черновых рукописей Достоевского посредством электронной обработки изображения. Сущность данного метода заключается в транскрибировании текста при полном сохранении факсимильного образа страницы, расположения всех записей, рисунков, каллиграфических помет, знаков пунктуации, линий подчеркиваний и зачеркиваний, оставленных рукой писателей. Излагается поэтапная процедура выполнения цифровой дипломатической транскрипции и обозначаются возникающие в ее процессе проблемные «зоны». Данная методика, ориентированная на публикацию черновых автографов Достоевского на сайте его цифрового архива, позволяет совместить факсимильный образ рукописи, демонстрирующий многомерную идеографию писателя и пространственное построение всей графики в пределах конкретной страницы, и транскрипцию вербальных знаков, облегчающую восприятие и понимание словесной информации. Такая текстологическая модель способствует уяснению динамики авторской творческой работы, погружению в многомерную семиотическую систему «созревания» поэтики и смыслов произведения, этапы которого явлены вербальными и невербальными знаками черновых рукописей.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский; дипломатическая транскрипция; метод электронного представления рукописи; факсимильный образ страницы; цифровая текстология; черновые рукописи.

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 18–18–00263, <https://rscf.ru/project/18-18-00263/>.

A.A. Chevtaev (St. Petersburg)

### On the Applicability of New Textual Models in the Presentation F.M. Dostoevsky's Manuscript on the Website of the Writer's Digital Archive\*

**Abstract.** The papers focuses upon possible ways of applying digital technologies of textological work to F.M. Dostoevsky's draft manuscripts and digital presentation thereof on the website of the United Writers' Archive. Based on the questioning of traditional practices of facsimile and transcription editions of author's manuscripts, the prospects of using digital methods of manuscript representation are substantiated, allowing to eliminate contradictions between facsimile and transcription in the established edition approaches. An innovative method of creating a diplomatic transcription of Dostoevsky's draft manuscripts by means of electronic image processing is proposed. The essence of this method consists in transcribing the text while fully preserving the facsimile image of the page, the location of all entries, drawings, calligraphic droppings, punctuation marks, lines of underscores and strikethrough left by the hand of the writers. A step-by-step procedure for performing digital diplomatic transcription is outlined and problem "zones" arising in its process are designated. This technique, focused on the publication of Dostoevsky's draft autographs on the website of his digital archive, allows one to combine a facsimile image of the manuscript, demonstrating the writer's multidimensional ideography and spatial construction of all graphics within a specific page, and a transcription of verbal signs, facilitating the perception and understanding of verbal information. Such a textual model helps clarify the dynamics of the author's creative work, immersion in a multidimensional semiotic system of "maturation" of the poetics and meanings of the work, the stages of which are revealed by verbal and non-verbal signs of draft manuscripts.

**Key words:** F.M. Dostoevsky; diplomatic transcription; method of electronic presentation of the manuscript; facsimile image of the page; digital textology; draft manuscripts.

Творческая работа писателя над созданием художественного произведения включает в себя множество этапов, на каждом из которых происходит коррекция и / или трансформация изначального замысла. Изменения авторского видения смыслов и поэтики создаваемого произведения репрезентируется посредством его знаковой фиксации в черновых рукописях, представляющих подготовительные материалы, наброски текста, варианты и редакции. Соответственно, изучение творческой истории произведения требует самого тщательного описания и осмысления всех рукописных текстов писателя, так или иначе раскрывающих эволюцию замысла и его вербального воплощения. Как указывает С.А. Рейсер, «исследователь, изучающий эту историю, находится к писателю в обратном положении», так как, имея «завершенный текст в окончательном виде», он, «идя посте-

пенно все время назад, к исходному, но заранее зная конечный результат, старается проследить все этапы творческой истории произведения» [Рейсер 1978, 32]. Черновые записи становятся бесценным свидетельством трансформации в процессе творческого акта идеологических, сюжетных, образных, стилистических представлений писателя о конструируемом им художественном мире и его смыслах. Поэтому положение Б.В. Томашевского о том, что «с того момента, как мы приступаем к изучению текста, нам необходимо учесть его текучесть, постоянную изменчивость» [Томашевский 1959, 106], этапы которой фиксируются в черновых рукописях, сегодня является текстологической аксиомой.

Проблематизация и поиск новых возможностей работы с писательскими черновиками становятся особенно актуальными в современную эпоху, ознаменованную внедрением электронных технологий обработки текста и цифровых форматов представления рукописного наследия того или иного автора. В настоящее время использование цифровых методов и приемов в сфере текстологической работы получает достаточно широкое распространение, что позволяет констатировать возникновение и поступательное развитие новой научной отрасли – цифровой текстологии. При этом основным направлением литературоведческой деятельности в IT-области сегодня является создание электронных архивов писательского рукописного наследия, нацеленное на максимально полное представление рукописей того или иного автора в цифровом виде и на создание поисково-аналитических систем работы с таким электронным архивом. Как утверждает Дж. Макгэганн, технические и концептуально-эвристические вопросы разработки принципов и методов комплектования электронных баз данных, представляющих собрания оцифрованного литературного наследия должны решаться именно текстологической наукой. Ученый отмечает, что техники и процедуры, возникшие и применяемые в традиционной текстологической практике изучения писательского архива и творческой истории произведения, следует адаптировать относительно нового (электронного) бытия текста. Это неизбежно обусловит изменение, как методов текстологии, так и представлений об истории создания, бытовании в историко-литературном контексте и рецепции художественных и культурных смыслов произведения, позволив представить его в качестве многомерного историко-культурного и семиозстетического феномена [McGann 2014, 122–123].

Можно выделить ряд исследований, наиболее интенсивно осмысляющих пути развития цифровой текстологии и предлагающих варианты использования электронных технологий в процессе исследования писательской рукописи, переводимой в цифровой формат [Ларин, Хачатурян; Хачатурян 2015]. Данные подходы к текстологической работе с оцифрованным рукописным материалом показывают возможности синхронизации восприятия авторской рукописи и обработанной текстологом ее версии посредством одновременного вывода на экран обоих изображений. Цифровые копии рукописных источников дают возможность увеличивать и трансформировать изображение, визуализируя трудные для

\* The present study is sponsored by the grant of Russian Science Fund № 18–18–00263, <https://rscf.ru/project/18-18-00263/>.



прочтения участки страницы, в результате чего становится возможной корректировка сложившихся представлений об истории текста и творческой истории изучаемого литературного произведения.

Как замечает В.Ю. Вьюгин, в текстологических исследованиях «информационные технологии впервые позволяют <...> совместить все противоборствующие точки зрения на текст», то есть «объединить все известные техники представлений единого текстового артефакта, начиная с плоских копий и трехмерных изображений, добавляя к нему транскрипцию, выстраивая рядом генетическую стемму и давая возможность читателю самому выбирать, какой слой текста будет принят за основной в данный момент» [Вьюгин 2009, 564–565]. Подтверждением этого тезиса является актуализация литературоведческого внимания к возможностям цифровой текстологии посредством специального обсуждения путей и методов электронной работы с писательскими рукописными источниками [Кибальник 2018; Кибальник 2021]. Формирующиеся в литературоведческом контексте представления о потенциале применения цифровых технологий в области текстологии, с одной стороны, свидетельствуют о поворотном этапе в развитии текстологической работе с литературным наследием писателей и поэтов, а с другой – демонстрируют сложности преодоления сложившихся методов репрезентации и изучения авторских рукописей, что особенно проявляется в аспекте цифрового издания дипломатической транскрипции.

Представляется, что вопрос о возможности применения новых текстологических моделей представления рукописи становится особенно актуальным в свете создания комплексных электронных архивов творческого наследия писателя. Эвристическим вариантом такого архивного «тезауруса» является формирование «Объединенного цифрового архива Ф.М. Достоевского», осуществляемое ИРЛИ (Пушкинским Домом) РАН. Цель данного проекта состоит в объединении на единой электронной площадке (сайте) «автографов писателя, разбросанным по разным хранилищам», что позволяет «изучать страницы рукописей Достоевского и получать научную справку о каждой странице из дошедших до нас автографов писателя, избавляя себя от трудностей, связанных с получением труднодоступных оригиналов рукописей» [Объединенный архив]. При этом современные электронные технологии обработки текстов и изображений дают возможность не только репрезентировать страницу рукописи писателя в ее аутентичном виде, но и предложить ее «улучшенный» вариант, то есть облегчающий восприятие содержащейся на ней текстовой и визуальной информации, устраняющий различные помехи, но сохраняющий ее факсимильный образ.

Целью данной статьи является изложение одного из возможных методов текстологического представления рукописи в цифровом формате на сайте электронного архива Ф.М. Достоевского. Создание объединенного цифрового архива писателя способствует решению проблемы дипломатического издания черновых рукописей посредством цифровых техно-



логий работы с текстом и изображением. При этом предлагаемая модель обработки рукописного материала, основанная на переводе информации в цифровой формат, открывает перед текстологическими исследованиями новые горизонты, как в области эдиционной практики, так и в собственно исследовательской деятельности.

Прежде всего укажем, что работа с черновыми рукописями в «живом» (аутентичном) виде ставит принципиальный вопрос о форме подачи черновика в академическом издании. Основными способами представления писательских черновых материалов в текстологии являются факсимильное воспроизведение страницы рукописи и ее дипломатическая транскрипция, передающая полную текстовую информацию, содержащуюся в рукописном источнике, и раскрывающая послынную динамику работы автора над текстом, явленную зачеркиваниями, подчеркиваниями, вставками и т.п. Несмотря на широкую научную апробацию в существующих академических изданиях писательских черновиков обоих способов, отношение к ним среди текстологов оказывается неоднородным.

Факсимильные издания предлагают аутентичный облик рукописи, позволяющий увидеть не только текстовую информацию, но и ее расположение на странице, а также весь комплекс графической информации, в который включаются авторские рисунки, идеографические знаки, особенности каллиграфии, сокращения, пометы, то есть те компоненты, которые не являются собственно вербальными, но принципиально значимы для уяснения путей воплощения творческой идеи писателя на данном этапе работы над произведением. Знакомство с рукописным оригиналом посредством факсимиле очевидно способствует углублению в творческую «лабораторию» автора за счет визуального восприятия образа рукописного источника. Однако «факсимильные издания <...> дают документ в сыром виде, не прочитанным» [Томашевский 1959, 76], то есть затрудняют рецепцию вербальной информации, требующей расшифровки языковых знаков (правильного прочтения), навыками которой, как правило, обладает узкий круг текстологов, изучающих рукописное наследие конкретного автора.

Прочтение текста рукописи требует его представления в унифицированной записи – транскрипции, которая упраздняет проблему восприятия и понимания индивидуального авторского почерка и имеющихся в рукописной странице помех для верного постижения словесной информации. В свою очередь, дипломатическая транскрипция, призванная передать исчерпывающую графическую информацию в рукописном источнике в полном соответствии с динамикой писательской работы над текстом, предлагает расшифровку авторских записей, но в традиционных формах ее издания исключает сохранение визуального облика рукописного оригинала.

При этом дипломатическая транскрипция как «способ печатания документа, в котором сохраняется в максимальной степени расположение текста и условные знаки рукописи» [Томашевский 1959, 78], принимается далеко не всеми текстологами. Так, С.А. Рейсер, указывая на колоссальный объем черновых материалов, представляющих творческую историю



многих произведений русской литературы или входящих в полный корпус рукописного наследия отдельных писателей и поэтов, задается вопросом: «Кому нужен весь полный свод вариантов и черновых редакций?» [Рейсер 1978, 38] Акцентируя внимание на трудоемкости подготовки к публикации транскрипции черновики, исследователь отмечает, что востребованность в научном сообществе таких изданий будет весьма ограниченной. По мысли С.А. Рейсера, так как «подача вариантов, т. е. расслоение творческого процесса, сравнительно редко бывает бесспорной», то «специалист вряд ли доверится проделанной другим работе, а обратится к рукописям (или их воспроизведениям) лично» [Рейсер 1978, 39], и поэтому издания дипломатической транскрипции черновых рукописей представляются избыточными и малопродуктивными в текстологической деятельности. Схожее соображение относительно публикации черновых рукописей высказано Б.М. Эйхенбаумом, считающим, что «в научных изданиях надо публиковать все черновые редакции произведения», а черновые варианты «надо давать <...> в отобранном виде и сопровождать этот процесс редакторской сводкой, характеризующей черновую работу писателя в данном случае» [Эйхенбаум 1962, 77]. Ученый отдает явное предпочтение факсимильным изданиям, указывая, что «такое воспроизведение рукописи дает специалисту гораздо больше, чем препарированный редактором печатный текст, в котором могут быть всякого рода ошибки и опечатки» [Эйхенбаум 1962, 77].

Как видно, в основе имеющихся возражений относительно издания дипломатической транскрипции черновых рукописей лежит краеугольный камень текстологических исследований – сложность прочтения черновика, следствием которой являются частые ошибки и неточности «расшифровки» авторских записей. Безусловно, любой рукописный писательский материал нуждается в тщательном прочтении, которое, являясь первостепенной и принципиальной задачей текстологии, порождает одну из ключевых исследовательских проблем: проблему правильности прочтения рукописи. Особенности авторского почерка, расхождения орфографических, пунктуационных и грамматических норм относительно современной нормативности языка, а также износ материального носителя рукописного текста (выцветание чернил и бумаги, разрушительные воздействия на них света, температуры, влажности, механические повреждения рукописи и т.п.) затрудняют адекватное восприятие вербальной информации и требуют выработки навыков расшифровки представленных в рукописи слов и синтаксических конструкций. Соответственно, существующая текстологическая практика базируется на принципах уточнения и корректировки выполненных ранее прочтений авторской рукописи, то есть предполагает непосредственное обращение исследователя к рукописному источнику. Это обстоятельство и вызывает сомнение многих текстологов в целесообразности издания дипломатической транскрипции черновых рукописей.

Определенный резон в неприятии транскрипционных изданий черновых есть, так как ошибочность прочтения авторской рукописи в случае



некритического отношения к представленному в публикации материалу может закрепляться в исследовательском сознании, воспроизводиться в последующих построениях творческой истории произведения и концепциях понимания движения художественной логики писателя от замысла к его окончательному воплощению в тексте итоговой редакции. Но в то же время отказ от дипломатической транскрипции как сомнительного способа представления черновых автографов вряд ли можно считать продуктивным для текстологических и историко-литературных изысканий. Конечно, опасность неверных прочтений и ошибочных представлений структуры рукописной страницы всегда сохраняется, причем не только при издании черновых рукописей, но и белых автографов. Однако отрицание необходимости представления творческой «лаборатории» писателя на этом основании вряд ли можно признать научно обоснованным. Во-первых, дипломатическая транскрипция черновых рукописей демонстрирует исследовательскую логику работы текстолога с автографом, раскрывает принципы восприятия и понимания авторского текста, то есть маркирует «вехи» научного постижения рукописных материалов как этапов творческой работы писателя. Во-вторых, издание дипломатической транскрипции черновых дает возможность ознакомиться литературоведам с расшифрованным текстом в его динамическом представлении, снимая необходимость овладения навыками понимания авторского почерка и идеографической системы, что видится продуктивным при условии сознания возможностей ошибочных и неточных прочтений.

Нам представляется наиболее адекватной сущности проблемы издания черновых рукописей позиция Д.С. Лихачёва, указывающего на важность представления и факсимильного, и дипломатического изданий, так как каждое из них выполняют свою функцию репрезентации черновика. Исследователь указывает, что «смысл печатания черновика не в том, что он дает законченный текст, а в том, что он дает читателю представление о творческом процессе» [Лихачёв 2006, 144–145]. Оптимальным, по мысли ученого, является факсимильная публикация, сопровождаемая дипломатической транскрипцией [Лихачёв 2006, 146], позволяющая послойно представить динамику текста в рукописном источнике.

Распространенные в современной текстологии приемы дипломатического воспроизведения рукописного источника, при всей своей значимости, остаются научно уязвимыми, так как, с одной стороны, характеризуются смещением представляемой транскрипции в сторону статической (текстуальной) фиксации «живого» (динамического) чернового автографа, а с другой – нередко оказываются громоздким и трудным для восприятия знаковым отображением рукописи. Выполненная дипломатическая транскрипция зачастую дает искаженное представление о черновой рукописи. Особенно в тех случаях, когда транскрипция «дает все сразу, в одинаковом виде, без указания последовательности» [Томашевский 1959, 117].

Сама же система построения транскрипции и принятые в ней условные обозначения репрезентируемой информации часто затрудняют ре-



цепцию предлагаемого дипломатического воспроизведения черновой рукописной страницы. Так, например, Е.Ю. Колышева в представлении черновых материалов к роману М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» использует общепринятые графические маркеры транскрибирования черновика: «1) текст, вычеркнутый писателем, – [текст], 2) вставка в процессе письма – текст, 3) вставка второго слоя рукописной правки – {текст}, 4) конъектура – <текст>, 5) завершение страницы и переход к следующей обозначены прямыми вертикальными чертами |» [Колышева 2020, 79–80]. В результате текст транскрипции, при всей устремленности к максимально точной передаче информации рукописного источника и сохранении позиций расположения графического материала в геометрическом пространстве страницы, все же затрудняет процесс восприятия динамики авторской работы, явленной в конкретном черновике. При этом обнаруживается эффект «застывания» текста, обращения его динамики в статику.

Эти недостатки свойственны большинству существующих дипломатических изданий черновых рукописей и, несмотря на уточнение и совершенствование способов передачи информации источника, сохраняются на протяжении столетней практики транскрибирования черновых материалов. Конечно, возникающие сложности представления транскрипции ни в коей мере не умаляют колоссальную текстологическую работу, проделанную исследователями большинства дипломатических изданий; наоборот, они свидетельствуют об эвристическом подходе к адекватному рукописному источнику публикационному воспроизведению писательских черновых автографов. Думается, что проблема здесь носит диалектический характер и определяется, во-первых, сопротивлением «живого» текста рукописи ее печатному «выпрямлению», а во-вторых, трудно устранимым противоречием между динамической работой писателя, воплощаемой в черновике, и ее статической фиксацией исследователем в печатном издании. В определенном смысле существующая практика дипломатических изданий в той или иной степени становится, хотя и предельно редуцированным, но все же вариантом интерпретации творческой работы писателя или поэта на явленном в черновых материалах этапе создания произведения. Таким образом, проблема представления дипломатической транскрипции в текстологии является весьма существенной и требует самого пристального осмысления.

Имеющийся опыт представления рукописи в цифровом виде с учетом ее факсимильного образа и дипломатического воспроизведения следует признать одновременно и новационным, и традиционным, так как он демонстрирует не совмещение, а соположение первого и второго способов электронного издания черновика. Так, в принципиально инновационном проекте «Pushkin Digital», осуществляемом коллективом ИРЛИ (Пушкинского Дома) РАН и призванном исчерпывающе (в идеале) и консолидировано представить все, что связано с творческим наследием А.С. Пушкина и его научной, культурной и социальной рецепцией, воспроизведение рукописей поэта дается в виде экранной синхронизации факсимиле и тексто-



вой дипломатической транскрипции, что, с одной стороны, существенно облегчает исследователю и читателю процесс постижения пушкинских черновиков, а с другой – подчеркивает расподобление рукописного оригинала и его транскрипционной записи [Pushkin Digital <https://pushkin.digital/>]. Подобный же метод представления рукописи и ее динамической транскрипции используют текстологи, занимающиеся вопросом издания рукописной «Повести о Лабеле и звере», указывая на важность синхронной подачи факсимильного и дипломатического воспроизведения источника [Курьшева, Лавренев 2019, 56–57]. Данные примеры показывают, что современное литературоведение характеризуется интенсивной работой по освоению текстологического потенциала цифровых технологий, но во многом все еще сохраняет приверженность сложившейся дихотомии факсимильного и дипломатического представления черновой рукописи.

Нам представляется, что электронные технологии работы с рукописным текстом открывают возможности, во-первых, преодоления описанного выше противоречия, а во-вторых, принципиально иного воспроизведения писательского черновика, в котором транскрипция может быть интегрирована в аутентичный образ рукописи. При этом пути к такому представлению рукописи намечены и апробированы в «доцифровой» текстологии.

Так, Н.А. Тарасова, осмысляя возможности воспроизведения рукописи на материале «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского, указывает, что черновой автограф может быть представлен в трех видах: «первый – факсимильный, второй – текстовый, с сохранением записей согласно их расположению в рукописи, третий – текстовый, без графического отражения особенностей расположения записей на каждом листе, нос описанием этих особенностей в сносках и с последующим обоснованием порядка воспроизведения текста» [Тарасова 2011, 347]. Первый и третий способы репрезентации рукописи являются наиболее распространенными в эдиционной текстологической практике, третий же способ оказывается достаточно редким. Он основан на буквальном расположении транскрипционного материала в пределах страницы, воспроизводящем все нюансы построения текста в рукописном оригинале (горизонтальные, вертикальные, диагональные записи, зачеркивания, подчеркивания, обводки, обрамления и т.п.) [Тарасова 2011, 352–355]. Подобное представление писательского черновика динамизирует информацию о творческом процессе и в гораздо большей степени позволяет уяснить структурно-семантическую специфику рукописного оригинала в сравнении с традиционным последовательным изложением текста вне его графического расположения. Однако подобный способ представления рукописи, во-первых, также требует определенных комментариев и пояснений, а во-вторых, скрывает от реципиента невербальную информацию, содержащуюся в рукописном источнике. Думается, что применение цифровых технологий работы с авторской рукописью способствует снятию противоречий между факсимильным и транскрипционным изданием чернового автографа, корректируя и усиливая возможно-





сти отмеченного промежуточного («примиряющего») варианта воспроизведения писательского черновика.

Необходимость представить рукописный источник во всей полноте его графического образа и отразить все имеющиеся в нем компоненты, обладающие потенциальным семиотическим статусом, обусловлено тем обстоятельством, что писательская рукопись, помимо вербальной информации часто содержит информацию невербальную. Так, авторские рисунки, представленные в черновиках А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, И.А. Бродского, не являясь непосредственными репрезентантами творческой работы писателя над текстом конкретного произведения, тем не менее обладают принципиально важным семиотическим статусом, свидетельствуя о движении художественной логики и эмоционально-психологическом, ментальном и аксиологическом видении автором собственной творческой работы. Данные невербальные компоненты в черновых автографах писателя становятся принципиально важным уровнем его идеографии, раскрывающим движение авторского сознания от творческого видения («идеи») создаваемого произведения к его окончательному воплощению (знаковой фиксации в итоговом тексте). Именно наличие и семиотический статус невербальных компонентов черновика предельно проблематизируют необходимость дипломатического воспроизведения не только текстовой информации, но и иных параметров писательской идеографии.

В этом отношении рукописное наследие Ф.М. Достоевского оказывается принципиально репрезентативным, так как в нем обнаруживается пять выделенных К.А. Барштом и Т.Н. Малафеевской слоев, суммарно образующих «идеографический язык» писателя: «1) “Портреты”», то есть «изображения мужских, женских и детских голов»; «<...> 2) “Тотика” и “крестоцвет”» – изображение стрельчатых и крестообразных арок; «3) “Каллиграфия” Достоевского»; «4) Синтаксические значки», «созданные <...> на основе корректорских знаков»; «5) вербальные записи Достоевского, выполненные с помощью обычной скорописи, со множеством сокращений и недописанных слов» [Баршт, Малафеевская 2014, 26]. Данные параметры идеографии чрезвычайно информативны в семиотическом отношении, однако совершенно очевидно, что передать эту информацию методами традиционной дипломатической транскрипции невозможно: презентация этого аспекта рукописи всецело факсимильна. При этом обращение к электронным технологиям работы с рукописным источником позволяет выполнить эту задачу, сохраняя «баланс между читаемостью и сохранением образа страниц» [Баршт, Березкина, Галашева 2018, 20]. Имеющиеся в настоящее время возможности оцифровки рукописи и применение программ для обработки текстов и изображений способствуют трансформации вербальной информации в структуре рукописи при полном сохранении и воспроизведении ее аутентичного облика.

В данной статье на основе инновационного текстологического опыта электронной обработки текстов двух записных тетрадей Ф.М. Достоевского с подготовительными материалами к роману «Бесы», хранящихся в



РГАЛИ (Ф. 212.1.8) и ОР РГБ (93.1.1.5) [Текстологическое исследование 2021], мы предлагаем метод работы с оцифрованной страницей писательской рукописи, нацеленный на создание дипломатической транскрипции. Такая цифровая дипломатическая транскрипция предполагает сохранение факсимильного образа страницы, расположения всех записей, рисунков, каллиграфических помет, знаков пунктуации, линий подчеркиваний и зачеркиваний, оставленных рукой писателей. При этом особое место уделяется выявлению трудностей, возникающих при подготовке электронной транскрипции писательских черновиков.

Сразу же отметим, что материалом, на примере которого предлагается описание методики и проблемных «зон» цифрового представления дипломатической транскрипции являются черновые рукописи Ф.М. Достоевского, что обусловлено, во-первых, эмпирической работой с рукописными материалами именно этого писателя, а во-вторых, предельной репрезентативностью его черновиков в аспекте необходимости синтеза факсимильных и дипломатических возможностей издания рукописного источника.

Итак, работа по созданию дипломатической транскрипции предполагает наличие тщательного прочтения всех записей на обрабатываемой странице, выполненных рукой писателя. Результаты данного текстологического труда ложатся в основу транскрипционного преобразования писательского текста при создании факсимильного облика рукописной страницы.

Процедура подготовки и создания дипломатической транскрипции рукописной страницы включает ряд этапов, выполняемых в определенной последовательности.

Для выполнения необходимых технических операций по созданию дипломатической транскрипции с сохранением аутентичного облика рукописной страницы требуются сканированные копии рукописей в максимально возможном разрешении, которые отчетливо передают всю вербальную и невербальную информацию, представленную на обрабатываемой странице. Для сканирования рукописного материала предпочтительнее применять планшетные сканеры типа Элар PlanScanB, основанные на бесконтактном сканировании, исключающем амортизацию рукописного источника и максимально точно воспроизводящем все нюансы получаемого изображения. Также необходима компьютерная программа для графической обработки сканированного изображения. Для выполнения транскрипции одинаково подходят большинство графических редакторов, предназначенных для работы с векторной и растровой графикой (Corel Draw, Blender, Adobe Photoshop и др.). Выбор обуславливается наличием той или иной программы у коллектива текстологов, а также степенью их владения навыками работы с конкретной программой. Нам видится предпочтительным использование Adobe Photoshop ввиду ее наибольшей распространенности и максимальной упрощенности пользовательского интерфейса. Последовательное описание технической процедуры создания факсимильного облика рукописной страницы предлагается на примере



работы с данным графическим редактором.

Начальным этапом описываемой процедуры является очищение сканированной страницы от всех вербальных элементов. В результате данной технической операции получается факсимильный образ страницы, лишенный записей, но содержащий все рисунки, каллиграфические пометы, знаки пунктуации, линии подчеркиваний и зачеркиваний, оставленные рукой писателя. Наиболее простой и очевидный способ очищения страницы от обозначенных элементов – использование инструмента «штамп», позволяющего точно замещать фрагменты страницы, обнаруживающие чернильные записи, «чистыми» фрагментами. Однако данный прием обнаруживает два существенных недостатка: длительность и трудоемкость процесса и, чаще всего, низкое качество результата, обусловленное видимостью границ наложения одного фрагмента страницы на другой. Для очищения страницы от всех возможных помет нам представляется наиболее целесообразным использование функции «цветовое выделение», позволяющей свести к минимуму ручную обработку и, следовательно, значительно сократить время выполнения первого этапа работы при минимально потере качества исходного изображения. Такой способ предполагает последовательное проведение следующих операций.

1. Создается дополнительный слой-копия исходного изображения.

2. Используется функция «выделение» → «цветовой диапазон», после чего, в открывшемся диалоговом окне, отмечаются все темные элементы страницы. В результате данной операции все чернильные записи будут автоматически выделены программой.

3. Для уточнения границ выделения используется «выделение» → «модификация» → «расширить» (оптимальный вариант – 20 пикселей), а также «выделение» → «модификация» → «растушевка» (10 пикселей). Значения параметров этих функций будут зависеть от качества исходного изображения и интенсивности начертания авторского почерка, яркости использованных чернил. Этот этап необходим для того, чтобы при выделении захватить не только сами графические элементы, но и трудно различимую границу, на которой чернила впитываются в бумагу и оставляют едва заметное затемнение цвета листа бумаги. Далее все выделенные участки удаляются с данного слоя.

4. Под рабочим слоем создаются несколько его копий, каждая из которых смещается на несколько пикселей вправо, влево, вверх или вниз так, чтобы закрыть образовавшиеся пробелы. Число таких копий зависит от степени заполненности страницы и, как следствие, количества и величины возникших пустот. Далее все созданные слои объединяются в один. По завершении данной операции в рабочем файле остаются два слоя: сканированное изображение оригинальной страницы рукописи, не обнаруживающие каких-либо правок, и слой с полностью очищенной от чернильных помет страницей рукописи.

5. В завершении первого этапа создания факсимильного облика рукописной страницы необходимо восстановить на редактируемом слое знаки



пунктуации, линий подчеркиваний и зачеркиваний, рисунки и каллиграфические пометы. Для этого создается копия нижнего слоя (электронной копии рукописи), которая помещается выше всех остальных слоев. Затем следует первая сверка предварительно составленной транскрипции с текстом оригинала. В ходе прочтения исполнителю необходимо отделить семантические элементы от несемантических. Росчерки, подчеркивания и надчеркивания (например, над буквами «т» и «ш»), обусловленные несоответствием начертания данных литер нормам современной русской орфографии, должны быть разграничены с линиями зачеркиваний и подчеркиваний слов, а также с элементами, отделяющими один текстовый блок от другого, и удалены с рабочего слоя вместе с текстом при помощи инструмента «ластик».

Второй этап данной работы состоит в подборе размера шрифта преобразуемых в транскрипции записей в зависимости от величины начертания языковых графических элементов, представляющих записи, сделанные авторской рукой. От записи к записи в пределах одной страницы кегль шрифта может варьироваться от 16 до 6 пунктов. Такая вариативность необходима для сохранения аутентичного облика рукописной страницы в ее итоговом представлении, призванном демонстрировать масштаб почерка в исходных авторских записях. На этом же этапе подготовки страницы осуществляется выбор жирности текстовых начертаний, определяемый степенью жирности оригинальных записей.

Третьим этапом работы является последовательное расположение текста дипломатической транскрипции, выполненной предварительно, в строгом соответствии с позицией авторской записи на странице и учетом геометрии рукописного листа. Метод преобразования авторских записей в унифицированный текст, набранный стандартным шрифтом (предпочтительным видится применение гарнитуры «Times New Roman» (курсив), заключается в необходимости тщательного соблюдения границ синтаксических конструкций (предложений, словосочетаний, отдельных слов) и побуквенного наложения машинописного текста на место удаленного рукописного.

Четвертый (заключительный) этап подготовки цифровой дипломатической транскрипции рукописной страницы заключается в обязательной сверке получившегося изображения с рукописным оригиналом. Данная процедура предполагает: 1) проверку преобразованного текста транскрипции с имеющимся изначально прочтением (расшифровкой) писательских записей с целью выявления и устранения возможных неточностей размещения вербальных единиц в структуре факсимильного представления страницы; 2) проверку и необходимую коррекцию расположения дипломатической транскрипции согласно геометрии листа (уточнение графических границ записей и точности наложения транскрипции на авторский текст). В итоге получается факсимильное изображение рукописной страницы, содержащее транскрипционные записи авторского текста.

В результате сканирования рукописной страницы возможны искаже-



ния цветовой передачи оригинала. В этом случае пятым (дополнительным) этапом обработки получившегося изображения, содержащего дипломатическую транскрипцию авторских записей и факсимильный образ страницы, предстает цветокоррекция, осуществляемая посредством наложения фильтров, корректирующих яркость, контрастность и цветность изображения, целью которого является максимальное сближение цифровой копии с рукописным оригиналом. Видится наиболее удобным создание отдельной группы, включающей в себя несколько слоев-фильтров, расположенной над всем остальными слоями. Это значительно упростит работу за счет применения коррекции сразу ко всем слоям, а также позволит изменять указанные настройки на любом этапе выполнения транскрипции.

Как видно, в результате изложенных процедуры и метода работы по созданию дипломатической транскрипции рукописных записей получается факсимильное изображение авторской рукописи в ее предельно аутентичном виде с преобразованным вербальным материалом, доступным для чтения.

Создание цифровой дипломатической транскрипции писательской рукописи с сохранением факсимильного образа страниц, точным расположением записей, рисунков, каллиграфических помет, знаков пунктуации, линий подчеркиваний и зачеркиваний, оставленных рукой писателей, способствует решению текстологических проблем правильности прочтения (расшифровки) авторского текста. Размещение транскрипции в строгом соответствии с геометрией аутентичной страницы предполагает точное распознавание каждого слова и графического знака в авторской рукописи с целью его замены машинописным аналогом. Поэтому данная процедура позволяет обнаружить неточности или ошибки в изначально подготовленном текстологическом прочтении авторской рукописи и максимально повысить точность предлагаемой дипломатической транскрипции.

Конечно, в процессе подготовки цифровой дипломатической транскрипции писательской рукописи с сохранением факсимильного образа страницы возникает ряд сложностей и проблемных «зон» обработки авторских записей. Во-первых, одной из важных проблем является подбор размера шрифта, обусловленный наличием на странице записей, выполненных очень мелким почерком. В процессе работы с такими авторскими записями возникает необходимость, с одной стороны, соблюсти границы размещения оригинального текста, а с другой – обеспечить читаемость получающегося транскрипционного текста. Трудность состоит в том, что использование кегля ниже 6 пунктов в унифицированном шрифте, затрудняет восприятие воспроизводимых записей, но расположение авторского текста в рукописном оригинале предполагает использование минимальных кеглей. Особенно остро это проблема встает в случае дальнейшего издания получившейся дипломатической транскрипции в книжном формате. На данный момент единственным способом решения данной проблемы видится увеличение размера шрифта в пределах границ аутентичной строки, с сохранением геометрии листа.



Во-вторых, проблемой видится сложность соотнесения авторского почерка и машинописной унифицированной записи текста. Данная проблемная «зона» работы обусловлена двумя факторами. С одной стороны, отсутствие в машинописных шрифтах соединительных элементов между буквами, обнаруживаемых в рукописных записях, часто приводит к возникновению лишних пробелов между графемами, что затрудняет чтение получившегося текста. С другой стороны, индивидуальный почерк писателя нередко обнаруживает крупное начертание отдельных букв, что также при использовании унифицированного машинописного шрифта порождает пробелы, нарушающие целостность написания слова. Работа по созданию дипломатической транскрипции рукописных страниц Ф.М. Достоевского показывает, что решение данной проблемы на сегодняшний день серьезно затруднено. Нам представляется, что обозначенная дилемма (сохранение целостности начертания слова или соблюдение его границ в структуре оригинальной страницы) должна решаться в пользу следования геометрии рукописного оригинала, так как удаление или существенное уменьшение величины пробелов приводит к возникновению разрывов между словами, нарушающему семантическую целостность фразы, а также к искажению аутентичного визуального облика содержащей дипломатическую транскрипцию страницы.

В-третьих, проблемой подготовки цифровой дипломатической транскрипции является наличие авторских росчерков в конце слов и синтаксических конструкций, предшествующих знакам препинания. Преобразование писательских записей в унифицированную транскрипционную запись предполагает удаление росчерков, но сохранение аутентичных пунктуационных знаков, в результате чего образуются разрывы между словом или предложением и знаком препинания, нарушающие структурно-семантическую целостность восприятия и понимания текста.

Однако, несмотря на обозначенные сложности цифровой подготовки и публикации писательских рукописей, очевидно, что предлагаемый метод продуктивен. Главным аргументом в применении электронных технологий в текстологической работе с рукописью видится возможность увеличения отдельных фрагментов страницы на экране, что способствует детальному рассмотрению имеющихся в ней графических элементов и прояснению их структурного и семантического статуса. При этом конструируемая и интегрируемая в факсимильное «тело» рукописи цифровая (электронно «вживляемая») транскрипция позволяет уточнить, скорректировать или исправить неверные прочтения вербальных элементов.

Итак, предлагаемый метод цифровой дипломатической транскрипции видится существенным шагом на пути преодоления дихотомии «живой» (динамически явленной) рукописи и ее исследовательского (транскрипционного) преобразования. Так, публикация черновых автографов Ф.М. Достоевского на сайте его цифрового архива, в которой совмещаются и факсимильный образ рукописи, демонстрирующий многомерную идеографию писателя и пространственное построение всей графики в пределах



страницы, и транскрипция вербальных знаков, облегчающая восприятие и понимание словесной информации, способствует уяснению динамики авторской творческой работы. Подготовка и издание подобных транскрипций одновременно способствуют и «гештальт-эффекту» в читательском восприятии творческой работы писателя, и исследовательскому погружению в многомерную семиотическую систему «созревания» поэтики и смыслов произведения, этапы которого явлены вербальными и невербальными знаками черновых рукописей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Баршт К.А., Березкина С.В., Галашева Т.Н. «Записная книжка № 1» Ф.М. Достоевского: транскрипция и новые прочтения // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2018. Т. 77. № 4. С. 15–24.
2. Баршт К.А., Малафеевская Т.Н. Дипломатическая транскрипция как текстологическая задача: три страницы из «Записных тетрадей» Ф.М. Достоевского // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2014. Т. 73. № 6. С. 23–37.
3. Вьюгин В.Ю. Идеальная текстология (Несколько замечаний к теории и практике критики текста) // Текстологический временник. Русская литература XX века: Вопросы текстологии и источниковедения. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 550–569.
4. Кибальник С.А. Международный исследовательский семинар «Проблема цифровой текстологии произведений Ф.М. Достоевского» // Русская литература. 2021. № 2. С. 271–273.
5. Кибальник С.А. Международный научно-исследовательский семинар «Проблемы цифровой текстологии и атрибуции анонимных текстов» // Русская литература. 2018. № 1. С. 259–261.
6. Кольшева Е.Ю. Проблема публикации романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита»: диалог с современностью. СПб: Изд-во РХГА, 2020. С. 40–82.
7. Курьшева Л.А., Лаврентьев А.М. Об электронном издании рукописной «Повести о Лабеле и звере» (1758): первый русский перевод сказки «Красавица и зверь» на демонстрационном портале платформы ТХМ // Сибирский филологический журнал. 2019. № 1. С. 54–61.
8. Ларин А.А., Хачатурян Л.В. Источниковедение on-line: Современные методы работы с цифровой формой рукописного документа // Электронный текстолог. URL: <http://www.textolog-rgali.ru/index.php?view=articles&t=article3> (дата обращения: 23.04.2022).
9. Лихачёв Д.С. Текстология. Краткий очерк. М.: Наука, 2006. 166 с.
10. Объединенный цифровой архив Ф.М. Достоевского. URL: <https://dostoevskyarchive.pushdom.ru/about> (дата обращения: 11.05.2022).
11. Пушкин А.С. Скупой рыцарь // Pushkin Digital. Александр Сергеевич Пушкин. Электронное академическое издание. URL: <https://pushkin-digital.ru/work/1/manuscripts> (дата обращения: 14.04.2022).
12. Рейсер С.А. Основы текстологии. Л.: Просвещение, 1978. 176 с.



13. Тарасова Н.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (1876–1877): Критика текста. М.: Квадрига; МБА, 2011. 392 с.
14. Текстологическое исследование записных тетрадей Ф.М. Достоевского к роману «Бесы»: Дипломатическая транскрипция / Под ред. К.А. Баршта. СПб.: Наука, 2021. 583 с.
15. Томашевский Б.В. Писатель и книга. Очерки текстологии. М.: Искусство, 1959. 280 с.
16. Хачатурян Л.В. «Здесь, в небесах»: новые технологии аутентичной публикации рукописей // Русская литература. 2015. № 4. С. 148–152.
17. Эйхенбаум Б.М. Основы текстологии // Редактор и книга: Сборник статей. Вып. 3. М.: Искусство, 1962. С. 41–98.
18. McGann J. A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2014. 238 p.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Barsht K.A., Berezkina S.V., Galasheva T.N. “Zapisnaya knizhka № 1” F.M. Dostoevskogo: transkriptsiya i novyye prochteniya [“Notebook No. 1” by F.M. Dostoevsky: Transcription and New Readings]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatura i yazyka*, 2018, vol. 77, no. 4, pp. 15–24. (In Russian).
2. Barsht K.A., Malafeyevskaya T.N. Diplomaticheskaya transkriptsiya kak tekstologicheskaya zadacha: tri stranitsy iz “Zapisnykh tetradey” F.M. Dostoevskogo [Diplomatic Transcription as a Textual Task: Three Pages from the “Notebooks” by F.M. Dostoevsky]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatura i yazyka*, 2014, vol. 73, no. 6, pp. 23–37. (In Russian).
3. Khachatryan L.V. “Zdes’, v nebesakh”: novyye tekhnologii autentichnoy publikatsii rukopisey [“Here, in Heaven”: the New Technology of The Authentic Publication of Manuscripts]. *Russkaya literatura*, 2015, no. 4, pp. 148–152. (In Russian).
4. Kibalnik S.A. Mezhdunarodnyy issledovatel’skiy seminar “Problema tsifrovoy tekstologii proizvedeniy F.M. Dostoevskogo” [International Research Seminar “The Problem of Digital Textology of F.M. Dostoevsky’s works”]. *Russkaya literatura*, 2021, no. 2, pp. 271–273. (In Russian).
5. Kibalnik S.A. Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel’skiy seminar “Problemy tsifrovoy tekstologii i atributsii anonimnykh tekstov” [International Research Seminar “Problems of Digital Textology and Attribution of Anonymous Texts”]. *Russkaya literatura*, 2018, no. 1, pp. 259–261. (In Russian).
6. Kuryshcheva L.A., Lavrent’ev A.M. Ob elektronnom izdanii rukopisnoy “Povesti o Labele i zvere” (1758): pervyy russkiy perevod skazki “Krasavitsa i zver” na demonstratsionnom portale platformy TXM [About the Electronic Edition of the Handwritten “Tale of Label and the Beast” (1758): The First Russian Translation of The Fairy tale “Beauty and The Beast” on The Demo Portal of The TXM Platform]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*. 2019, no. 1, pp. 54–61. (In Russian).



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

7. Kolysheva E.Yu. Problema publikatsii romana M.A. Bulgakova “Master i Margarita” [The Problem of Publishing The Novel “The Master and Margarita” by M.A. Bulgakov]. *Roman M. Bulgakova “Master i Margarita”: dialog s sovremenost’yu* [M. Bulgakov’s Novel “The Master and Margarita”: A Dialogue with Modernity]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2020, pp. 40–82. (In Russian).

8. Vyugin V.Yu. Ideal’naya tekstologiya (Neskol’ko zamechaniy k teorii i praktike kritiki teksta) [Ideal Textology (A Few Remarks on the Theory and Practice of Text Criticism)]. *Tekstologicheskii vremennik. Russkaya literatura XX veka: Voprosy tekstologii i istochnikovedeniya* [Textological Timeline. Russian Literature of the 20<sup>th</sup> Century: Issues of Textological and Source Studies]. Moscow, Institute of World Literature Publ., 2009, pp. 550–569 (In Russian).

9. Eykhenbaum B.M. Osnovy tekstologii [Fundamentals of Textology]. *Redaktor i kniga: Sbornik statey. Vyp. 3* [Editor and Book: A Collection of Articles. Issue 3]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1962, pp. 41–98. (In Russian).

**(Monographs)**

10. K.A. Barsht (ed.). *Tekstologicheskoe issledovanie zapisnykh tetradey F.M. Dostoevskogo k romanu “Besy”*: *Diplomaticheskaya transkriptsiya* [Textological Research of F.M. Dostoevsky’s notebooks to the novel “The Demons”: Diplomatic Transcription]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2021. 583 p. (In Russian).

11. Likhachev D.S. *Tekstologiya. Kratkiy ocherk* [Textology. A Brief Essay]. Moscow, Nauka Publ., 2006. 166 p. (In Russian).

12. McGann J. *A New Republic of Letters: Memory and Scholarship in the Age of Digital Reproduction*. Cambridge, MA; London: Harvard University Press, 2014. 238 p. (In English).

13. Reiser S.A. *Osnovy tekstologii* [Fundamentals of Textology]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1978. 176 p. (In Russian).

14. Tarasova N.A. *“Dnevnik pisatelya” F.M. Dostoevskogo (1876–1877): Kritika teksta* [“Diary of A Writer” by F.M. Dostoevsky (1876–1877): Criticism of the Text]. Moscow, Quadriga Publ.; MBA Publ., 2011. 392 p. (In Russian).

15. Tomashevskiy B.V. *Pisatel’ i kniga. Ocherki tekstologii* [Writer and Book. Essays in Textology]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1959. 280 p. (In Russian).

**(Electronic Resources)**

16. Larin A.A., Khachatryan L.V. *Istochnikovedeniye on-line: Sovremennyye metody raboty s tsifrovoy formoy rukopisnogo dokumenta* [Source Study On-line: Modern Methods of Work with Digital Form of Handwritten Document]. *Elektronnyy tekstolog* [Electronic Textologist]. Available at: <http://www.textolog-rgali.ru/index.php?view=articles&t=article3> (accessed: 23.04.2022). (In Russian).



**Чевтаев Аркадий Александрович**, Российский государственный гидрометеорологический университет (г. Санкт-Петербург).

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы РГГМУ. Научные интересы: теория лирики, нарратология, символизм и пост-символизм, поэтика творчества Н. Гумилева, М. Зенкевича, А. Ладинского, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Б. Пастернака, И. Бродского, цифровая текстология.

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

ORCID ID: 0000-0002-6844-8560

**Arkady A. Chevtaev**, Russian State Hydrometeorological University (St. Petersburg).

Candidate of Philology Associate professor at the Department of Russian Language and Literature, RSHU. Research interests: theory of lyrics, narratology, symbolism and post-symbolism, the poetics of N. Gumilev’s, M. Zenkevich’s, A. Ladinsky’s, A. Akhmatova’s, O. Mandelstam’s, B. Pasternak’s, J. Brodsky’s works, digital textology.

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

ORCID ID: 0000-0002-6844-8560

## ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ

### Literary Local History

DOI 10.54770/20729316-2022-3-298

М.С. Федосеева (Акимова) (Москва)

#### ЛИТЕРАТУРНОЕ КРАЕВЕДЕНИЕ И ЖАНР ПУТЕВОДИТЕЛЯ (Б.С. ЗЕМЕНКОВ ОБ УСАДЬБЕ СЕРЕДНИКОВО)\*

**Аннотация.** В статье показан синтез литературоведческого, краеведческого и искусствоведческого освоения феномена литературной усадьбы в трудах известного советского краеведа Б.С. Земенкова 1940–1960-х гг. Работая в рамках литературного краеведения – новаторской научной области, в 1920–1930-е гг. инициированной в советской науке основателем локально-исторического метода в литературоведении Н.П. Анциферовым, Земенков стал одним из создателей жанра иллюстрированного музейно-усадебного путеводителя, столь расцветшего в СССР во второй половине XX в. и не утратившего актуальности в наши дни. Многочисленные цитаты из работ Земенкова практически впервые вводят в научный оборот продуктивную методологию конкретного литературно-краеведческого исследования, открывающую новые грани постижения литературных произведений. В центре анализа – один из эпизодов литературного краеведения, ранее не попадавших в фокус литературоведческого рассмотрения, – образ подмосковной усадьбы Столыпиных Середниково, связанной с творчеством М.Ю. Лермонтова. Прослежен характерный для Земенкова путь работы с памятником: от кропотливого изучения книжных и архивных материалов, через посещение мемориального места – к созданию статьи, иллюстрации, экскурсии, совмещенных в жанре путеводителя. Плодотворность новаторской методологии Земенкова обусловлена обогащением литературоведческого исследования междисциплинарными составляющими, включением личностно-эмоционального элемента, сочетанием рационального и интуитивного подходов.

**Ключевые слова:** Б.С. Земенков; русская усадьба; литературное краеведение; методология; локально-исторический метод в литературоведении; музейно-усадебный путеводитель; Середниково.

M.S. Fedoseeva (Akimova) (Moscow)

#### Literary Local History and the Genre of the Guidebook (B.S. Zemenkov about the Serednikovo Estate)\*

**Abstract.** The article shows the synthesis of literary, local history and art history development of the phenomenon of literary estate in the works of the famous Soviet local historian B.S. Zemenkov of the 1940s – 1960s. Working within the framework of literary local history, an innovative area of research initiated in the 1920s and 1930s by N.P. Antsiferov, the founder of the local-historical method in literary studies, Zemenkov became one of the creators of the genre of the illustrated museum-estate guide, which flourished so much in the USSR in the second half of the 20<sup>th</sup> century and has not lost its relevance today. Numerous quotations from the works of Zemenkov introduce for the first time a productive methodology of a specific literary and local history research, which opens up new facets of comprehension of literary works. In the center of the analysis is one of the episodes of literary local lore that previously did not fall into the focus of literary consideration – the image of the Stolypin's Serednikovo estate near Moscow, associated with the work of M.Y. Lermontov. Zemenkov's characteristic way of working with the monument is traced: from painstaking study of book and archival materials, through a visit to the memorial site to the creation of articles, illustrations, excursions combined in the genre of a guidebook. The fruitfulness of Zemenkov's innovative methodology is due to the enrichment of literary research with interdisciplinary components, the inclusion of a personal-emotional factor, a combination of rational and intuitive approaches.

**Key words:** B.S. Zemenkov; Russian estate; literary local history; methodology; the local-historical method in literary studies; museum-estate guide; Serednikovo estate.

В современном литературоведении изучение русской усадебной культуры и ее наследия немислимо без обращения к научным наработкам отечественных исследователей XX в. в сфере локальной истории, усадебоведения и литературной географии. В первую очередь, это Н.П. Анциферов с его книгами «Душа Петербурга» (1922), «Петербург Достоевского» (1923), «Быль и миф Петербурга» (1924), «Теория и практика литературных экскурсий» (1926) и др., Д.С. Лихачев со знаменитой монографией «Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей» (1982), Ю.М. Лотман с его исследованиями русской дворянской литературы и культуры рубежа XVIII–XIX вв. в книге «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)» (1993), а также Общество изучения русской усадьбы (В.В. Згура, А.Н. Греч и др.), действовавшее с 1922 г. по 1930 г. и успевшее выпустить много ценных изданий.

Особенно важным в связи с тематикой нашей статьи представляется

\* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051 (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).

\* The research was done at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation no. 22-18-00051 (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).



ся локально-исторический метод в литературоведении, в 1920–1930-е гг. инициированный в советской науке Н.П. Анциферовым [Московская 2009]. Одним из наиболее заметных его продолжателей стал известный москвовед Б.С. Земенков (1902–1963). Придя на рубеже 1920–1930-х гг. в сферу краеведения, он прочно обосновался здесь, поставив ему на службу свои таланты художника, литератора, кропотливого исследователя и страстного популяризатора. Делом его жизни стало выявление адресов памятных мест, связанных с деятелями истории и культуры, реконструирование их исторического облика. Одним из итогов этой деятельности стала капитальная монография «Памятные места Москвы. Страницы жизни деятелей науки и культуры» (1959). Настольной книгой москвоведов стал составленный и откомментированный Земенковым сборник очерков о Москве первой половины XIX в. «Очерки московской жизни» (1962).

При изучении московской «культурной топографии», особенно XIX в., невозможно было обойти Подмосковье. Ведь жизнь старого московского дворянства была теснейшим образом связана с загородной усадьбой жизнью. «Подмосковные являются частью самой Москвы. Рассеянные в окрестностях столицы, они живут одной жизнью с нею. В этих усадьбах возникали такие же очаги культурной жизни, какими изобилвала сама Москва. Обитатели подмосковных – те же москвичи, делящие свою жизнь между столицей и усадьбой» [Подмосковные... 1946, 5]. В биографиях разночинной интеллигенции появляются дачи. Итогом исследовательской работы Земенкова в Москве и Подмосковье стали около семидесяти очерков, посвященных памятным местам, – подмосковным усадьбам Авдотьину, Виноградову, Захарову, Большим Вяземам, Яропольцу, Остафьеву, Мышецкому, Средникову, Муранову, Абрамцеву, Витиневу, Мелихову, Горкам и др., а также около 200 графических работ, до сего дня востребованных, которые зафиксировали или реконструировали облик историко-культурных памятников, связанных с деятелями культуры XVIII–XX вв. Очерки публиковались в солидных научных и научно-популярных, а также в многотиражных изданиях: «Подмосковные [Авдотьино, Мураново, Средниково, Подмосковные Герцена, Чеховская Истра]» (1946), «Подмосковье: Туристские маршруты» (1953), «Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты» (1956), «Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков» (1962) и др.

В этих статьях воплотилась философия изучения и показа памятников, которой придерживался Земенков. Методики работы с памятником он так или иначе касался в статье «По литературной Москве, пострадавшей от фашистских бомб» (1942, полностью не опубликована), в предисловии к книге «Памятные места Москвы» (1959) и ряде других работ. Но наиболее полное изложение она получила в докладах Земенкова (опубликованных Д.А. Ястржембским в 1997–1998 гг.) «Работа над мемориальным памятником» и «Как смотреть литературные места», подготовленных, по мнению публикатора, в 1951–1952 гг. [Земенков 1997, 624].

В краеведении с начала XX в. стихийно сложились два подхода к па-



мятнику – эстетический (при котором акцент делался на архитектуру, в ущерб быту и судьбам людей) и культурно-исторический (когда внимание сосредоточивалось на личности и деятельности человека в контексте исторических событий, но вне контекста места, где эта деятельность проходила). Земенков видел своей задачей «связать историко-культурное и литературное краеведческое исследование с топографическим и тем самым углубить и обогатить его» [Муравьев 1995, 268]. При этом он утверждал равноценность мысли и интуиции, проповедовал необходимость творческого, эмоционального элемента в литературном краеведении, поскольку «восприятие литературных мест есть работа творческая» [Земенков 1998, 374]. Свою любимую мысль о кровной связи литературного произведения и места его создания Земенков вычленяет у авторов разных времен – художников и писателей, отечественных и зарубежных: «“Куда бы мы ни направились, что бы ни увидели, мы чувствуем – он уже был здесь, он это видел, он это уловил ранее нас”, – пишет о своем любимом английском художнике Тернере Рескин. Такое же чувство охватывает нас в окрестностях Истры. Здесь жил Чехов» [Подмосковные... 1946, 107]; он, словно собственный девиз, любил повторять слова В.И. Сурикова: «Я на памятники, как на живых людей смотрел, – расспрашивал их: “Вы видели, вы слышали – вы свидетели...”» [Земенков 1997, 623]. Основания для своего подхода он находит, в частности, в творчестве Лермонтова – например, в его очерке «Панорама Москвы» (1834): «<...> каждый <...> камень хранит надпись, начертанную временем и роком, надпись, для толпы непонятную, но богатую, обильную мыслями, чувством и вдохновением для ученого, патриота и поэта!..» [Очерки московской жизни 1962, 21].

По убеждению Земенкова, за архитектурой, за пейзажем, за тонкой планировкой усадьбы или парка следует искать образ живого человека, творившего и мыслившего здесь, приобщиться к его переживаниям, «понять, что и почему черпал он из окружающей обстановки» [Земенков 1998, 377]. В этом Земенков и видел задачу посещения литературных мест. Для правильного восприятия литературно-мемориального памятника необходимо изучить (через опубликованные или архивные документы, мемуары, эпистолярный, специальную литературу, живые свидетельства и пр.) его мемориальное содержание (т.е. знать точные даты пребывания здесь писателя; образ жизни, встречи; факты творческой биографии; характер отражения данного места в творчестве), а также изучать и сам памятник (когда построен, в каком виде, претерпел ли перестройки). Такой подход открывает путь во «внутреннюю творческую лабораторию» автора, «в самые тайники психологии творчества» [цит. по: Муравьев 1995, 267], и его произведения (особенно поэтические) начинают заново открываться – через памятник: сначала – самому исследователю, а затем – если «возможно полно и красочно осветить темы жизни и творчества» [Земенков 1998, 373] – то и экскурсантам.

Теоретические наработки Земенкова были плодом его практической деятельности исследователя и экскурсовода. И они же, в свою очередь,



становились основой его краеведческих работ – будь то очерки или графические реконструкции литературных мест, и сейчас публикующиеся в научных и научно-популярных изданиях.

Отметим попутно, что Земенков является одним из создателей жанра музейно-усадебного путеводителя в советскую эпоху, столь расцветшего в СССР второй половины XX в. и не утратившего актуальности и в наши дни. Всестороннее исследование этого жанра (по современной терминологии, принадлежащего к нон-фикшн) – одна из насущных задач литературоведческого усадебоведения XX в.

В своих опубликованных очерках о подмосковной усадьбе Середниково – в книге «Подмосковье: Туристские маршруты» [Подмосковье: Туристские маршруты 1953, 234–237], в ее сильно переработанном втором издании «Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты» [Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты 1956, 217–220], в путеводителе «Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков» (1962) – Земенков пытался с разных сторон «раскрыть» Середниково читателю, прежде всего – через его «genius loci», проявляя связи между жизнью М.Ю. Лермонтова в усадьбе и его творчеством. За некоторым идеологическим уклоном (как приметой времени) и, на первый взгляд, общими фразами на деле скрывается глубоко продуманная методология. Приведем лишь несколько примеров из путеводителя 1956 г.: «Поэт прожил здесь летние месяцы 1829–1832 годов. Немало стихотворений навеяно обстановкой усадьбы, густым тенистым парком, событиями его жизни здесь. Трудно найти усадьбу, которая бы своим романтическим обликом так отвечала поэтической стихии М.Ю. Лермонтова юных лет, как Середниково. <...> Можно полагать, что именно середниковские встречи юного Лермонтова с крепостной действительностью нашли отражение в его драмах “Люди и страсти” (1830 год) и “Странный человек” (1831 год). В Середниково же юный Лермонтов знакомится с народной поэзией <...> Беседы с местными крестьянами дали Лермонтову немало фактического материала для создания “Бородина”: 37 человек из Середникова были в Московском ополчении. <...> Немало стихов поэта помечено Середниковом <...> Полный романтических настроений, М.Ю. Лермонтов любил ночью бродить по парку, следить за изменчивым лунным светом на зеркальной глади пруда <...> Неясный свет луны особенно поэтизировал пейзаж Середникова и волновал творческое воображение поэта» [Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты 1956, 217–220] и т.д.

Последнее замечание особенно знаменательно. В лекции «Как смотреть литературные места» Земенков пишет о немаловажности времени суток при осмотре памятника: «Определенное состояние дня, состояние погоды – нередко является наиболее отвечающим данному писателю или его отдельному произведению. <...> Мне бы хотелось побывать в Середниково ночью. Лунное освещение романтизировало пейзаж старого заросшего парка и тем самым отвечало юношеским романтическим настроениям самого поэта. В середниковской лирике 1830 г. Лермонтов по-



стоянно возвращается к теме ночи, постоянно вводит в нее середниковский пейзаж. Знаменателен выбор названий: “Ночь”, “Ночь I”, “Ночь II”, “Ночь III» [Земенков 1998, 376–377]. Понимая сложность учета факторов времени дня и погоды, Земенков, тем не менее, настоятельно рекомендует использовать их экскурсионном посещении, поскольку в таком случае появляется возможность взглянуть на окружающий пейзаж глазами самого писателя, воспринять местность сквозь призму его творчества.

В этом отношении любопытна ранее не известная акварель с изображением мостика и пруда в Середниково, которую мы вводим в научный оборот. Она была приобретена нами в 2020 г. на онлайн-аукционе как анонимный пейзаж «Усадьба Середниково. Акварель, СССР, 1947 г.». По нашему предположению, сделанному на основании ряда факторов (автограф, почерк, дата, стиль и др.), эта акварель принадлежит руке Земенкова.

Сделанная на обороте надпись простым карандашом гласит: «Середниково / “И сад за дремлющем / прудом”. Стих / Лермонтова, бывшего / здесь. [автограф] / июль 1947 г.». Надпись эта вызывает вопросы. Таких строк в поэтическом наследии Лермонтова нет. Очевидно, это некая компиляция образов из стихотворения «Как часто пестрою толпою окружен...» – посвященных, однако, не Середникову, а Тарханам: «<...> высокий барский дом / И сад с разрушенной теплицей; / Зеленой сетью трав подернут спящий пруд» [Лермонтов 2014, 311–312]. Нам удалось установить источник этих строк: первый номер журнала «Столица и усадьба» за 1913 г. Приписанные Лермонтову строки: «Старинный барский дом / С полуразрушенной теплицей... / И сад за дремлющим прудом. / М.Ю. Лермонтов» [Столица и усадьба 1913, 2] – помещены на форзаце под фотопропродукцией пруда и мостика в Середниково, а также на следующем развороте, где в качестве эпиграфа предваряют воспоминания А.А. Столыпина «Средниково (из семейной хроники)».

Очевидно, этот номер журнала держал в руках Земенков. Отсюда и надпись на обороте акварели, да и, собственно, сам сюжет. Земенков в 1947 г. намеренно пишет акварель с той же точки, с которой неизвестный фотограф делал снимок в 1913 г. для журнала «Столица и усадьба». Ему, с его острым ощущением времени, усилившимся в годы войны, было интересно зафиксировать облик усадьбы на момент своего пребывания там. Можно, конечно, предположить, что Земенков сделал свой рисунок с фотографии. Однако это представляется маловероятным. Налицо отличия между фотографией и акварелью, фиксирующие изменения, произошедшие за три десятка лет, их разделяющие. Кроме того, в очерке о Середниково, опубликованном в книге «Подмосковье: Туристские маршруты» (1953), Земенков отмечает: «Осенью 1941 года при въезде в санаторий, у ворот, был подбит головной гитлеровский танк с изображением Мефистофеля. В парке сохранились следы окопов и траншей. Это рубежи, дальше которых продвинуться к Москве гитлеровцы не смогли» [Подмосковье: Туристские маршруты 1953, 237]. Эти следы войны на территории усадьбы (с 1946 г. здесь размещался противотуберкулезный санаторий «Мцыри») он, по-





видимому, видел своими глазами. Земенков был скрупулезным исследователем и являлся адептом философии исследования и показа памятника, закрепленной во вступлении к сборнику «Подмосковные» (1946), одним из авторов которого он был: «Статьи, вошедшие в сборник, написаны не только после тщательного изучения литературных источников. Они созданы на основе исследования самих “литературных мест”. Личное посещение подмосковных имеет большое значение для более конкретного и вместе с тем эмоционально окрашенного восприятия образов прошлого» [Подмосковные... 1946, 6].

Любопытно, что есть еще одно звено между акварелью Земенкова и фотографией в журнале. Это книга «Прыжов И.Г. Очерки, статьи, письма», опубликованная в 1934 г., в которую вошла также статья Прыжова «Из деревни. Отрывки из письма» 1861 г., посвященная Средникову, откуда происходил отец Прыжова [Прыжов 1934, 225–235]. В статье на вкладке помещена репродукция этой же фотографии пруда в Средникове с указанием источника (хоть и с ошибочной датой): «Столица и усадьба» 1914 г., № 1. Почти дословные текстуальные переклички (помимо прямых указаний на Прыжова) свидетельствуют о том, что Земенков при подготовке своих материалов о Средникове активно пользовался этой статьей – в частности, историческими и полуполюгендарными сведениями о строительстве усадьбы, ее владельцах-крепостниках и т.д. (но перепроверяя их, следуя своей любимой мысли о необходимости точного знания о мемориальном месте, важности «исходить к первоисточникам» [Земенков 1997, 629]). Земенков также опирался на исследования П.А. Висковатова [Висковатов 1891], Т.А. Ивановой [Подмосковные... 1946, 47–71; Иванова 1959], в работах которых проявлен топографический аспект и проводится четкая связь между жизнью и творчеством, краеведением и литературоведением.

Следуя своей методике, Земенков объемно, насколько дает возможность формат краткого очерка для путеводителя, прослеживает жизнь в усадьбе. Он отмечает связанные с Средниковом важные для дальнейшего творчества Лермонтова эпизоды (в частности, отношения с В.А. Лопухиной), фиксирует посещения соседствующих с Средниковом усадеб и деревень. Так, описывая лежащее неподалеку Большаково, он отмечает, что «на месте усадебных построек находится дом отдыха “Энергия”. О времени Лермонтова здесь напоминают старые величественные тополя, тенистая подъездная аллея, пруд» [Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков 1962, 411], сигнализируя, на что необходимо обратить внимание при осмотре. Фиксация состояния сохранности памятника – ландшафта и построек – важна Земенкову и сама по себе, и как отправная точка для оценки того, «в какой мере данное состояние памятника соответствует времени проживания здесь писателя» [Земенков 1998, 374]. И в этой реконструированной реальности, которую видел поэт, начинается новый этап работы – определение личного восприятия автором данной местности, уяснение того, как внешняя обстановка осваива-

лась писателем, как под влиянием тех или иных факторов переосмыслились фактические данные.

Земенкову важно поставить усадьбу в широкий литературно-краеведческий контекст, подтверждающий его сердечную мысль о тесной связи литературного произведения и места его создания: «Мотивы Средниковы мы видим в раннем творчестве Лермонтова, в “Послании к Юдину” Пушкин рисует Захарово, весь ранний цикл Блоковских стихов воспроизводит нам Шахматово» [Земенков 1998, 374].

В своих работах Земенков считает необходимым осветить или хотя бы упомянуть все значимые вехи истории усадьбы Средниково от истоков до современности: от В.А. Всеволожского до В.И. Фирсановой и ее гостей. Как популяризатору, практикующему экскурсоводу, ему важно отметить, что «сейчас окрестности Средниковы – любимое место для устройства детских туристских и пионерских лагерей» [Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты 1956, 220] и «сотни туристов, школьников и почитателей таланта Михаила Юрьевича Лермонтова каждое лето посещают эти места» [Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков 1962, 405].

Такое стремление к полноте представления усадьбы и вызвало, очевидно, желание написать пейзаж Средниковы. Точнее, не просто пейзаж – «рисунок-реставрацию». Если мы внимательно сравним акварель Земенкова и фотографию из журнала «Столица и усадьба», то увидим принципиальное отличие. Рисунок выглядит более «ночным», в соответствии с той логикой, у которой упомянули выше. Здесь мы наблюдаем то самое «погружение в атмосферу памятника» [Земенков 1998, 373], на котором так настаивал Земенков. Для него было важно создать образ, не справочное, а художественное представление об описываемых усадьбах и их обитателях. Собственно, и выбор сюжета для данной акварели объясним этой же логикой – ракурсом взгляда самого Лермонтова на усадьбу. Средниковскому парку и пруду Лермонтов посвятил немало стихотворных строк, многие из которых Земенков приводит в своих очерках о Средникове и в тексте лекции «Как смотреть литературные места»: «В стихах действуют и сам парк: “Высоких лип стал пасмурней навес, / Когда луна вошла среди небес”, его окраина: “Есть место: близ тропы глухой, / В лесу пустынном, средь поляны, / Где выются вечером туманы, / Осеребренные луной”, и Средниковский пруд – “Все тихо – полная луна / Блестит меж ветел над прудом”» [Земенков 1998, 376] и призывает зачитывать эти строки на месте, поскольку в таком случае «мы как бы смотрим на данную местность глазами самого художника, уясняем, что было близко ему, волновало его, что отстранялось...» [Земенков 1998, 374].

В статье о Средникове (1962) Земенков отдельно останавливается на роли мостов в парковой архитектуре, которые вносят «особый художественный отпечаток в ландшафт усадьбы, выявляя и подчеркивая его характер» [Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков 1962, 407]. Таким образом, созданный Земенковым в акварели



образ – мост над вечерующим прудом – «очень романтичен и удивительно соответствует поэтическим настроениям Лермонтова тех лет» [Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков 1962, 405]. Есть и еще одна причина, по которой Земенков написал именно пруд. В лекции «Как смотреть литературные места» он сетует, что Средниково, интереснейшая в зодческом отношении усадьба, не имеет детальной строительной истории (к слову, в своих статьях для путеводителей, особенно 1956 г. и 1962 г., Земенков пытался, насколько это возможно, компенсировать недостаток этих сведений, давая не просто факты строительной истории, а объемные, методологические сведения об архитектурно-ландшафтных особенностях усадьбы, например: «Пандус окаймлен вековыми лиственницами. Их мощные стволы составляют естественную колоннаду, создающую как бы переход от архитектурных форм к подлинной природе. В Средникове “строился” даже пейзаж усадьбы» [Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков 1962, 407]). И в подобном случае, случае сложной реконструкции облика здания, пейзаж «может быть весьма действенным рассказчиком» [Земенков 1998, 375].

Вводимый нами в научный оборот пейзаж Земенкова интересен как недостающее звено не только в «лермонтовской» серии его акварелей и в «мегасерии» графических работ, запечатлевших литературное Подмосковье, но и в раскрытии Земенковым-краеведом духа усадьбы Средниково, ее бытия через ее «genius loci». В данном пейзаже сошлись важные для Земенкова области – изобразительное искусство, литература и краеведение; мы видим в нем удачную попытку увязать биографию, топографию и художественность Лермонтова воедино, объяснить литературоведческий аспект через краеведческий. Любопытно в этом отношении, что описание пруда в его статьях из путеводителей 1962 г. точно рифмуются с акварелью 1947 г.: «<...> пруд – тихий, окруженный тесно подступившими к нему деревьями парка <...> мечтательная гладь пруда <...> и старый, зарастающий парк, и пруд в густой темной листве» [Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты 1956, 219–220], «Берег искусственного большого пруда, спокойная гладь которого замкнута, как в раме, темной стеной обступивших его деревьев. Тишиной и покоем веет от этого пейзажа» [Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков 1962, 406].

На примере исследовательской работы с усадьбой Средниково явно прослеживаются особенности методики Земенкова (в рамках локально-исторического метода в литературоведении) по изучению и демонстрации усадебного наследия. Путь исследователя от библиотеки и архива к статье, акварели, экскурсии и пр. пролегает через непременно посещение мемориального места, где знание, эмоция, интуиция срачиваются воедино и дают значительные научные результаты: памятник начинает жить, превращается в «красноречивого рассказчика» [Земенков 1998, 373]. Решение проблемы отношения местнографической художественной образности к реальному источнику – ландшафту оказывается ступенью в по-



знании художественного произведения. Так формируется и закрепляется в отечественной словесности востребованный жанр музейно-усадебного путеводителя, жанр синтетический, вбирающий в себя не только литературный и научный тексты, не только историю места вплоть до современности, но и изобразительный материал с целью создания единого динамичного образа усадьбы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Висковатов П.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Жизнь и творчество. М.: Издательство В.Ф. Рихтера, 1891. 454 с.
2. Земенков Б.С. Как смотреть литературные места / подг. текста и предисл. Д.А. Ястржембского // Археографический ежегодник за 1996 год. М.: Наука, 1998. С. 369–378.
3. Земенков Б.С. Памятные места Москвы. Страницы жизни деятелей науки и культуры. М.: Московский рабочий, 1959. 511 с.
4. Земенков Б.С. Работа над мемориальным памятником / подг. текста и предисл. Д.А. Ястржембского // Археографический ежегодник за 1997 год. М.: Наука, 1997. С. 623–636.
5. Иванова Т.А. Четыре лета. Лермонтов в Средникове. М.: Государственное издательство детской литературы Министерства Просвещения РСФСР, 1959. 96 с.
6. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Стихотворения 1828–1841. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, 2014. 774 с.
7. Московская Д.С. Локально-исторический метод в литературоведении Н.П. Анциферова: генезис и контексты // Филологическая регионалистика. 2009. № 1–2. С. 6–20.
8. Муравьев В.Б. «Поправляйте и продолжайте». Борис Сергеевич Земенков. 1902–1963 // Краеведы Москвы (Историки и знатоки Москвы): Сборник / сост. Л.В. Иванова, С.О. Шмидт. М.: Книжный сад, 1995. С. 260–280.
9. Очерки московской жизни / предисл., примеч., сост. и подготовка текста Б.С. Земенкова. М.: Московский рабочий, 1962. 376 с.
10. Подмосковные: Авдотьино. Мураново. Средниково. Подмосковные Герцена. Чеховская Истра / под ред. В. Бонч-Бруевича. М.: Гослитмузей, 1946. 127 с.
11. Подмосковье. Памятные места в истории русской культуры XIV–XIX веков. М.: Московский рабочий, 1962. 583 с.
12. Подмосковье: Туристские маршруты / сост. Е.В. Годлевская. М.: Профиздат, 1953. 368 с.
13. Подмосковье. Экскурсии и туристские маршруты / сост. Е.В. Сергеева. М.: Издательство ВЦСПС Профиздат, 1956. 387 с.
14. Прыжов И.Г. Очерки, статьи, письма / ред., вв. статьи и комментарии М.С. Альтмана. М.: Academia, 1934. 487 с.
15. Столица и усадьба. 1913. № 1. 26 с.



**REFERENCES**  
**(Articles from Scientific Journals)**

1. Moskovskaya D.S. Lokal'no-istoricheskij metod v literaturovedenii N.P. Antsiferova: genesis i konteksty [The Local-Historical Method in N.P. Antsiferov's Literary Studies: Genesis and Contexts]. *Filologicheskaya regionalistika*, 2009, no. 1–2, pp. 6–20. (In Russian).

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

2. Murav'yev V.B. "Popravlyayte i prodolzhayte". Boris Sergeevich Zemenkov. 1902–1963 ["Correct and Continue". Boris Sergeevich Zemenkov. 1902–1963]. Ivanova L.V., Shmidt S.O. (comps.). *Krayevedy Moskvy (Istoriki i znatoki Moskvy)* [Local Historians of Moscow (Historians and Experts of Moscow)]. Moscow, Knizhnyy sad Publ., 1995, pp. 260–280. (In Russian).

3. Zemenkov B.S. Kak smotret' literaturnyye mesta [How to Watch Literary Places]. Yastrzhembsky D.A. (ed., pref.). *Arkheograficheskiy ezhegodnik za 1996 god* [Archaeographic Yearbook 1996]. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp. 369–378. (In Russian).

4. Zemenkov B.S. Rabota nad memorial'nym pamyatnikom [Work on the Memorial Monument]. Yastrzhembsky D.A. (ed., pref.). *Arkheograficheskiy ezhegodnik za 1997 god* [Archaeographic Yearbook 1997]. Moscow, Nauka Publ., 1997, pp. 623–636. (In Russian).

**(Monographs)**

5. Bonch-Bruyevich V. (ed.). *Podmoskovnyye: Avdot'ino. Muranovo. Serednikovo. Podmoskovnyye Gertsena. Chekhovskaya Istra* [Moscow Suburban Estates. Avdot'ino, Muranovo, Serednikovo, Herzen's estates near Moscow, Chekhov's Istra]. Moscow, State Literary Museum Publ., 1946. 127 p. (In Russian).

6. Godlevskaya E.V. (comp.). *Podmoskov'ye: Turistskiye marshruty* [Moscow Region. Tourist Routes]. Moscow, Profizdat Publ., 1953. 368 p. (In Russian).

7. Ivanova T.A. *Chetyre leta. Lermontov v Serednikove* [Four Summers. Lermontov in Serednikovo Estate]. Moscow, State Publishing House of Children's Literature of the Ministry of Education of the RSFSR Publ., 1959. 96 p. (In Russian).

8. *Podmoskov'ye. Pamyatnyye mesta v istorii russkoy kul'tury XIV–XIX vekov* [Moscow Region. Memorable Places in the History of Russian Culture of the 14<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Centuries]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1962. 583 p. (In Russian).

9. Pryzhov I.G. *Ocherki, stat'i, pis'ma* [Essays, Articles and Letters]. Al'tman M.S. (ed.). Moscow, Academia Publ., 1934. 487 p. (In Russian).

10. Sergeeva E.V. (comp.). *Podmoskov'ye. Ekskursii i turistskiye marshruty* [Moscow Region. Excursions and Tourist Routes]. Moscow, Profizdat Publ., 1956. 387 p. (In Russian).

11. Viskovatov P.A. *Mikhail Yur'yevich Lermontov. Zhizn' i tvorchestvo* [Mikhail Yurievich Lermontov. Life and Work]. Moscow, V.F. Rikhter Publ., 1891. 454 p. (In Russian).



12. Zemenkov B.S. (ed.). *Ocherki moskovskoy zhizni* [Essays on Moscow Life]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1962. 376 p. (In Russian).

13. Zemenkov B.S. *Pamyatnyye mesta Moskvy. Stranitsy zhizni deyateley nauki i kul'tury* [Memorable Places of Moscow. Pages of the Life of Figures of Science and Culture]. Moscow, Moskovskiy rabochiy Publ., 1959. 511 p. (In Russian).

**Федосеева (Акимова) Мария Сергеевна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской классической литературы, научно-исследовательского центра «Русская литература и христианская традиция». Научные интересы: русская литература, литературное краеведение, музееведение, психология творчества.

E-mail: makanja@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-6051-3949

**Maria S. Fedoseeva (Akimova)**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher at the Department of Russian classical literature, Research Center "Russian Literature and Christian Tradition". Research interests: Russian literature, literary local lore, museology, psychology of creativity.

E-mail: makanja@list.ru

ORCID ID: 0000-0001-6051-3949

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

### Foreign Literatures

DOI 10.54770/20729316-2022-3-310

А.И. Васкиневич (Калининград)

#### «ЛЕГЕНДА О СВЯТОЙ МАРИНЕ» КЛЕМЕНСА БРЕНТАНО: АКТУАЛИЗАЦИЯ ЖИТИЯ

**Аннотация.** Позднее творчество Клеменса Брентано после религиозного перелома в жизни поэта складывается в ситуации поиска новых ориентиров. Примирение с собственным ранним творчеством и публикация художественных произведений становятся возможными благодаря новому авторскому статусу, обретаемому Клеменсом Брентано. Он становится автором-благодетелем, отчисляя гонорары за публикующиеся произведения в пользу бедных. Мотивацией для публикации «Легенды о святой Марине» становится стремление помочь людям, пострадавшим от наводнения на Дунае в 1841 г. Эта цель формирует паратекст (титульный лист), определяет новую композицию стихотворения и приводит к актуализации жития святой Марины. Вместе с поэтом Клеменсом Брентано и художником Эдуардом фон Штейнле, автором рисунка с изображением сцен из жития, которому посвящена вступительная часть стихотворения, она собирает милостыню для людей, столкнувшихся с природной катастрофой. Вечная актуальность святой связана с ее христианским милосердием, раскрывающимся в основной части «Легенды о святой Марине». В заключительной части стихотворения святая Марина творит чудеса после смерти, пробуждая в людях совесть, покаяние и милосердие. Святая Марина, при жизни делившая с бедняками хлеб и воду, жившая в гармонии с природой, наделяется Клеменсом Брентано новой миссией, соответствующей ее человеческим качествам и христианской позиции. В «Легенде о святой Марине» из легендарной фигуры прошлого она превращается в активную просительницу, реагирующую на трагические события современности.

**Ключевые слова:** романтизм; Брентано; «Легенда о святой Марине»; житие; автор-благодетель.

А.И. Vaskinevich (Kaliningrad)

#### “The Legend of Saint Marina” by Clemens Brentano: Actualization of Vita

**Abstract.** The later work of Clemens Brentano, after a religious turning point in the life of the poet, develops in a situation of searching for new landmarks. Reconciliation with his own early work and the publication of literary works are made possible by the new authorial status acquired by Clemens Brentano. He becomes a charitable author, deducting royalties for published works in favor of the poor. The motivation for

publishing *The Legend of St. Marina* is the desire to help people affected by the floods on the Danube in 1841. This goal forms the paratext (title page), determines the new composition of the poem and leads to the actualization of the life of St. Marina. Together with the poet Clemens Brentano and the painter Eduard von Steinle, the author of a drawing depicting scenes from the Vita to whom the introductory part of the poem is dedicated, she collects alms for people who are faced with a natural disaster. The eternal relevance of the Saint is connected with her Christian mercy, which is revealed in the main part of *The Legend of Saint Marina*. In the final part of the poem, St. Marina works miracles after her death, awakening conscience, repentance and mercy in people. Saint Marina, who during her lifetime shared bread and water with the poor, lived in harmony with nature, is endowed by Clemens Brentano with a new mission, corresponding to her human qualities and Christian position. In *The Legend of St. Marina*, from a legendary figure of the past, she turns into an active petitioner, reacting to the tragic contemporary events.

**Key words:** Romanticism; Brentano; The Legend of Saint Marina; Vita, charitable author.

Клеменс Брентано (1778–1842) известен в российском литературоведении, однако позднее его творчество не было понято исследователями, утверждавшими, что к 1817–1818 гг. литературная жизнь его окончилась [Берковский 2001, 354; Карельский 2007, 246] и уступила место «религиозной мании», разрушившей его творческие силы [Карельский 2007, 246], или «католической пропаганде», изуродовавшей его дарование [Берковский 2001, 354]. Такое представление, восходящее к «Романтической школе» Генриха Гейне [Гейне 1958, 226], до сих пор не преодолено, несмотря на возражения С.С. Аверинцева [Аверинцев 1996, 277]. То, что сам Клеменс Брентано после религиозного перелома поднимает вопрос о смысле писательской деятельности, ставит перед исследователями проблему поиска новых подходов к ее оценке, учитывая изменившуюся авторскую концепцию. Позднее творчество Клеменса Брентано нуждается в серьезном пересмотре и непредвзятом изучении.

Клеменс Брентано испробовал в своем творчестве на разных его этапах разные авторские стратегии. Первый роман писателя «Годви» вышел с подзаголовком «одичавший роман Марии», однако Мария – это не совсем псевдоним писателя, поскольку в конце романа он появляется под своим именем – Клеменс Брентано. Из биографии автора мы знаем, что он «передвинул» свой день рождения с 9-го на 8-е сентября, на Рождество Богородицы, Девы Марии [Аверинцев 1996, 281], но в романе имя Мария носит рассказчик, Марией зовут мать Годви, женщину, в которую он влюблен зовут Молли, то есть, тоже Мария, имена ряда героев романа отсылают к Священной истории, таким образом, что это дает основания критикам подзревать раннего Брентано в кощунстве [Schulz 1983, 436], в общем, мы видим игру автора с персонажами, смыслами (в том числе, католическими) и читателем. Другая авторская стратегия была реализована в сборнике «Волшебный рог мальчика» (1806–1808), подготовленном Клеменсом



Брентано совместно с Ахимом фон Арнимом (1781–1831). Здесь авторы сборника предстают как собиратели текстов (не только фольклорных), вольно обрабатывая их, что вызывает полемику вокруг этого издания.

Однако в поздние годы у Брентано вызревает и еще одна авторская стратегия. Автор-благотворитель – тот авторский статус, который Клеменс Брентано выбирает для себя как приемлемую стратегию примирения с собственным художественным творчеством после религиозного перелома и смерти Анны Катарины Эммерик (1774–1824), при которой он объявил себя «писцом» (Schreiber), но оказался мистификатором, насыщающим записи ее видений материалами из других источников [Engling 2009, 152–153, 214–215].

В 1823 г. Брентано познакомился с Иоганном Фридрихом Бёмером (1795–1863), немецким библиотекарем и историком, которому в 1825 г. он оставил рукописи своих произведений («Романсы о Розарии», «Рейнские сказки», «Итальянские сказки»). Бёмер убеждал Брентано издать эти тексты, и в 1826 г. Брентано пишет ему: «...что мне, Господи помилуй, делать с этими накрашенными надушенными туалетными грехами моей нехристианской юности? <...> Желание что-либо опубликовать – это тоже иллюзия, когда что-то готово, становишься умнее и выбрасываешь это или высмеиваешь. Если бы можно было выручить что-то для бедных, но получаешь лишь отвращение, раздражение, скуку, смущающие комплименты, ругательные рецензии, и все деньги достаются книготорговцу, а ты становишься для многих поколений притчей во языцех. <...> Единственное, что могло бы меня к этому подвигнуть, это если бы от этого была какая-то выгода школе для бедных, сам я за это и от этого ничего не требую» [Brentano 2012, 249–250]. В дальнейшем Брентано продолжает настаивать на издании сказок исключительно с благотворительными целями, однако на титульном листе прижизненного издания сказки «Гокель, Хинкель и Гакелея» (1838) подобной информации опубликовано не будет, зато она появится на титульном листе первого тома посмертного двухтомного издания сказок 1846/47 г. – «на благо бедняков, согласно последней воле автора» [Brentano 1846–1847, I]. Пожертвование гонораров на цели христианского милосердия, в пользу бедняков, было значимым вкладом Брентано в благотворительную деятельность, и, как отмечает Гюнтер Шольц, отличало его самосознание от самосознания Гёте, Шиллера и других авторов, стремившихся утвердиться в аристократическом обществе [Scholz 2012, 97–103].

«Легенду о святой Марине», о которой далее пойдет речь и которая также относится к позднему творчеству автора, Клеменс Брентано тоже сначала не хотел издавать, хотя Луиза Гензель (1789–1876) пыталась склонить его к публикации в благотворительных целях [Hildmann 2004, 54]. Он согласился на публикацию лишь ради того, чтобы вырученные средства пошли в пользу пострадавших от наводнения на Дунае, произошедшего в конце января – начале февраля 1841 г. Король Баварии Людвиг I объявил о сборе средств в помощь пострадавшим от этого природного бедствия, при-

зывы к этому появились и в газетах, и Эмилия Линдер убедила Клеменса Брентано опубликовать свое стихотворение в благотворительных целях.

Эмилия Линдер (1797–1867) – швейцарская художница и меценатка, поздняя любовь Клеменса Брентано, с которой он познакомился в середине октября 1833 г. в ателье художника Йозефа Шлотхауера (1789–1869) [Engling 2009, 87], в доме которого Брентано жил с 10 октября 1833 г. [Vordermayer 2004, 149], интересовалась его религиозными сочинениями, он же пытался обратить ее в католичество. Именно ей Брентано ранее подарил на день рождения рисунок Штейнле с изображением жития святой Марины.

В ноябре 1838 г. Клеменс Брентано пишет из Мюнхена Эдуарду фон Штейнле в Вену: «В том, что я пишу Вам только сейчас, отчасти виноват Ваш талант. Ваш рисунок святой Марины, который я послал барышне Линдер на ее день рождения в Регенсбург, так невероятно понравился ей, что я, несмотря на множество другой работы, начал стихотворную обработку этой легенды, не без успеха и не без мук, а именно, это будет примерно 150 строф. Около 120 уже готово» [Brentano 2016, 178–179].

Основная часть произведения была написана в 1838 г. (начало работы над стихотворением датируется осенью 1837 г. [Hildmann 2004, 54]), в дополненном виде она вышла в 1841 г. в Мюнхене со следующей надписью на титульном листе: «Легенда о святой Марине, стихотворение Клеменса Брентано, вдохновленное рисунком художника Эдуарда Штейнле из Вены и напечатанное по требованию на благо пострадавших от Дунайского ледохода 1841 года в епархии Регенсбурга. Цена 18 франков. Мюнхен. Книгу можно приобрести в литературно-артистическом салоне издательства Котты, на Променаденштрассе» [Brentano 1841]. В посмертном издании собрания сочинений Клеменса Брентано (1852–1855), где «Легенда о святой Марине» открывает вторую книгу первого тома, носящую подзаголовок «Легенды», где собраны разные жития в поэтической обработке автора, эта надпись отсутствует; в современных изданиях надпись включается в текст «Легенды о святой Марине».

Надпись на титульном листе издания 1841 г. является важным компонентом текста и заслуживает внимания. Паратекст (титульный лист) информирует читателя не только об авторе и названии произведения, не только обозначает жанровую характеристику, содержащуюся в названии, отсылая к жанру жития, но и указывает на источник вдохновения, создавая интертекстуальное, интермедиальное, интересубъектное пространство, а также на цель публикации, носящей благотворительный характер. Паратекст несет не только информативную, но и побудительную функцию, приглашая читателя приобрести книгу, и, таким образом, внести свой вклад в дело христианского милосердия.

«Легенда о святой Марине» Клеменса Брентано состоит из трех частей. Композиция отражает замысел Брентано, окончательно сложившийся ко времени издания текста и связанный с откликом на события современности. Общий объем «Легенды о святой Марине» – 141 строфа (стро-



фы представляют собой четверостишия), объем частей, соответственно, 8 строф, 110 строф и 23 строфы. Рифмовка перекрестная. «Легенда о святой Марине» Клеменса Brentano написана пятистопным ямбом, размером, утвердившимся в немецкой литературе в середине XVIII в. [Гаспаров 2003, 158]. Таким образом, Brentano подвергает средневековый материал поэтической модернизации.

Первая часть, с которой, собственно, и начинается текст – стихотворное посвящение художнику Эдуарду фон Штейнле (1810–1886). Клеменс Brentano познакомился с ним в августе 1837 г., тоже у Шлотхауера. По словам Штейнле, при первой же встрече они с Клеменсом Brentano стали друзьями [Bernus, Steinle 1909, 17]. Художнику, тогда еще малоизвестному, на тот момент было 27 лет, поэту – 58. В 1838 г. Штейнле пробыл в Мюнхене с 3 августа по 18 октября, работая над фресками, и постоянно общался с Brentano, который привлек художника к совместной работе. Впоследствии произведения и личность Клеменса Brentano послужат для Штейнле источником вдохновения. Штейнле создаст ряд рисунков к «Рейнским сказкам» и другим произведениям Клеменса Brentano, в 1841 г. напишет его портрет, а после его смерти – как дань памяти – рисунок, где Brentano изображен в виде паломника у поклонного креста (1842) [Bernus, Steinle 1909].

Но в случае с «Легендой о святой Марине» было наоборот, хотя и этот рисунок возник по заказу (как подарок Эмилии Линдер) и не без влияния Клеменса Brentano. Прощаясь с художником, уезжавшим из Мюнхена, Клеменс Brentano подарил ему в октябре 1838 г. одно из изданий Вацлавского пассионаля 1513 г. (Аугсбург, издательство Ханзена Отмара) из своей библиотеки [Bernus, Steinle 1909, 19]. Этим изданием Штейнле пользовался в дальнейшем для разработки образов святых, в том числе, вероятно, и работая над рисунком, изображающим мотивы из жития святой Марины. Этот рисунок и стал непосредственным импульсом для создания Клеменсом Brentano «Легенды о святой Марине».

Но первая часть «Легенды о святой Марине» – это не просто выражение признания, похвала художнику. В посвящении упоминается наводнение на Дунае, и Brentano обыгрывает в связи с этими событиями происхождение Штейнле, который был родом из Вены и которому Дунай когда-то «пел колыбельную». Теперь река грозит «разбить оковы льда», а ее дочь, беда (или нужда – die Not) стенает на ее берегах. И ей, беде, нужде, «мы отдаем эту песню», чтобы молиться и просить милостыню. Здесь важно это «мы» (wir), искусство предстает как совместное делание; картина и песня, объединившись, идут просить хлеба:

Wir geben ihr das Lied ums Brot zu singen;  
Vergelt's Gott! – Horch, zu beten lehrt die Not.  
Und wird das Mitleid ihr dein Bild auch bringen,  
Geht Bild und Lied vereint wie Kunst nach Brot [Brentano 1841, 4].



Однако не только художник, давший импульс возникновению стихотворения, вовлекается в благотворительную миссию, но и сама святая Марина, к которой поэт взывает о помощи пострадавшим людям:

Marina! hilf der Donau singen, wiegen,  
Sieht sie die Not, ihr ausgesetztes Kind,  
Im Schlummer lächelnd dir am Herzen liegen,  
Dann bricht das Eis und taut dem Armen lind [Brentano 1841, 4].

Внезапно обретает новый, актуальный смысл имя святой Марины – «морская», связанная с водной стихией, она может усмирить ее, ведь любовь святой может мягко растопить не только сердца, но и скопившийся лед на Дунае. Святая Марина вовлекается, таким образом, в современные события, становится помощницей в решении насущных проблем, стихотворение, посвященное ей, выступает средством собрать материальную помощь пострадавшим от наводнения. Житие святой Марины представлено в стихотворении Клеменса Brentano не просто как поэтически обработанная средневековая легенда. Актуализация жития осуществляется в связи с современными Клеменсу Brentano событиями. Святая Марина творит дела милосердия спустя столетия после своей смерти, помогая поэту собрать милостыню для жертв стихии.

Призывом к святой Марине заканчивается посвящение Эдуарду фон Штейнле, далее следует основная часть – поэтическое изложение жития святой Марины.

Что касается самого жития святой Марины, оно известно и в католической, и в православной традициях. В православной традиции память святой отмечается 12 февраля, история о ней у святителя Димитрия Ростовского (в «Житиях святых») озаглавлена как «Житие преподобной Марии, подвизавшейся в мужском образе под именем Марина, и отца ее преподобного Евгения». В католической традиции память святой Марины отмечается 17 июля. Житие святой Марины зафиксировано в разных средневековых источниках. Клеменс Brentano мог пользоваться для своей поэтической обработки жития святой Марины целым рядом изданий, имевшихся в его обширной библиотеке. Житие святой Марины входит в «Жизнеописания Отцов» (Vitae patrum), критическое издание которых было подготовлено иезуитом Херибертом Росвейде (Heribert Rosweyde, 1569–1629) и вышло в 1615 г. в Антверпене. В библиотеке Клеменса и его брата Кристиана Brentano была эта книга в издании 1691 г., в немецком переводе М. Ротлера (№ 947 в каталоге 1853 г.) [Katalog 1853, 57]. Наибольшую известность житие святой Марины получило благодаря популярному во всей Европе и за ее пределами собранию житий святых – «Золотой легенде» Иакова Ворагинского (лат. Legenda Aurea, название, данное автором – «Legenda Sanctorum»), написанной на латинском языке около 1260 г., а затем переведенной на многие европейские языки, в том числе, на немецкий. В библиотеке братьев Brentano было латинское издание «Золотой легенды» 1492 г.



(№ 937 в каталоге 1853 г.: (Jac. de Voragine) *legenda sanctorum sive historia Lombardica*) [Katalog 1853, 56]. Также житие святой Марины входило в наиболее популярное в Германии собрание житий святых на немецком языке, прозаический пассиональ (мартиролог, католический аналог православных святцев) «Жития святых» (*Der Heiligen Leben*), называемый также Вацлавским пассионалем (*Wetzel-Passional*), поскольку он был составлен в годы правления Вацлава IV, короля Германии (с 1376 по 1400 гг.), около 1400 г. в нюрнбергском монастыре доминиканцев, на основе различных источников [Kühlmann 2009, 159–161]. В библиотеке Клеменса Brentano были издания 1507 и 1521 гг. (№ 942, 944 в каталоге 1853 г.) [Katalog 1853, 57]. Аналогичное издание Клеменс Brentano подарил Эдуарду фон Штейнле. Другие возможные источники рассматриваются в статье Джона Найта Бостока [Bostock 1924] и в главе, посвященной «Легенде о святой Марине», у Бернарда Гайека [Gajek 1971, 347–355].

Сюжет жития вкратце таков: В Вифинии (в Малой Азии) в V в. жил благочестивый человек, которого звали Евгений. После смерти жены он решил уйти в монастырь и взять с собой дочь Марину (в некоторых источниках – Марию), которую они выдали за мальчика. Ее принимают в мужской монастырь, где она жила под именем брата Марина. Однажды брата Марина оклеветала женщина, сказавшая, что он отец ее ребенка. Марину изгоняют из монастыря, и она воспитывает подброшенного ребенка у монастырских стен. Впоследствии брата Марина вновь принимают в обитель, после смерти Марины раскрываются все тайны. Все каются, признают Марину святой, у ее гроба совершаются чудеса.

Brentano довольно строго придерживается основного сюжета, дополняя и модернизируя его, вписывая житие святой в Священную историю и украшая его романтическими поэтизмами.

Сакральное пространство жизни Марины связано с монастырем, где происходит и воспитание Марины. Она воспринимает обрядовую сторону христианской жизни, где тремя главными событиями для нее становятся Рождество, смерть и Воскресение Христа: она украшает ясли, гроб и красит яйца на Пасху. Но «Легенда о святой Марине» размыкает это монастырское пространство. Вся природа становится включена в сакральное пространство жития. К девочке, находящейся в мужском монастыре, в паломничество отправляются времена года, чтобы принести свои дары и помочь ей украсить церковь в праздничные дни. Марина, получающая благословение от аббата, сравнивается с примулой, наклоняющейся, чтобы впитать небесную росу. Важно при этом не только то, что примула (*Primel*) – первый весенний цветок, но и переключка с встречающимся далее в тексте названием молитвенного часа – *Prim*, час первый. Это час, в который вспоминается поношение и оплевание Христа («*da er verhöht war und verspieen*» [Brentano 1841, 11]), в кеносисе своем, добровольном умалении воплотившегося и сошедшего на землю Бога. Подобно этому, и примула пригибается к земле [Brentano 1841, 6]. Здесь уже намечается мотив несправедливого поношения, которое придется испытать и выросшей



девочке в ее подражании Христу. У могилы отца девочка сравнивается с розмарином, здесь важна и игра слов (*Marina – Rosmarin*), и символика растения, связанная со смертью; вероятно отсылка к стихотворению «Розмарин», включенному в сборник «Волшебный рог мальчика», где розмарин имеет именно такое символическое значение; такой прием (аллюзии к этому сборнику) часто встречается в разных произведениях Brentano, например, в его сказках. Когда Марина воспитывает ребенка, прививая ему христианское отношение к людям, уча молиться за грешников, она мастерит для ребенка к Рождеству Христову вертеп из природных материалов, которые ей приносят ласточки и пчелы. Мир природы вовлечен в историю жития святой Марины в обработке Brentano.

Когда Марину как брата Марина изгоняют из монастыря за мнимый грех, она и за монастырскими стенами конструирует пространство Церкви, выстраивающееся вокруг Христа. Марина делит хлеб и воду с другими страждущими [Brentano 1841, 10], соблюдает молитвенные часы: Утреню (*Matutin*), Первый час (*Prim*), Третий час (*Terz*), Шестой час (*Sext*), Девятый час (*Non*), Вечерню (*Vesper*), Комплеторий (*Complet*), соответствующий Повечерию, руководствуясь значением богослужений суточного круга [Brentano 1841, 11]. Семикратное молитвенное обращение к Господу восходит к Псалму 118: «Семикратно в день прославляю Тебя за суды правды Твоей» (Пс. 118: 164), этот псалом начинается со слов «Блаженны непорочные в пути, ходящие в законе Господнем» (Пс. 118: 1), и житие Марины обнаруживает с ним ряд перекликающихся мотивов: мотив хранения чистоты в юности (Пс. 118: 9), мотив несправедливого поношения и посярмления (Пс. 118: 22), упования на Бога (Пс. 118: 166) и др.

Судьбы героев вплетены в библейскую историю со времени сотворения мира и соотносятся с ней. Давая обещание отцу хранить тайну, Марина противопоставляет себя нарушившей тайну Еве; мать ребенка сравнивается с библейской Агарью (служанкой Сарры, наложницей Авраама, изгнанной с сыном Измаилом из дома Авраама). «Твой грех – одновременно грех мира» («*Denn deine Schuld ist gleich der Schuld der Welt*») [Brentano 1841, 18], – говорит аббат монаху Марину.

Когда Марине подбрасывают младенца, рожденного оклеветавшей ее женщиной, она произносит те же слова, что она говорила на Рождество Христово [Brentano 1841, 6, 12], неточно воспроизводящие интроит к рождественской мессе или рождественское песнопение на его основе, восходящие к книге пророка Исая: «Ибо Младенец родился нам – Сын дан нам; владычество на раменах Его» (Ис. 9: 6). Этот мотив, важный и в поздней редакции сказки «Гокель, Хинкель и Гакелея», приобретает здесь особое значение. Марина видит в посланном ей ребенке, которого все окружающие воспринимают как плод греха, образ Божий, и радуется его рождению так же, как Рождеству Христову. Когда она в третий раз поет эти слова, уже с ребенком на руках встречая Рождество Христово, сердца монахов смягчаются, и они просят аббата впустить брата Марина обратно в обитель [Brentano 1841, 14–15].



После смерти Марины следует, как и в традиционных житиях, сцена покаяния монахов, аббата и одержимой матери ребенка, появляющейся на могиле святой Марины. Но Brentano вносит и не свойственные традиционному житию мотивы. После смерти Марины к ее могиле приходит множество животных, слетаются птицы и пчелы, склоняются растения, тело ее благоухает. Создается картина вселенской гармонии, характерен выбор растений и животных, имеющих символический характер – это пальмовые ветви, напоминающие о входе Иисуса Христа в Иерусалим, ягнята, ассоциирующиеся с Христом – агнцем Божиим, верблюды, на которых прибыли ко Христу волхвы, голуби, символизирующие снисхождение Святого Духа и т.п. Brentano усиливает не только символизм, но и экспрессивность финальной сцены основной части, вводя образ обезумевшей матери ребенка, мятущейся, бушующей, с яростным выражением лица и растрепанными волосами, успокаивающейся лишь когда ребенок связывает ей руки поясом святой Марины – от прикосновения к реликвиям она исцеляется от безумия [Brentano 1841, 24–25].

Деятельная христианская любовь, милосердие, проявляемое самой святой Мариной и пробуждаемое ею в людях – вот основной мотив жития в обработке Клеменса Brentano (для сравнения: в агиографических источниках Brentano акцент делается на стойкости Марины, осознании своей греховности теми, кто ее оболгал и изгнал из монастыря, и чудесах у гроба святой; у Димитрия Ростовского подражать предлагается ее мученичеству, твердости и терпению). Именно эти христианские качества делают ее подходящей фигурой для роли просительницы, которой наделяет ее Brentano.

К основной части жития Brentano добавляет и дополнительную часть, отсутствующую в традиционных житиях и носящую латинское название *Conscientia* (Совесь). *Conscientia* (Совесь) – такое имя дают кающейся матери ребенка, которого она когда-то подбросила святой Марине, так же называют и песню, которую она поет и в которой покаяние грешницы переходит в хвалу святой Марины. Эта песня достигает и отца подброшенного ребенка, и тот приходит к могиле святой Марины и приносит покаяние. Потом мать ребенка умирает, и наступает финал, традиционный для жития – могила святой Марии становится местом паломничества и покаяния многих людей.

Характерна особая роль, которую Клеменс Brentano придает песне. В основной части песня святой Марины пробуждает милосердие в монахах. В третьей части покаянная песня передается из уст в уста, даже когда мощи святой Марины уже покоятся в Венеции, преображая людей. В посвящении Штейнле песня и картина, объединившись, просят милостыни для бедняков.

Искусство, пробуждающее милосердие, автор-благодетель – такова христианская концепция творчества, складывающаяся у позднего Brentano. Переосмысление жития приводит к его актуализации автором. Святая Марина и после смерти проявляет деятельную любовь и христианское милосердие, участвуя в новой благотворительной миссии вместе с поэтом и

художником. Так воспринимает святость Клеменс Brentano: для него она *актуальна, действенна*, способна проявить себя в непосредственной связи с современностью.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 364 с.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб: Азбука-классика, 2001. 512 с.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
4. Гейне Г. Романтическая школа // Гейне Г. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 6. Л.: Художественная литература, 1958. С. 143–277.
5. Карельский А.В. Немецкий Орфей. М.: РГГУ, 2007. 608 с.
6. Bernus A. v., Steinle A.M. v. Clemens Brentano und Edward von Steinle. Dichtungen und Bilder. Kempten und München: Kösel'sche Buchhabdlung, [1909]. 216 s.
7. Bostock J.K. Brentano's "Legende der heiligen Marina" // The Modern Language Review. 1924. Vol. 19. № 2. P. 195–199.
8. Brentano C. Legende von der heiligen Marina. München: Cotta, 1841. 31 s.
9. Brentano C. Die Märchen des Clemens Brentano. Zum Besten der Armen nach dem letzten Willen des Verfassers herausgegeben von Guido Görres. In 2 Bdn. Stuttgart und Tübingen: Cottaischer Verlag, 1846–1847.
10. Brentano C. Sämtliche Werke und Briefe: Historisch-kritische Ausgabe, Frankfurter Brentano-Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift: In 38 Bd. Bd. 35. Briefe VII (1824–1829). Stuttgart: Kohlhammer, 2012. 718 s.
11. Brentano C. Sämtliche Werke und Briefe: Historisch-kritische Ausgabe, Frankfurter Brentano-Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift: In 38 Bd. Bd. 37,1. Briefe IX (1836–1839). Stuttgart: Kohlhammer, 2016. 407 s.
12. Engling C. Die Wende im Leben Clemens Brentanos. Folgen der Begegnung mit Anna Katharina Emmerick. Würzburg: Echter Verlag, 2009. 246 s.
13. Gajek B. Homo poeta: zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971. 629 s.
14. Hildmann Ph.W. "Clemens Brentano hat dieß schöne Lied gedichtet". Joseph von Eichendorffs verborgenes Debüt in den "Historisch-politischen Blättern" // Literatur in Bayern. Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft. 2004. № 76. S. 52–61.
15. Katalog der nachgelassenen Bibliotheken der Gebrüder Christian und Clemens Brentano. Köln: Verlag nicht ermittelbar, 1853. 232 s.
16. Kühlmann W. (Hg.) Killy Literaturlexikon. In 13 Bdn. Bd. 5. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009. 652 s.
17. Scholz G. Clemens Brentano 1778–1842: Poesie, Liebe, Glaube. Münster: Aschendorff Verlag, 2012. 144 s.
18. Schulz G. Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil 1. Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789–1806. München: Verlag C.H. Beck, 1983. 763 s.





19. Vordermayer M. "...die Zeit, wo Clemens Brentano wie ein Komet durch diese Münchener Gesellschaft fuhr". Vermischtes aus den Jahren 1833 bis 1842 // *Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. S. 149–160.

#### REFERENCES

##### (Articles from Scientific Journals)

1. Bostock J.K. Brentano's "Legende der heiligen Marina". *The Modern Language Review*, 1924, vol. 19, no. 2, p. 195–199. (In English).

2. Hildmann Ph.W. "Clemens Brentano hat dieß schöne Lied gedichtet". Joseph von Eichendorffs verborgenes Debüt in den "Historisch-politischen Blättern". *Literatur in Bayern. Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft*, 2004, no. 76, pp. 52–61. (In German).

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

3. Vordermayer M. "...die Zeit, wo Clemens Brentano wie ein Komet durch diese Münchener Gesellschaft fuhr". Vermischtes aus den Jahren 1833 bis 1842. *Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt*. Würzburg, Königshausen & Neumann Verlag, 2004, pp. 149–160. (In German).

##### (Monographs)

4. Averintsev S.S. *Poety* [Poets]. Moscow, Languages of the Russian Culture Publ., 1996. 364 p. (In Russian).

5. Berkovskiy N.Ja. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St. Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001. 512 p. (In Russian).

6. Engling C. *Die Wende im Leben Clemens Brentanos. Folgen der Begegnung mit Anna Katharina Emmerick*. Würzburg: Echter Verlag, 2009. 246 p. (In German).

7. Gajek B. *Homo poeta: zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1971. 629 p. (In German).

8. Gasparov M.L. *Ocherk istorii evropeyskogo stikha* [Essay on the History of European Verse]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2003. 272 p. (In Russian).

9. Karel'skiy A.V. *Nemetskiy Orfey* [German Orpheus]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2007. 608 p. (In Russian).

10. Scholz G. *Clemens Brentano 1778–1842: Poesie, Liebe, Glaube*. Münster, Aschendorff Verlag, 2012. 144 p. (In German).

11. Schulz G. *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil I. Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789–1806*. München, Verlag C.H. Beck, 1983. 763 p. (In German).



**Васкиневич Анжелика Игоревна**, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Кандидат филологических наук, доцент Образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук». Научные интересы: немецкая литература, эстетика.

E-mail: AVaskinevich@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0002-2549-4882

**Anzhelika I. Vaskinevich**, Immanuel Kant Baltic Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Institute for the Education and Humanities. Research interests: German Literature, Aesthetics.

E-mail: AVaskinevich@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0002-2549-4882

Ю.С. Патронникова (Москва)

### ИЗ ИСТОРИИ ИТАЛЬЯНСКОГО ПРОТОДЕТЕКТИВА: Ф. МАСТРИАНИ, Э. ДЕ МАРКИ, К. ИНВЕРНИЦИО

**Аннотация.** В данной статье автор продолжает исследование итальянского протодетектива. Ранее автор обращалась к истокам итальянского «джалло» (итал. giallo, букв. «желтый»; так в итальянской традиции обозначается детективный жанр) на примере романов «Мой труп» (1852) Франческо Мاستриани и «Шляпа священника» (1888) Эмилио Де Марки, а также исследовала некоторые особенности поэтики Каролины Инверницио на примере романа «Поцелуй покойницы» (1886). В настоящей статье в ряду уже упомянутых произведений появляются два новых, ранее не рассмотренных текста, каждый из которых показателен в истории становления детективного нарратива. Это поздний роман Мастриани «Кровавый тост» (1891), в котором обнаруживаются новые в сравнении с ранними произведениями автора детективные ходы: сохраняется тайна «кто преступник», которая предполагает соревнование между читателем и расследующей кражу и убийство полицией, а также присутствуют подсказки, которые помогают читателю решить криминальную загадку. Второй текст – роман Инверницио «Нина, полицейская-любительница» (1909), главную героиню которого некоторые исследователи предлагают считать первой в ряду женщин-детективов «по воле случая» (Л. Крови). Нина расследует убийство своего жениха, она действует по личным мотивам, а не по долгу службы или по призванию. В завершении статьи – в качестве направления дальнейшего исследования – упоминается «конкурентка» героинь Инверницио – профессиональная женщина-детектив Анна Стивенсон, персонаж серии рассказов Франко Белло.

**Ключевые слова:** Мастриани; Де Марки; Инверницио; джалло; протодетектив; детективный роман; женщина-детектив.

Yu.S. Patronnikova (Moscow)

### From the History of Italian Proto-Detective Novel: F. Mastriani, E. De Marchi, C. Invernizio

**Abstract.** In this paper the author continues the investigation of the Italian proto-detective novel. Earlier she looked at the origins of *giallo* (it literally means “yellow”; an Italian term for detective fiction) in such novels as Francesco Mastriani’s novel *My corpse* (1852), Emilio De Marchi’s novel *The priest’s hat* (1888), and examined some features of poetics in Carolina Invernizio’s novel *Kiss of the Dead Woman* (1886). In addition to the mentioned texts, the present paper investigates two texts that were not examined earlier; both are important for the development of the detective genre. One is the late novel of Mastriani – *The bloody toast* (1891). It has new features absent from his earlier works: there is the mystery as to who is the criminal (“whodunit”), which

calls for a competition between the reader and the police working on the case; and accordingly, there are hints helping the reader to solve the case. The other text is the novel *Nina, the amateur policewoman* (1909) by Carolina Invernizio, whose protagonist can be considered the first Italian female detective “by chance” (L. Crovi). Nina gets involved in the investigation of her groom’s murder. She becomes a detective accidentally and acts out of her personal motives and not because it is her job or vocation. Finally – and this is something that can be examined in future research – the paper mentions a competitor of Invernizio’s heroines – professional detective Anna Stephenson, a character of a series of stories by Franco Bello.

**Key words:** Mastriani; De Marchi; Invernizio; giallo; proto-detective novel; detective fiction; female detective.

Истоки итальянского детектива усматривают в литературе середины XIX в., практически за восемьдесят лет до появления серии криминальных текстов в желтой обложке «I Libri Gialli» (1929) издательства Арнольдо Мондадори. Эта серия дала название детективному жанру в итальянском языке – «джалло» (giallo, букв. желтый; другое название – «romanzo poliziesco», полицейский роман) – и положила начало его «золотому веку» в 30-е гг. в Италии (романы А. Варальдо, А. Де Анджелиса, Т.А. Спаньола, Э. Д’Эррико).

К предыстории итальянской детективной прозы – с большим или меньшим основанием – относят таких авторов, как К. Арриги (псевдоним Карло Ригетти), Э. Скарфольо, Ярро (псевдоним Джулио Пиччини), С. Ди Джакомо, Ф. Де Роберто, В. Имбриани, Р. Дзена, а также Д. Италико (псевдоним Джироламо Амати), Дж.А. Джустина, О. Санджакомо, М. Серао, Дж. Фарина, У. Романьоли, Э. Баццоки, А.Г. Банти, Г. Басси. Н. Илари, Л. Натоли, А.М. Джанелла, Ф. Белло, Ч. Саккетти, Р. Фузини, М. Дель Белло и других (многим из них М. Пистелли посвящает отдельную главу своего труда [Pistelli 2006]).

Свое место среди них занимают Франческо Мастриани, Эмилио Де Марки и Каролина Инверницио. На этих трех авторах и их романах, имеющих отношение к «джалло», будет сфокусировано внимание статьи.

Первым в ряду предвестников детективного жанра в Италии стоит имя Франческо Мастриани (1819–1891), неаполитанского писателя-фельетониста, журналиста, драматурга, создателя готических романов, а также автора романа-хроники «Неаполитанские тайны. Социально-исторические исследования» (*I misteri di Napoli. Studi storico sociale*, 1869–1870), испытавшего явное влияние «Парижских тайн» Э. Сю (1842).

Для детективного жанра значение имеет один из ранних романов Мастриани – «Мой труп» (*Il mio cadavere*, 1851–1852, Л’Омнибус, отд. изд. – 1852), который благодаря акценту на медицинской проблематике (осмотр тела на предмет действительной смерти, проведение процедуры бальзамирования) П. Боттони называет «научно-медицинской готикой» [Bottoni 2012, 69]. Подобно герою Э. По из «Преждевременного погребения» (1844), персонаж Мастриани – барон Эдмондо – был особенно чувствите-



лен к рассказам о мнимой смерти (состояние оцепенения, которое вызывают некоторые болезни, могло походить на смерть) и боялся быть погребенным заживо. Чтобы минимизировать риск подобной врачебной ошибки, барон пишет завещание, согласно которому после его смерти должен быть проведен тщательный анатомический анализ тела и последующая процедура мумификации. Здесь и выступает на передний план доктор Вайс, размышления и действия которого напоминают поведение будущих сыщиков и детективов. Он еще раз осматривает тело барона: необычное потемнение губ наводит его на мысль об отравлении (барон действительно был отравлен), и потому рассудительный врач предпринимает следующий шаг в своем *расследовании* – опрашивает работников дома как потенциальных свидетелей дела. Однако, не подтвердив свои подозрения, доктор Вайс отказывается от версии об убийстве. Едва намеченное расследование не развивается. Убийца мог быть разоблачен другим персонажем (Маурицио Баркли), однако по разным причинам он не ищет доказательств. В итоге преступник, избежавший земного правосудия, наказывается самой судьбой: он не получает желаемого, тяжело заболевает и безвременно умирает [см. Патронникова 2019].

Тема божественного провидения и его роли в человеческой жизни звучит уже в романе «Слепая из Сорренто» (*La cieca di Sorrento*, Л'Омнибус, XIX, 1851), с которым связан первый масштабный писательский успех Матриани. Так, нотариусу Томмазо Базилео, одному из причастных к убийству матери главной героини (оказавшись свидетелем убийства матери, девочка переживает тяжелое потрясение и теряет зрение), удается избежать тюрьмы, но он становится «жертвой Божьей Справедливости». В тексте сказано, что «природа избавит его от оков»: он тяжело заболевает, а «когда приговор был оглашен, нотариуса Базилео уже не было в живых».

Детективные мотивы можно также распознать в позднем романе Матриани – «Кровавый тост» (*Il brindisi di sangue*, 1889, отд. изд. – 1891). Основой сюжета выступает не убийство, а таинственная кража денег в доме банкира графа Эразмо де Джильбертиса. Под подозрение поочередно попадают несколько персонажей. Первым из них становится юный секретарь графа, Ипполито Брунелли, вечером оставивший деньги в ящике своего стола, чтобы утром передать их адресату. Человек небогатый и не имеющий никаких титулов, Ипполито влюблен в дочь графа Чезиру и, как рассуждает следственный судья, мог быть заинтересован в краже денег, чтобы, разбогатев, добиться разрешения графа жениться на его дочери. Впрочем, невинность секретаря очевидна с самого начала практически всем. Следом под подозрение попадает один из слуг графа – дон Луиджи де Сартис (его причастность к делу становится очевидной ближе к середине истории), а затем и младший брат графа – проигравшийся маркиз Раниери, который и оказывается виновным в краже денег, исполненной с помощью слуги Луиджи.

Обращает на себя внимание формальная связь этого романа Матриани с типом французского «судебного» романа Э. Габорио: делом офици-



ально занимается полиция, служители закона, а не частный детектив. Однако разоблачения виновного *независимым следователем* не происходит. В «Кровавом тосте» роль ответственного в деле следственного судьи, как и в целом полиции, представленной в крайне неприглядном виде (грубая и злая сила), продолжает быть второстепенной. Полиция формально вовлечена в расследование, но не играет в нем существенной роли: она берет под стражу секретаря графа до выяснения новых обстоятельств, ищет сбежавшего слугу, затем расследует его убийство, проводит обыск в доме графа, но о причастности его брата к делу она не догадывается. О вине маркиза Раниери в краже денег мы узнаем из его предсмертной записки-разоблачения. Он убивает себя, произнеся тост за свою смерть на праздновании своего же дня рождения. В смерти он как будто ищет искупления вины перед Ипполито, который после несправедливого обвинения и заточения в тюрьму тяжело заболевает и умирает. Однако дело, скорее, не в угрызениях совести, а в том, что маркиз оказался в очень сложном финансовом положении и потому решил уйти из жизни. Матриани остается верным себе. «Доверимся божественному провидению, которое лучше нас умеет приводить в порядок вещи этого мира», – с самого начала советует Ипполиту его мать. В итоге виновные так или иначе наказаны, высшая справедливость не позволила им получить желаемого и благополучно существовать.

По ходу повествования Матриани часто повторяет то, что уже было сказано в предыдущих главах, – напоминает читателям, как тот или иной персонаж связан с главными героями, вспоминает ранее произошедшие события. Это легко объясняется фельетонным типом публикации: в течение нескольких месяцев (с мая по июль 1889 г.) текст печатался частями в неаполитанском ежедневнике «Рома» (древнейшее издание объединенной Италии, основанное в 1862 г., на протяжении десятилетий было «голосом гарибальдийцев и мадзинианцев»), и потому излишним было напоминать читателям некоторые обстоятельства. Но нельзя не заметить, что автор акцентирует внимание читателей и на том, из чего складывается полицейское расследование, повторяя и выделяя курсивом (по меньшей мере, в отдельном издании 1891 г.) в том числе такие детали, как ключевые слова из показаний слуги Луиджи, свидетельствующего против секретаря графа; некоторые фразы из любовного письма дочери графа к секретарю, к которым судья (и читатель) может отнестись с подозрением; тот факт, что Луиджи не вернулся в дом графа и тем самым навлек на себя подозрения и пр. Таким образом, читатель сам может оценить ход дела и включиться в расследование наряду с полицией. Когда Пистелли говорит о прямом отношении «Кровавого тоста» к «моделям настоящего детектива» [Pistelli 2006, 8], то он имеет в виду две вещи: как раз очевидный диалог автора с читателем, которому он оставляет подсказки для раскрытия тайны (помимо подозрительного исчезновения Луиджи, описывается также сомнительная репутация и финансовые трудности маркиза), а также обнаружение виновного в конце истории (для сравнения, и в «Слепой из Сорренто»,



и в «Моем трупе» виновные известны читателю с самого начала).

Роль персонажа, официально занимающегося делом, существенно возрастает в тексте другого ключевого автора в предыстории итальянского «джалло». Это роман «Шляпа священника» (*Il capello del prete*) Эмилио Де Марки.

Впервые роман «Шляпа священника» вышел в 1887 г. в качестве приложения (*romanzo d'appendice*) миланской газеты «Л'Италия». По мысли самого автора, итальянские «романы с продолжением» вполне могут сравниться с французскими фельетонами. В «Шляпе священника» предлагается остросюжетная история сокрытого от всех убийства с поворотными сценами, повествовательными узлами, рассказами о второстепенных персонажах, что вполне соответствует жанровой модели фельетона.

Роман принес Де Марки настоящую популярность: текст прочитали сто тысяч человек и нашли его, как пишет сам автор во вступлении к отдельному изданию (1888), «трогательным и занимательным». Критики тоже оценили роман по достоинству, сравнив его с такими образцами литературы, как «Орест» Еврипида, «Царь Эдип» Софокла, «Привидения» Г. Ибсена, «Обрученные» А. Мандзони, а также «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Историк и писатель Чезаре Канту отметил «поразительную глубину», «интересный сюжет» и «простую форму» своего современника.

Несмотря на то, что замысел Де Марки еще далек от создания детективной истории (задача романа – дидактическая: создать поучительную историю, которая будет способствовать воспитанию и совершенствованию читателей), в тексте очевидны компоненты, типичные для этого жанра. Убийство священника дона Чирилло служит основой сюжета. Строго говоря, только читателю известно, что произошло преступление и кто убийца. Персонажи имеют дело только с предметом одежды пропавшего священника – шляпой (слетевшей в момент убийства), которая и определяет детективную линию в романе. Прежде всего, шляпа вводит тайну: все вовлеченные в дело справедливо задаются вопросом, что случилось со священником. Убор намекает на преступление: шляпа была найдена в противоположной стороне от места, куда, по рассказу священника, он собирался отравиться, к тому же подозрения вызывает глубокая вмятина на шляпе (только читатель знает наверняка, что священника убили ударом по голове). Наконец, этот убор дает ход расследованию.

Официально делом об исчезновении священника занимается следственный судья (расследование, как и в романах Габорио, ведется представителем закона), который, однако, появляется ближе к концу повествования. К тому же функцию детектива фактически выполняют несколько весьма прозорливых персонажей. Один из них – наблюдательный и рассудительный адвокат дон Чиччо, который, хотя и передает дело следственному судье, продолжает в нем участвовать: в том числе по его настоянию было решено провести допрос барона, на вилле которого была найдена шляпа (священника убивает барон). В некоторой степени роль детектива



также выполняют журналист местной газеты и парикмахер барона. Примечательно, что и сам барон вынужден для себя решить загадку с этой уликой: по сюжету герою удается избавиться от, как ему представляется, шляпы своей жертвы, но в отличие от читателя, ему неизвестно, что это была шляпа другого священника, который в свое время по ошибке вместо своей взял шляпу пропавшего дона Чирилло. До самого конца барон считает, что утопил именно шляпу своей жертвы и потому не может понять, как этот убор мог попасть в руки судьи.

Следственный судья сомневается в том, что произошло преступление. Тем не менее в ходе допроса барона (последняя формальная процедура для закрытия дела) он внимателен к поведению и словам свидетеля, сосредоточен, учитывает все показания и задает поясняющие вопросы, т.е. проявляет важные качества детектива. Однако не судья раскрывает дело, криминальная история получает «психологическое разрешение» [De Nicola 2006, XVII]. Главным в романе Де Марки оказывается раскол в душе человека, осмелившегося на убийство (влияние «Преступления и наказания» Ф.М. Достоевского). Муки совести постепенно доводят барона до безумия, и на допросе он теряет контроль над собой и непроизвольно выдает себя. Как сказано в тексте, на героя сошло «безумие, мстительная ярость высшего разума». Таким образом, справедливость восстанавливается не благодаря пронизательности человека (как ожидается в «классическом» детективе), но, как и у Мистриани, божественное правосудие не позволяет преступнику избежать наказания [см. Патронникова 2022].

Помимо Достоевского, немалое «психологическое» влияние на Де Марки оказал Габорио. Его романы, наряду с другой зарубежной прозой (Э. По, У. Коллинз), были в ходу в Италии уже с 60-х гг. Влияние «судебных» романов Габорио о полицейском Лекоке, в которых особое внимание уделяется психологии персонажей, испытали также детективисты Э. Скарфольо, Ярро, С. Ди Джакомо и др. Некоторые итальянские авторы и дальше (с 30-х гг.) продолжают следовать французской детективной линии, предпочитая модели традиционного «логико-математического» детектива реалистический, психологический «джалло» с вниманием к социальному окружению человека, его душевному состоянию [Pistelli 2006, 202–203]. Как говорит герой Де Анджелиса, комиссар Карло Де Винченци, «преступление – производная самой личности». Та же тенденция заметна у Д'Эррико: в его романах место гения-сыщика занимает обычный комиссар на службе Эмилио Ричард, который близок не только полицейскому Лекоку, но и комиссару Мегрэ, герою Ж. Сименона.

Наряду с персонажем Габорио, другим значимым литературным образцом для подражания в Италии был знаменитый сыщик с Бейкер-стрит. «Этюд в багровых тонах» А. Конан Дойля вышел в 1887 г., в один год с «Шляпой священника» Де Марки. В 1895 г. рассказы о Шерлоке Холмсе появляются на итальянском языке, и под обаяние английского сыщика попадает все больше авторов. Среди последних оказалась в том числе Каролина Инверницио (1851–1916), одна из самых ярких представительниц массовой литературы рубежа веков, которая стоит у истоков «женского ро-



мана» и чье имя также может быть связано со становлением детективного жанра в Италии.

Образцом ее творчества справедливо считается роман «Поцелуй покойницы» (1886), демонстрирующий ключевые черты ее прозы: мелодраматические сцены, авантурные сюжетные повороты, семейные тайны и интриги, роковая любовь, преступление и отмщение, переодевание и разоблачение, элементы «хоррора» и, главное, явный уклон в морализаторство. Р. Рейм справедливо называет девизом Инверницио триаду «Бог, Родина и Семья» [Reim 1986, XXXIII]. Основой сюжета «Поцелуя покойницы» выступает неудавшееся убийство главной героини. Она «воскресает из мертвых» (оправляется от отравления ядом) и восстанавливает нарушенный порядок: возвращает свою дочь, разрушает связь мужа с любовницей (по указанию которой он отравляет жену), восстанавливает его честь и в итоге воссоединяется с ним. Семья выступает безусловным идеалом, и в этом отношении никакой новой морали романы Инверницио не предлагают: героини придерживаются глубоко патриархальных ценностей, «борются не за то, чтобы что-то изменить, а за то, чтобы вернуть это что-то в норму» [Reim 1986, XXXIII]. Новым оказывается то, что нарушенный ход вещей восстанавливает женщина, главная добродетель которой, в представлении Инверницио, быть ангелом-хранителем домашнего очага, но которая также обнаруживает в себе силы и мужество противостоять злу, когда дело касается семьи, чести, доброго имени [см. Патронникова 2018]. Благодаря этой предприимчивой и волевой ипостаси героини Инверницио занимают место «сверхгероев» (*dominatori*) романов Сю, Дюма, Гюго. Именно эти, как пишет У. Эко, «женщины-победительницы» [Eco 1979, 24] играют главную роль в разоблачении преступников, разрешении заговоров, но делают они это в своих частных интересах, «из чувства любви, мести или желания восстановить справедливость» [Pistelli 2006, 56]. Таким образом, героини действуют по необходимости, «по воле случая».

Л. Крови предлагает вести начало так называемого «жанра женщин-сыщиц по воле случая» (*investigatrici per caso*) [Crovi 2020] от Нины из романа «Nina, la poliziotta dilettante» Инверницио. Книга вышла в 1909 г. и в 2020 г. была снова переиздана к своему юбилею (111 лет с момента выхода). Название романа непросто перевести на русский язык, не опустив при этом женский род слова «*poliziotta*»: возможные переводы – «Нина, женщина-полицейский-любитель», «Нина, полицейская-любительница». Некоторые исследователи относят к итальянскому протодетективу и другие, вышедшие ранее 1909 г. сочинения Инверницио – «Похитители чести» (*I ladri dell'onore*, 1894), «Погребенная заживо. Исторический роман» (*La sepolta viva. Romanzo storico*, 1896), «Счастье преступления» (*La felicità del delitto*, 1907), отмечая в них возрастающую роль «детектива в юбке». Другие – наоборот, выделяют только Марию из романа «Погребенная заживо» и Нину из интересующего нас романа. М. Новелли в принципе связывает рождение итальянского детектива с именем писательницы: «Слишком часто забывают: джалло в Италии создается женщиной, благо-

даря Каролине Инверницио» [Novelli 2019, 39].

Нина продолжает быть в рамках той же идеологии, утверждающей ценности семьи и брака. Она была бы верной супругой и заботливой матерью, но обстоятельства складываются иначе. Жениха Нины убивают, и героиня фактически принимает на себя обязательства полиции, оказавшейся бессильной в раскрытии этого дела. Нина начинает расследование по необходимости – чтобы разрешить личные конфликты: «Я женщина-полицейский, которая имеет священное право раскрыть всю правду». Для этого она инсценирует свое самоубийство, меняет внешность и далее действует под видом официанта Нани. Смена идентичности – один из типичных для романов Инверницио сюжетных ходов. Согласно такой нарративной схеме, переодевание, которое придает повествованию большее напряжение, в итоге должно смениться разоблачением: в конце происходит обратная смена идентификации, Нина разоблачает себя.

В расследовании дела героиня демонстрирует такие важные для детектива качества, как интуиция, настойчивость. Несмотря на то, что мотив расследования остается глубоко личным, Нина старается сдерживать эмоции, сохраняет спокойствие. Виновные же, как и прежде, не передаются в руки правосудия, но высшая справедливость тем не менее торжествует («плохие» герои в романах Инверницио, как правило, заканчивают жизнь трагически – они сходят с ума, убивают себя, безвременно умирают).

«Конкурентка» Нины-детектива появляется в том же 1909 г. Ей становится американка Анна Стивенсон из пьесы «Женщина-полицейский. Комедия в пяти актах» (1908), поставленной на сцене театра Адриано в Риме [Favaro 2020, 41]. Одним из авторов комедии выступил миланский писатель Франко Белло. В 1909 г. пьеса была опубликована, а в издательстве Флоритта вышла серия из четырех рассказов Белло под общим названием «Анна Стивенсон, женщина-полицейский». В отличие от героинь Инверницио, эта женщина-детектив восстанавливает общественный порядок, следуя своему призванию, а не частным интересам. Отсутствие личного мотива в расследовании также отличает от персонажей Инверницио таких героинь популярного жанра, как мисс Марпл, детектив-любительница Агапы Кристи, мисс Силвер, профессиональный детектив из романов Патриции Вентворт и др.

Рассмотренные романы Мاستриани, Де Марки и Инверницио показательны – каждый по-своему – в истории становления детективного нарратива в Италии. Мастриани считается первопроходцем «джалло» задолго до рождения первых детективов на итальянской почве, хотя в «Моем трупе» и «Кровавом тосте» еще нет завершеного расследования, виновные наказываются самой судьбой, высшим законом. Де Марки тоже не позволяет вовлеченным в дело персонажам довести его до конца, преступник наказывается собственной совестью. Психологическая линия, проявленная уже в «Шляпе священника», будет характерна для итальянского «джалло» в дальнейшем (романы Де Анжелелиса, Д'Эррико, отчасти Дж. Щербаненко). Наконец, романы Инверницио рассказывают об особом типе женщин-



сыщиков «во воле случая» – предприимчивых и волевых женщинах, включающихся в расследование по необходимости, преследуя личные мотивы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Патронникова Ю.С. Каролина Инверницио: некоторые особенности поэтики (на примере романа «Поцелуй покойницы» (1886)) // Вестник КГУ. 2018. № 2. С. 101–107.
2. Патронникова Ю.С. У истоков итальянского детектива: Франческо Мاستриани // Поэтика зарубежного классического детектива. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 243–257.
3. Патронникова Ю.С. «Шляпа священника» Эмилио Де Марки: истоки итальянского «джалло» // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 1. С. 124–147.
4. Bottoni P. Il romanzo gotico di Francesco Mastriani: A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Italian Studies. Toronto, 2012. 222 p.
5. Crovi L. Bella, coraggiosa e scaltra: il modello delle detective per caso ha 111 anni // *Il Giornale*, 28 maggio 2020. URL: <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/bella-coraggiosa-e-scaltra-modello-delle-detective-caso-ha-1866136.html> (дата обращения: 06.12.2021).
6. De Marchi E. Il cappello del prete // De Marchi E. Romanzi / a cura di G. Titta Rosa. Milano, Mursia, 1963. URL: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/de\\_marchi/il\\_cappello\\_del\\_prete/pdf/de\\_marchi\\_il\\_cappello\\_del\\_prete.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/de_marchi/il_cappello_del_prete/pdf/de_marchi_il_cappello_del_prete.pdf) (дата обращения: 16.07.2020).
7. De Nicola F. Storia delittuosa ma edificante di un prete miserabile e di un nobile ancor più miserabile // De Marchi E. Il cappello del prete / a cura di F. De Nicola. Sestri Levante (Genova), Grammarò, 2006. P. V–XX.
8. Eco U. Tre donne intorno al cor... // Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala, di Umberto Eco, Marina Federzoni, Isabella Pezzini e Maria Pia Pozzato. Milano, La nuova Italia, 1979. P. 5–27.
9. Favaro M. Per una analisi sistematica computer-aided del “noir” italiano del primo cinquantennio postunitario: Dottorato di ricerca in Linguistica. Roma, 270 p.
10. Invernizio C. Il bacio di una morta. Firenze, Editore Adriano Salani, 1926. URL: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/i/invernizio/il\\_bacio\\_d\\_una\\_morta/pdf/il\\_bac\\_p.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/i/invernizio/il_bacio_d_una_morta/pdf/il_bac_p.pdf) (дата обращения: 10.11.2021).
11. Invernizio C. Nina, la poliziotta dilettante. Roma: Rina Edizioni, 2020. 400 p.
12. Mastriani F. Il brindisi di sangue. Napoli, Editore Luigi D’Angelilli, 1891. URL: [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/9519/4/Il\\_brindisi\\_di\\_sangue.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/9519/4/Il_brindisi_di_sangue.pdf) (дата обращения: 25.01.2022).
13. Mastriani F. Il mio cadavere. Pubblicazione S. l.: s. n., dopo il 1880. URL: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mastriani/il\\_mio\\_cadavere/pdf/mastriani\\_il\\_mio\\_cadavere.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/mastriani/il_mio_cadavere/pdf/mastriani_il_mio_cadavere.pdf) (дата обращения: 03.05.2021).
14. Mastriani F. La cieca di Sorrento. Napoli, 1856. URL: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_ZUxoZoV7UsUC/page/n3/mode/2up](https://archive.org/details/bub_gb_ZUxoZoV7UsUC/page/n3/mode/2up) (дата обращения: 23.04.2022).
15. Novelli M. Donne in cerca di guai // *Tirature’19. Tuttestorie di donne* / a cura di V. Spinazzola. Milano, Il saggiaiore Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019. P. 39–42.



16. Pistelli M. Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860–1960). Roma: Donzelli, 2006. 405 p.

17. Reim R. Candide nefandezze e timorate perversioni // Invernizio C. Nero per signora / a cura di R. Reim, prefazione di E. Sanguineti. Roma: Editori Riuniti, 1986. P. XXI–XXXVI.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Patronnikova Yu.S. Karolina Invernitsio: nekotoryye osobennosti poetiki (na primere romana “Potseluy pokoynitsy” (1886)) [Some Features of Poetics (on the Example of the Novel “Kiss of the Dead Woman” (1886))]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no. 2, pp. 101–107. (In Russian).
2. Patronnikova Yu.S. “Shlyapa svyashchennika” Emilio De Marchi: istoki ital’yanskogo “dzhallo” [Emilio De Marchi’s Novel “The Priest’s Hat”: The Origins of Italian Giallo]. *Studia Litterarum*, 2022, vol. 7, no. 1, pp. 124–147. (In Russian).

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

3. Crovi L. Bella, coraggiosa e scaltra: il modello delle detective per caso ha 111 anni. *Il Giornale*, 28 maggio 2020. URL: <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/bella-coraggiosa-e-scaltra-modello-delle-detective-caso-ha-1866136.html> (accessed 06.12.2021). (In Italian).
4. De Nicola F. Storia delittuosa ma edificante di un prete miserabile e di un nobile ancor più miserabile. De Marchi E. (author), De Nicola F. (ed.). *Il cappello del prete*. Sestri Levante (Genova), Grammarò, 2006, pp. V–XX. (In Italian).
5. Eco U. Tre donne intorno al cor... *Carolina Invernizio, Matilde Serao, Liala, di Umberto Eco, Marina Federzoni, Isabella Pezzini e Maria Pia Pozzato*. Milano, La nuova Italia, 1979, pp. 5–27. (In Italian).
5. Novelli M. Donne in cerca di guai. Spinazzola V. (ed.). *Tirature’19. Tuttestorie di donne*. Milano, Il saggiaiore Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019, pp. 39–42. (In Italian).
6. Patronnikova Yu.S. U istokov ital’yanskogo detektiva: Franchesko Mastriani [At the Origins of Italian Detective Fiction: Francesco Mastriani]. *Poetika zarubezhnogo klassicheskogo detektiva [Poetics of foreign classic detective fiction]*. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 243–257. (In Russian).
7. Reim R. Candide nefandezze e timorate perversioni. Invernizio C. (author), Reim R. (ed.), Sanguineti E. (pref.) *Nero per signora*. Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. XXI–XXXVI. (In Italian).

### (Monographs)

8. Pistelli M. *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano (1860–1960)*. Roma, Donzelli, 2006. 405 p. (In Italian).

(Thesis and Thesis Abstracts)

9. Bottoni P. *Il romanzo gotico di Francesco Mastiani*: A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Italian Studies. Toronto, 2012. 222 p. (In Italian).

10. Favaro M. *Per una analisi sistematica computer-aided del "noir" italiano del primo cinquantennio postunitario*: Dottorato di ricerca in Linguistica. Roma, 2020. 270 p. (In Italian).

**Патронникова Юлия Сергеевна**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН).

Кандидат философских наук, старший научный сотрудник отдела классических литератур Западного и сравнительного литературоведения ИМЛИ РАН. Научные интересы: итальянская литература и философия Возрождения и барокко, литература Италии XIX и XX вв., ранняя детективная проза.

E-mail: yulia.patronnikova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1669-1411

**Yulia S. Patronnikova**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philosophy, Senior Research Fellow at the Department of Classical Literature of the West and Comparative Literature of A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Research interests: Italian Renaissance literature and philosophy, Italian Baroque literature, Italian literature of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, early detective fiction.

E-mail: yulia.patronnikova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1669-1411

DOI 10.54770/20729316-2022-3-333

Г.А. Велигорский (Москва)

**ДВОРЯНСКАЯ УСАДЬБА В АНГЛИЙСКОМ  
ПОСТМОДЕРНИЗМЕ  
(«АНГЛИЯ, АНГЛИЯ» ДЖ. БАРНСА, «ГИППОПОТАМ»  
С. ФРАЯ, К/Ф «ДЖЕНТЛЬМЕНЫ» Г. РИЧИ)\***

**Аннотация.** В статье рассмотрены произведения английских авторов-постмодернистов (Дж. Барнса, С. Фрая, Г. Ричи), в которых усадьба фигурирует не как пережиток прошлого, осколок минувшей и невозвратной эпохи, но как жизнеспособный элемент, включенный в пространство современного мира. Авторы умело оперируют категориями «усадебной литературы», сформированными на протяжении нескольких веков, переосмысляя понятие «английского» и ведя диалог с эрудированным читателем. Путем анализа и сопоставления разных акцентов и техник в статье показано, как именно переосмысляется и реконструируются «усадебный миф», что за новые импульсы он получает. Так, Дж. Барнс в романе «Англия, Англия» (1998) обращается к категориям британской предромантической эстетики – в частности, к категории «живописное» (“picturesque”), – и показывает, как, пропущенные через призму массовой культуры, они могут быть употреблены для создания современного кича. С. Фрай в романе «Гиппопотам» (1994) обращается к другому мотиву, развитому еще романистами XVIII–XIX вв., – «усадебная край чудес», будь то действительные чудеса, остроумные розыгрыши или итог катастрофического заблуждения, вызванного слепой верой в чудо, – которое, однако, приводит героя к внезапному озарению и становится катализатором для творчества. Наконец, Г. Ричи в к/ф «Джентльмены» (2020) демонстрирует, что усадьба в XXI в. может принимать на себя новые, маргинальные функции – и оставаться притом воплощением «зеленой Англии родной», воспетой в знаменитых стихах Уильяма Блейка. Анализ этих сюжетов, как представляется, послужит средством к изучению новейших путей, которыми в XXI в. может двигаться усадебная литература, и одним из ключей к пониманию того, какие преобразования переживает усадебный миф в литературе английского постмодернизма.

**Ключевые слова:** постмодернизм; «роман об усадьбе»; Дж. Барнс; С. Фрай; Г. Ричи.

G.A. Veligorsky (Moscow)

**Noble Estate in the English Postmodernism (“England, England” by  
J. Barnes, “The Hippopotamus” by S. Fry,  
“The Gentlemen” by G. Ritchie)\*\***

**Abstract.** The article considers the works of English postmodern authors (J. Barnes,

\* Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051 (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).

\*\* The research was done at A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation no. 22-18-00051 (<https://rscf.ru/project/22-18-00051/>).



S. Fry, G. Ritchie), in which the estate appears not as a relic of the past, a remnant of a bygone and irrevocable era, but as a viable element included in the space of the modern world. The authors skillfully operate with the categories of “country-house literature” formed over several centuries, rethinking the concept of “Englishness” and engaging in a dialogue with an erudite reader. By analyzing and comparing different accents and techniques, the article shows exactly how the “estate myth” is rethought and reconstructed, what new impulses it receives. Thus, J. Barnes in the novel “England, England” (1998) refers to the categories of British pre-romantic aesthetics, in particular, to the category of “picturesque”, and shows how, passed through the prism of the mass culture, they can be used to create modern kitsch. S. Fry in the “Hippopotamus” (1994) refers to another motif developed by novelists of the 18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries, “the estate as a magical space”, whether it be real miracles, witty jokes or the result of a catastrophic delusion caused by blind faith in a miracle, which, however, leads the hero to a sudden insight and becomes a catalyst for creativity. Finally, G. Ritchie in the movie “Gentlemen” (2020) demonstrates that the estate in the 21<sup>st</sup> century can take on new, marginal functions – and remain the embodiment of “England’s green and pleasant land”, sung by William Blake in his famous poem. The analysis of these plots, it seems, will serve as a means to study the newest ways in which “country house novel” can move in the 21<sup>st</sup> century, and one of the keys to understanding what transformations the estate myth is undergoing in the literature of English postmodernism.

**Key words:** postmodernism; country-house novel; J. Barnes; S. Fry; G. Ritchie.

Британская усадебная литература, или, как собирательно называют ее англичане, «роман об усадебном доме» (country-house novel), имеет довольно глубокие корни. Некоторые современные исследователи возводят ее истоки к роману Дж. Остен «Мэйсфилд-парк» (1809), – однако по факту генезис ее уходит значительно глубже: через XVIII в. (романы в письмах С. Ричардсона, Г. Филдинга, Ф. Бёрни) и далее – к «усадебным» воспоминаниям Б. Джонсона, Э. Марвелла и т.д.

Начиная с XIX в. дворянский дом и прилегающие к нему территории, прежде бывшие в литературе лишь местом действия, выступают как «квинтэссенция английскости», как «само воплощение английской любви к <...> иерархии» [Mandler 1997, 1]. На протяжении десятилетий усадьба остается «иконой национальной идентичности» [Williams 2016, 179], символом стабильности и незыблемости – на фоне непрерывных войн и кризисов, притока эмигрантов, активной урбанизации, безработицы, экономического спада. В английской литературе она становится не только идеальным образом семейного дома – но и представляется центром мира (что было весьма созвучно имперской политике). Все это послужило формированию «усадебного мифа», оказавшего влияние на образ усадьбы XX–XXI вв. [подробнее об этом понятии в целом см.: Дмитриева, Купцова 2003].

Миф, как известно, относится к реальности опосредованно: он вмещает в себя не то, что есть, но то, что мы хотели бы или привыкли видеть. Недаром английский «усадебный миф» зарождается в эдвардианскую эпоху (1901–1910 гг.), «золотое предвечерье» накануне Великой войны. Вос-



петый в романах Г. Уэллса «Тоно-Бенге» (1909), Э.М. Форстера «Говардз-Энд» (1910) и др., эдвардианский усадебный дом выступает как место сакральное, как духовное наследие, оставляемое потомкам. Симптоматично, что в послевоенной литературе усадьба почти всегда связана с эдвардианским миром. Она вмещает в себя воспоминания о детстве, писанные яркими красками и напоенные свежим воздухом, – где запахи, звуки, вкусная и обильная еда (последнее было вдвойне актуально в голодные послевоенные годы) смешиваются в чудесную амальгаму.

Вместе с тем, в годы после Первой мировой войны, «уничтожившей английскую Аркадию», возникают и новые образы: усадьба-руины, усадьба-призрак, усадьба – воспоминание о былом. Уже в 20-е гг. XX в. дворянский дом ассоциируется с миром «былого», а посетивший его человек – с «археологом», ступающим по замшелым камням руин (как это происходит в романе О. Хаксли «Желтый Кром» (1921)). Разрушающаяся усадьба – универсальный образ «отмирающего» старого мира, будь то с налетом ностальгии или твердым пониманием, что старое должно умереть.

Но независимо от того, как относятся к миру усадьбы авторы – следуют за видениями из него как за путеводной нитью («Тоно-Бенге»), живут грезами прошлого (В. Вулф «Орландо» (1928)) или же высмеивают его или бранят как то, что сгубило Англию, «отдав ее на съедение червям» (Р. Олдингтон «Смерть героя» (1929); Дж. Оруэлл «Глотнуть воздуха» (1939)), – ностальгия остается главным стержнем, на котором вращается машинерия усадебного романа.

В конце XX – начале XXI в. «роман об усадьбе» остается весьма популярным жанром в английской литературе. Несмотря на заметное уменьшение количества реальных «дворянских гнезд» (после двух мировых войн число их сократилось почти на треть [см.: Trout 2019, 7]), эта тема не исчерпывает себя, привлекая все больше авторов. Усадьба и усадебный дом занимают центральное место в романах Дж. Барнса, А.С. Байетт, Э. Тенант, У. Стейса, И. МакЮэна, К. Уэбб и многих других (исчерпывающий разбор постмодернистской «усадебной литературы» Великобритании см. в диссертации: [Williams 2016]). «Роман об усадьбе» оказывается вполне перспективным жанром в постмодернистской парадигме – благодаря использованию характерных техник: смещению ракурса авторского видения, переосмыслению старых сюжетов, а также, главным образом, постмодернистской иронии. Так, один из исконных мотивов усадебной литературы – вопрос о наследовании – сближается теперь с вопросом самоидентификации, обретения не столько дома, сколько самого себя; усадьба становится воплощением темного прошлого, нереализованных мечтаний и подавленных психологических травм [см.: Williams 2016, 181].

Как отмечают исследователи, современный «роман об усадьбе» движется по двум основным векторам: (1) развитие уже знакомых сюжетов – вплоть до непосредственного продолжения того или иного романа; (2) ироничная пародия. Обособленно стоит исторический роман, а также «семейные саги» – жанр, крайне востребованный в массовом простран-





стве (достаточно вспомнить феноменально популярный т/с «Аббатство Даунтон» (2010–2015) и два полнометражных фильма (2019, 2022) по его мотивам).

Сам по себе жанр «усадебного романа», по мнению литературоведа Б. Уильямса, в XXI в. «представляется своего рода руинами: обломки старых форм, видоизмененных последующими поколениями писателей, сохранных и поновляемых современными авторами» [Williams 2016, 182]. Пришедший в запустение дворянский дом все чаще трактуется как символ угасающей нации, утратившей былое величие, а редкие образы «идеальных» усадеб в литературе постмодернизма (как, например, в романах И. МакЮэна «Искушение» (2007), А.С. Байетт «Детская книга» (2009) и др.) оказываются связаны с эдвардианской эпохой.

Одна из важнейших проблем современной усадебной культуры – необходимость поддерживать впечатление, что старые дворянские дома – не атавизм, окрашенный в цвета ностальгии, и доказывать, что они «сообразны миру, в котором мы все мы живем» (интервью с генеральным директором фонда «Национальное наследие» Х. Гош, 25 марта 2015 г. [цит. по: Williams 2016, 179]). В то же время на этой волне возникает научная «контркультура», изучающая «устаревшие» (obsolete) усадьбы – дома, не разрушенные временем, но «за ветхостью и ненадобностью» обреченные исчезнуть с лица земли (ср. тенденциозную монографию С. Кэринза и Дж.М. Джейкобс «Здания – под снос! Нестандартный взгляд на архитектуру» [Cairns, Jacobs 2014]).

Авторы «романов об усадьбе», творящие в такой атмосфере, могут быть условно поделены на два лагеря. Члены первого отказываются от «романтизации прошлого», воспевания старых домов, которые теперь кажутся «зловещими и негостеприимными». В их понимании «разрушающаяся усадьба <...> – не более как обременительная реликвия, памятник травмирующему прошлому, которое нужно принять, чтобы персонажи могли двигаться дальше» [Williams 2016, 185].

Другие, напротив, рассматривают руины как сакральную «вещь в себе», не требующую обновления и реконструкции (ср., например, документальный фильм Эмили Ричардсон «Теория беспорядка: дом № 3 по Чёрч-уок» (2015, сценарий Дж.П. Уоттса), посвященный разрушенной усадьбе архитектора «Джима» Кэдберри-Брауна (1913–2009) и ее поэтизации как «современной руины»). Для обозначения этого феномена появился особый термин – «томление по руинам» (Ruin Lust), «эстетика ветхости», доходящая до уровня «сладострастной похоти» (ruin porn) [Cairns, Jacobs 2014, 5–6]. Впрочем, и эта тенденция, разумеется, не нова: еще в XVIII веке «романтическая традиция идеализировала сельские руины – как ностальгический, живописный объект, высшее проявление консервативности» [Janowitz 1990, 183–184].

«Чарующая и разочаровывающая», английская усадьба занимает все более шаткое положение в современной культуре; уже не выручает статус «культурного наследия», «дарохранилища», «сокровищницы седой



старины» (который она обрела во времена модернизма), и вопрос о ее необходимости, уместности в современном мире все чаще встает ребром. Поэтому нас больше всего интересует третья группа писателей, которые занимают срединную позицию, предлагая различные способы переосмыслить роль усадьбы в современном ключе. В романе Д. Сэттерфилд «Тринадцатая сказка» (2006) уничтоженный пожаром дворянский дом перестраивается под гостиницу, в романе У. Стейса «Злосчастие» (2005) – превращается в туристический аттракцион. В романах «Искушение» (2001) И. МакЮэна, «Наследие» (2010) К. Уэбб, «Чужое дитя» (2011) А. Холлингхёрста – усадьбы переоборудуются под офисы или многоквартирные дома.

Но даже и на этом «срединном» пути выделяется горстка авторов, которые ищут способы не только сохранить усадьбу, найдя ей новую роль, – но и примирить ее с ролью прежней, позволить существовать в старом обличье (пусть и с долей постмодернистской иронии). Остановимся на некоторых из них.

#### «Англия, Англия»: торжество «живописного»

В усадебной литературе постмодернизма нередок мотив, когда автор или персонажи, оперируя феноменом ностальгии – будь то попытка одухотворить прошлое, возродить его в виде грез или даже «гальванизировать» заведомого мертвеца, – ставят ее на коммерческие рельсы. Иронический апогей такого решения встречаем в романе Джулиана Барнса (род. 1946) «Англия, Англия» (“England, England”, 1998, шорт-лист Букеровской премии). По сюжету романа, экстравагантный миллиардер мистер Питмэн, пресыщенный жизнью и переживающий род экзистенциального кризиса, замысливает грандиозный проект – создание колоссального парка, воплощающего собой (в сознании обывателя) «добрую старую Англию». Для создания такого образа Дж. Барнс обращается к одному из краеугольных камней «английскости» – эстетической категории «живописное» (“picturesque”).

Эстетика «живописного», как известно, восходит к сочинениям Уильяма Гилпина (1724–1804), прежде всего – к «Трем эссе: “О живописной красоте”, “О живописных путешествиях”, “О зарисовках пейзажа”» (опубл. 1782). «Живописное» в этих эссе представлялось как промежуточная категория между бёрковскими «прекрасным» и «возвышенным» – то, что дразнит внимание, вызывает любопытство и вместе с тем способствует развитию воображения; важной чертой «живописного» становится сотрудничество человека и природы – как двух художников, работающих над одним холстом.

Дж. Барнс проявляет себя знатоком этой эстетики. Обращает на себя внимание выбор места для будущего парка – остров Уайт. Английская история уже знала превращение этого места в туристическую «мекку», на волне популяризации – и демократизации – эстетики “picturesque”. За три десятилетия с момента издания «Трех эссе» У. Гилпина в Англии по-



явились множество «живописных» путеводителей, в том числе и по острову Уайт: книги Джона Хассела (1790), П. Нила (1807), Чарлза Рэя (1825, многократно переиздавался) и прочие, а сама эстетика “picturesque” стала серьезным толчком к развитию туризма. Живописные туры на остров Уайт ежегодно «привлекали толпы туристов, вооруженных записными книжками, дневниками и “зеркалами Клода”» [Birmingham 1986, 83], а то, что парковые мастера и теоретики «живописного» (такие как Ю. Прайс и Ч. Найт) позиционировали как увлечение для тонких знатоков, – превратилось в демократическую забаву. Уже в 1800-е гг. одержимость «живописным» высмеивалась в бурлесках (ср., например, «Путешествие доктора Синтакса», 1812); на эту же тему высказывалась Дж. Остен в романе «Нортенгернское аббатство» (1798–1799). Всего за полтора десятилетия понятие “picturesque” на какое-то время стало одним из синонимов демократического «ширпотреба».

Подобно своим «коллегам» из XVIII в., бойко торговавшим путеводителями и «зеркалами Клода», мистер Питмэн знает, как воспользоваться национальным наследием. Именно в его уста Барнс вкладывает рассуждение о «живописном». Прогуливаясь в сельской местности и остановившись на высоком пригорке, мистер Питмэн глазом знатока оценивает «союз двух художников»: «Холм? Погребальный курган железного века. Поле – атавизм саксонского сельского хозяйства, роща стала рощей только после того, как были вырублены сотни других деревьев, река на самом деле – канал, а фазана вырастил, чуть ли не сам высидел егеря» [Барнс 2000, 84].

Вся Англия в глазах оборотистого бизнесмена предстает живописным парком, «мелкой фабричкой с подсобным хозяйством» – или вселенской усадьбой, все насельники которой «едины в том смысле, в каком едины арендаторы, сидящие на землях одного и того же помещика» [Барнс 2000, 54]. Исходя из этой посылки Питмэн и планирует свой тематический парк.

При этом, однако, не следует принимать иронию Барнса за чистую монету. Знание эстетики в случае Питмэна оказывается поверхностным и теоретическим, оторванным от «английского духа». В основе его концепции – «постмодернистская» игровая природа мира, бодрыйяровский «симулякр», подмена истинного – искусственным. «Все, что когда-то переживалось непосредственно, – рассуждает он, – стало всего лишь репрезентацией» [Барнс 2000, 85]. В ловких руках мистера Питмэна исконно «английское» превращается в «китч» – экономически прибыльный продукт; однако чужеродность (в силу континентальных корней) миру усадьбы и «духу Англии» не позволяет бизнесмену понять разницу между «живописным» и «симулякром», между «китчем» и творчеством – и это невежество, по мнению Барнса, роднит его с большинством англичан.

Несмотря на то что благодушная критика оценила роман Барнса как «великолепную, тонкую сатиру», сам он уклончиво характеризовал свое творение как «полусатирическое» (“semi-satiric”) (из интервью журналу “Observer”, 30 августа 1998 г.). И действительно: рядом с карикатурными



образами похотливого Хорька-Королька (безымянного потомка Елизаветы II), невежественных туристов, офисных сикофантов, наконец, самой Британской Империи – уродливой старухи «с обвислыми грудками», автор выводит тонко выписанные лирические сцены исканий двух главных героев: Марты и Пола – детей Старой Англии, жизнь которых так или иначе связана с усадьбой.

Родная ферма Марты в графстве Ноттингемшир и «псевдотюдорианский особняк» (“mock-Tudor estate”), где прошло детство Пола – становятся местами, формирующими их личность, мировосприятие, ощущение себя как англичан. Подчеркивая связь Марты с английской почвой (этому посвящена первая глава романа – «Англия»), Барнс выстраивает ассоциативный ряд: формирующийся характер девочки, уподобленный скрепленным известкой стенам английских домов; сакральная, почти языческая связь Марты с землей и ее плодами, получающая выход в кощунственном искажении христианской молитвы («Яко твои есть лекарство, и силос, и сказка»); наконец, «эпифания» на сельскохозяйственной ярмарке – увиденные девочкой-подростком девять стручков зеленой фасоли, разложенные на бархатной черной бумаге.

«Английская родина» Марты и Пола, которые неспроста становятся любовниками и, впоследствии, бизнес-партнерами, косвенно противопоставляется не только Острову, но и «живописному» офису Питмэна (в его названии недаром фигурирует слово «Хауз» – один из традиционных постфиксов в названиях британских усадеб), «остроумному апофеозу постмодернистской иронии» [Барнс 2000, 41], под окнами которого раскинулись искусственные торфяники, а на фальшивом окне красуется «панорама золотых пшеничных полей» [Барнс 2000, 64].

По сюжету романа усердие миллиардера Питмэна приводит к несказанной популярности Острова – и одновременно к упадку Старой Англии, превращению ее в место, куда «отныне будут вынуждены отправляться лишь ярые ненавистники комфорта или извращенцы, питающие некрофильскую склонность ко всему отжившему» [Барнс 2000, 244]. Но именно эта тенденция, по мнению Барнса, оказывается благотворной и знаменует возрождение былого.

Последняя главка романа, «Инглэнд» (в оригинале – “Anglia”), также изобилует «живописными» образами, но уже другого порядка. Описывая Старую Англию (утратившую всякую привлекательность с появлением Острова и всего за 20 лет запустевшую), Барнс дает «живописную» картину «непринужденной разрухи»: деревенское кладбище, где «покосившиеся надгробия <...> разбросаны <...> безо всякого порядка, кое-где сбиваясь в хаотичные стайки» [Барнс 2000, 317], «покойницкая с крышей в форме циркумфлекса», «поросшие лишайниками доски скамьи», крестьянин, почтительно дергающий себя за вихор, «отдавая дань <...> ампула комика-деревенщины» [Барнс 2000, 318]. Состарившаяся Марта живет в этом краю, бережно храня напоминание о былом – каталог сельскохозяйственной ярмарки, «хрупкий сборник списков», который кажется ей «осколком



горшка, оставшимся от невероятно замысловатой и, очевидно, прогнившей внутри цивилизации» [Барнс 2000, 324]. По мнению В. Нюнниг, эта небольшая глава – «любопытная амальгама антиутопии и возвращения к идиллической, сельской Англии» [Nünning 2009, 9]. И хотя последующая жизнь Марты (и ее потомков?) остается за пределами повествования, финал романа все же позволяет предположить, что на месте уничтоженной, «разложившейся» Англии возникнет новая – и центральную роль в ней займет возрожденная английская усадьба.

### «Гиппопотам»: (де)сакрализация усадьбы

Роман «Гиппопотам» (“Hippopotamus”) английского писателя, актера и комедианта Стивена Фрая (род. 1957) увидел свет в 1994 г. Как и Дж. Барнс, С. Фрай серьезно укоренен в традиции усадебной литературы, однако оперирует другими категориями. Коллизия, выведенная в «Гиппопотаме», имеет глубокие корни, восходящие к сформировавшемуся в XIX в. «усадебному натурализму» с его стремлением «сорвать с дворянской усадьбы личину аллегорической или символической значимости» [Kelsall 1993, 156].

Начиная с третьей главы (всего их девять), «Гиппопотам» – это роман в письмах, старинная разновидность «усадебного романа», коренящаяся в XVIII в., в сочинениях С. Ричардсона и Г. Филдинга. В том же столетии формируется миф об усадьбе как локусе, где происходят чудеса (он продолжает жить и донныне – ср., например, роман Кристи Бим «Чудеса Небесные» (2016)), – пространстве, где «сожигательствуют» мистерия и бурлеск, сосуществуют лицедей, шарлатан и чудотворец. Усадьбы, как известно, нередко становились не только центрами собраний масонских лож – в силу своей «закрытости», эксклюзивности, отделенности от внешнего мира, – но и местом веселых обманов и розыгрышей. «Фиктивные» чудеса в усадьбе – явная дань ее роли «увеселительной резиденции»: «Здесь все – игра в чудеса, “обманка”, иллюзия, мистификация. И архитектура дворца <...>, и парк, и предметы, и персонажи, населяющие это пространство» [Дмитриева, Купцова 2003, 200]. Фрай предлагает читателю широкий спектр таких «обманок», от чудачеств и игр (будь то розыгрыш охотников, когда дробь в патронгашах заменяется сахарными шариками, или попытка джентльменов, надыхавшихся гелием, напугать престарелых дам) и до чудес «настоящих», которые на поверку оказываются плодом недопонимания.

Английская традиция «усадебных чудаков» также имеет глубокие корни, восходящие по меньшей мере к Г. Филдингу, а затем, через XIX в. – к Томасу Лав Пикоку, автору «Аббатства Кошмаров» (1818) и «Усадьбы Грилла» (1860): эти романы тоже изобилуют таинственными незнакомками, веселыми розыгрышами, удивительными «живописными» встречами на повороте дороги. Не следует забывать и жанр «пародийного детектива», каноны которого заложила Дж. Остен в романе «Нортенгерское аб-

батство» [Халтрин-Халтурина 2016].

Центром действия романа Фрая становится Суэффорд-Холл, «эдвардианская» усадьба под «безоблачным и синим» «бескрайним небом Восточной Англии» [Фрай 2007, 86]. Главный герой, Эдвард «Тед» Уоллес – театральный критик, циник и мизантроп, отправляется в усадьбу по просьбе своей крестницы Джейн, утверждающей, что в Суэффорде происходят настоящие чудеса. Убежденный атеист, мотивированный к тому же солидным чеком, Уоллес, заинтригованный, выдвигается в путь.

Приехав в усадьбу, Тед и в самом деле соприкасается с чудом, или «феноменом» (как он сам предпочитает его называть). В Суэффорде, как и обещала Джейн, действительно происходит невероятное: выздоравливает заболевшая лошадь, идет на поправку епископ, страдающий от рака кишечника, и т.д. Внимание обитателей усадьбы все более фокусируется на юном мессии – мальчике Дэвиде. Постепенно Фрай раскрывает и крайне своеобразный метод, которым пользуется «чудотворец»: страдая от подростковой гиперсексуальности, мальчик уверен, что его мужское семя обладает целительным свойством. «Пациентами» Дэвида становятся сама Джейн (еще до приезда Уоллеса в Суэффорд), девочка-подросток Клара («лечение» прерывается нечаянно подошедшим Тедом), опальный епископ-гомосексуал Оливер, и, наконец, лошадь Сирень, усадебная любимица, занемогшая от неясной болезни (как выясняется в финале – от обычного опьянения, а также порезов бутылочным стеклом, и опять-таки по вине Теда: вскоре по приезду он выбросил недопитую бутылку алкоголя в поилку, стоящую на лугу).

Раскрытие тайны, вопреки канонам детектива, оборачивается ужасным скандалом и даже трагедией: жители усадьбы в едином порыве обрушиваются на Теда, а Дэвид в отчаянии пытается покончить с собой, взрезав себе вены и запустив руки по локоть в сырую землю; незадолго до этого из больницы приходит новость о смерти Джейн [см.: Фрай 2008, 457]. Из эпилога читатель узнает, что после юноша выживает и, остепенившись, сблизается с Тедом и его сыном Романом, а Уоллес запоздало получает письмо от крестницы, которая и в последние минуты просила прислать к ней Дэвида, отчаянно цепляясь за веру в то, что исцелена.

Характерно, что в экранизации «Гиппопотамы» 2017 г. концовка иная. Фрай, выступивший автором сценария по собственному роману, подводит зрителя к неожиданному выводу: мнимое чудо оборачивается чудом действительным. Интеллектуальная деятельность, попытки истолковать феномен, внезапное озарение становятся для Теда Уоллеса стимулом, благодаря которому он, многие годы страдавший от творческого «безмолвия», вновь обретает способность писать. Усадебное пространство все-таки оказывается целебным – и в финальных кадрах Тед иронически – но и вполне серьезно – провозглашает тост «За чудеса!».



### «Джентльмены»: «зеленой Англии луга» на новый лад

Мотив «коммерциализации» усадьбы (намеченный, напомним, еще в романе Дж. Барнса) получает развитие благодаря Гаю Ричи (род. 1968) в к/ф «Джентльмены» (2019). Коренной англичанин, ценитель и знаток английской культуры, он известен экранизациями по мотивам шерлокианы («Шерлок Холмс» (2009), «Шерлок Холмс: Игра теней» (2011)), артуровского цикла («Меч короля Артура», 2017), адаптациями британского масскульта («Агенты А.Н.К.Л.», 2015) и «живописными» образами «английских низов» («Большой куш», «Карты, деньги, два ствола», «Рок-н-роллщик»). Тонкий стилист и мастер криминальной комедии, Ричи на сей раз обращается к миру английской усадьбы.

По сюжету фильма американский предприимчивый делец Майкл Пирсон («с пеленок умен, но беден»), выросший на американской ферме (а стало быть, с рождения связанный с усадебным миром), попадает по обмену в Оксфордский университет. Подобно Марте, он проявляет склонность к «магии растениеводства» и делает успехи на этой стезе – но отказывается от академической карьеры. Вместо этого Майкл находит другое «дерзкое» призвание – организует крупный бизнес по производству наркотиков под прикрытием английской усадьбы (здесь и далее все цитаты приводятся в переводе Д. Есарева, осуществленного по заказу телекомпании «6 канал»).

Важная особенность заключается в том, что Пирсону (в отличие от мистера Питмэна) его чужестранность играет на руку. «Чтоб понять человека, надо понять его культуру, – замечает Майкл. – Вся эта знать – аристократы, герцоги, герцогини, лорды, леди... земли куча, а бабла ноль». Пирсон находит общий язык с владельцами усадеб, предлагая им «матпомощь для содержания дома»: «Дальше им наплевать, чем я занят, лишь бы денежка капала каждый год». Итогом такого «союза» становятся двенадцать подземных лабораторий, размещенных на территориях старинных поместий. «Таких усадеб в Великой Британии – тысяча; повезет – они все будут вашими», – говорит Майкл Мэтью Бергеру, еще одному американцу, потенциальному покупателю бизнеса.

Ричи – один из редких творцов, кто подчеркивает дороговизну содержания дворянских усадеб: «Надо содержать дома, бороться с сыростью, чистить серебро»; «<...> наличка – главный аргумент для аристократов, потрепанных леваками и налогами». Параллельно этим словам Пирсона следует видеоряд, изображение «предметного» мира гибнущей английской усадьбы: выцветшие газоны, тусклое серебро сервизов, затканное плесенью потолки.

На первый взгляд, Ричи развивает фронтальную тему, уже намеченную в модернистских романах И. Во «Возвращение в Брайдсхэд» (1946) и К. Исигуро «Останки дня» (1989) – а также и ранее, в волшебной сказке О. Уайлда «Кентервильское привидение» (1887): американские деньги (и американская предприимчивость) как родник, «питающий» британскую усадьбу, а в действительности иссушающий ее [Su 2002]. Однако у Ричи



подход значительно тоньше: он показывает не гибель усадьбы, а, напротив, ее жизнеспособность. Доказательством тому является характерная сцена: вот в кадре умирает старый владелец усадьбы – а вот его тут же сменяет новый (вероятно, сын или племянник), облаченный в костюм такой же расцветки; этот наследник уже договаривается с Пирсоном – и зритель понимает, что в лице нового лорда старая усадьба продолжит жить.

Сами персонажи «Джентльменов» мыслят категориями усадебного мира. На предложение своего фактотума Рэя: «Вам бы самому усадьбу прикупить» Пирсон отвечает: «Я как раз подумываю над этим». Во время визита в лабораторию Майкл рассказывает Мэтью о своих планах, опять-таки связанных с усадьбой: «Пенсии я не боюсь. Выезды на природу, уход за розочками со второй половиной, спиногрызы... Я это заслужил». Наконец, за всеми своими лабораториям Майкл сохраняет именование «estate» («усадьба») и «farm» («ферма»), подчеркивая их изначальный генезис.

Обыгрывает Г. Ричи и одну из центральных метафор усадебной литературы – образ «распахнутого окна» [Отчет о первом выездном мероприятии...]. Одним из сюжетов первой части фильма становится история дочери лорда Пресфилда – певички Лоры: подручные Пирсона должны возратить ее в усадьбу с социального дна, «муниципального дома на юге Лондона». Квартира-наркопритон – классическая «темница духа» (вспомним «опиумные берлоги» в «Тайне Эдвина Друда» (1870) Ч. Диккенса и «Человеке с рассеченной губой» (1891) А. Конан-Дойла), или, по выражению Рэя, «дерьмовое царство» («kingdom of shit») – противопоставляется усадьбе как миру свободы, чистоты, пространству, напоенному свежим воздухом. «Готова перевернуть страницу? – спрашивает Рэй у Лоры. – Распахнуть настежь окна? Совершить ради своих родителей невозможное – стать счастливой?». И хотя возвращение в усадьбу не становится для Лоры спасением (она умирает в ту же ночь от передозировки наркотика на зеленой лужайке перед отцовским домом), позитивный образ усадьбы оказывается налицо.

### Вывод

Как видим, все рассмотренные авторы, умело оперируя образами традиционной усадебной литературы, демонстрируют, сколь различной может быть судьба британской усадьбы в современном мире, причем не как осколка прошлого, но как вполне жизнеспособного феномена. В творчестве столь разнохарактерных творцов, как Барнс, Фрай и Ричи, намечаются пути, которыми английский «роман об усадьбе» может следовать в XXI столетии: усадьба как квинтэссенция «живописного», ключевого качества возрождаемой «старой доброй Англии»; дискредитация усадебного идеала в прагматичном мире; усадьба как коммерческий проект.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барнс Дж. Англия, Англия / пер. с англ. С. Силаковой. М.: АСТ, 2000. 352 с.
2. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. М.: О.Г.И., 2003. 528 с.
3. Отчет о первом выездном мероприятии по проекту РНФ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд» (рук. О.А. Богданова) // Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. URL: <http://imli.ru/2018-archive/3133-otchet-o-pervom-vyezdnom-meropriyatii-po-proektu-rnf-18-18-00129-russkaya-usadba-v-literature-i-kulture-otechestvennyj-i-zarubezhnyj-vzglyad-ruk-o-a-bogdanova> (дата обращения: 28.08.2022).
4. Фрай С. Гиппопотам / пер. с англ. С. Ильина. М.: Фантом Пресс, 2008. 480 с.
5. Халтрин-Халтурина Е.В. Элементы детектива в пародиях Джейн Остен // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2016. № 5. С. 96–99.
6. Bermingham A. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1860*. Berkeley (LA): University of California Press, 1986. 254 p.
7. Cairns S., Jacobs J.M. *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2014. 312 p.
8. Janowitz A. *England's Ruins: Poetic Purpose and the National Landscape*. Oxford: Basil Blackwell, 1990. 224 p.
9. Kelsall M. *The Great Good Place*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993. 264 p.
10. Mandler P. *The Fall and Rise of the Stately Home*. New Haven: Yale University Press, 1997. 523 p.
11. Nünning V. The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' "England, England" // *De Gruyter*. 2001. № 58. P. 1–28.
12. Su J.J. Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel // *Modern Fiction Studies*. Fall 2002. Vol. 48. № 3. P. 552–580.
13. Trout T. *Open to the Public: The Modernist Country House Novel*. PhD Thesis. Cambridge (MA), 2019. 253 p.
14. Williams B. *Resurgence and Renovation: The Contemporary English Country House Novel after 2000*. PhD Thesis. Newcastle, 2016. 274 p.

REFERENCES

(Articles from Scientific Journals)

1. Khaltrin-Khalturina E.V. Elementy detektiva v parodiyakh Dzheyn Osten [Elements of the Detective in the Parodies by Jane Austen]. *Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova*, 2016, no. 5, pp. 96–99. (In Russian).
2. Nünning V. The Invention of Cultural Traditions: The Construction and Deconstruction of Englishness and Authenticity in Julian Barnes' "England, England". *De Gruyter*, 2001, no. 58, pp. 1–28. (In English).
3. Su J.J. Refiguring National Character: The Remains of the British Estate Novel. *Modern Fiction Studies*, fall 2002, vol. 48, № 3, pp. 552–580. (In English).

(Monographs)

4. Bermingham A. *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–*

1860. Berkeley, University of California Press, 1986. 254 p. (In English).

5. Cairns S., Jacobs J.M. *Buildings Must Die: A Perverse View of Architecture*. Cambridge, MIT Press, 2014. 312 p. (In English).

6. Dmitriyeva E.E., Kuptsova O.N. *Zhizn' usadebnogo mifa: utrachenny i obretennyy ray* [The Life of the Estate Myth: Paradise Lost and Found]. Moscow, O.G.I. Publ., 2003. 528 p. (In Russian).

7. Janowitz A. *England's Ruins: Poetic Purpose and the National Landscape*. Oxford, Basil Blackwell, 1990. 224 p. (In English).

8. Kelsall M. *The Great Good Place*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1993. 264 p. (In English).

9. Mandler P. *The Fall and Rise of the Stately Home*. New Haven: Yale University Press, 1997. 523 p. (In English).

(Thesis and Thesis Abstracts)

10. Trout T. *Open to the Public: The Modernist Country House Novel*. PhD Thesis. Cambridge, 2019. 253 p. (In English).

11. Williams B. *Resurgence and Renovation: The Contemporary English Country House Novel after 2000*. PhD Thesis. Newcastle, 2016. 274 p. (In English).

(Electronic Resources)

12. Otchet o pervom v'yezdnom meropriyatii po proyektu RNF № 18-18-00129 "Russkaya usad'ba v literature i kul'ture: otechestvenny i zarubezhnyy vzglyad" (рук. О.А. Богданова) [Report on the First Field Event on the Project of the RNF no. 18-18-00129 "Russian Estate in Literature and Culture: Domestic and Foreign Views" (by O.A. Bogdanova)] / Institut mirovoy literatury imeni A.M. Gor'kogo RAN [A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences]. Available at: <http://imli.ru/2018-archive/3133-otchet-o-pervom-vyezdnom-meropriyatii-po-proektu-rnf-18-18-00129-russkaya-usadba-v-literature-i-kulture-otechestvennyj-i-zarubezhnyj-vzglyad-ruk-o-a-bogdanova> (accessed 28.08.2022). (In Russian).

**Велигорский Георгий Александрович**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Старший научный сотрудник Научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте». Научные интересы: викторианская литература, усадебная литература, сравнительное литературоведение, английская детская литература.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4316-4630

**Georgy A. Veligorsky**, A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Senior Researcher at the Research Laboratory "Rossica: Russian Literature in the World Cultural Context". Research interests: Victorian literature, estate literature, comparative literature, English children's literature.

E-mail: screamer90@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-4316-4630

М.Г. Селимов (Москва)

### ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ РОЛИ КОНФУЦИАНСКОЙ МОРАЛИ В ЯПОНСКОМ ОБЩЕСТВЕ XX В. ПИСАТЕЛЕМ ТАНИДЗАКИ ДЗЮНЬИТИРО (на материале эссе «Словесность и морализм»)

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу переосмысления конфуцианской морали в раннем творчестве крупнейшего японского писателя XX века Танидзаки Дзюньитиро (Tanizaki Jun'ichirō, 1886–1965). Главным методом исследования является аналитический. Особое внимание уделяется специфике развития японской культуры начала XX века, в рамках которой началось формирование творчества Танидзаки Дзюньитиро. Несмотря на то, что человек с рождения является частью определенной культурной среды – особенно хорошо это прослеживается в традиционных обществах – важным является вопрос сохранения собственной индивидуальности, взглядов на мир, стремление наполнить общество новыми прогрессивными идеями, не быть подавленным им. Автор статьи пытается доказать, что Танидзаки Дзюньитиро стал одним из рьяных сторонников модернизма, попытавшихся свергнуть диктат конфуцианской морали. Вдохновившись идеями Ф. Ницше, Танидзаки удалось стать по-настоящему духовно свободным японским литератором, осмелившимся осуждать традиции прошлого, повествовать о прогрессе, модернизации женского тела и сознания, отстаивая собственные эстетические воззрения. Прозаик включился в дискурс эпохи модернизма со своими представлениями о роли морали в жизни человека. Забытый западными и отечественными литературоведами текст Танидзаки «Словесность и морализм» (Bungei to dōtokusyugi, 1904), написанный задолго до того, как писатель стал широко известным, проливает свет на мысль, заложенную в раннем творчестве писателя. Труды Танидзаки Дзюньитиро рассматриваются автором статьи как серия «манифестов», направленных на разрушение конфуцианской морали, провокацию общества с целью глумления над ним.

**Ключевые слова:** японская литература; японский модернизм; Танидзаки Дзюньитиро; Ф. Ницше; эссе «Словесность и морализм».

M.G. Selimov (Moscow)

### Rethinking the Role of Confucian Morality in 20<sup>th</sup> Century Japanese Society by Tanizaki Jun'ichirō (Based on the Essay "Literature and Morality")

**Abstract.** This research is about rethinking of Confucian morality in early creative work of the greatest 20<sup>th</sup> century Japan's writer Tanizaki Jun'ichirō (1886–1965). The main research method is analytical. Special attention is paid to revealing the specifics of Japanese culture of the first decade of 20<sup>th</sup>, within which the formation of the Tanizaki's creativity began. Despite the fact that a person is part of a certain cultural environment

from birth, this is especially well seen in traditional societies, the important question is to preserve one's own individuality, views on the world, the desire to fill society with new progressive ideas, but not to be suppressed by society. Tanizaki Jun'ichirō became one of the zealous supporters of modernism, who tried to destroy the dictate of Confucian morality. Inspired the Nietzsche's ideas Tanizaki managed to become a truly spiritually free Japanese writer who dared to blame the traditions, to talk about progress, modernization of the both the exterior and interior of the women, standing his own aesthetics views. He joined the discourse of the modernist era with his ideas about morality, modernization of public consciousness and the role of women in the new world. Tanizaki's pre-debut text named "Literature and Morality", forgotten by Western and domestic literary critics (Bungei to dōtokusyugi, 1904), sheds light on the idea embedded in the poet's early work. The author of the article considers Tanizaki Jun'ichirō's works as a series of "manifestos" aimed at destroying Confucian morality, provoking society in order to mock it.

**Key words:** Japanese literature; Japanese modernism; Tanizaki Jun'ichirō; Friedrich Nietzsche; essay "Literature and Morality".

#### Введение

Творчество писателя Танидзаки Дзюньитиро с середины прошлого века приковывает взгляды литературоведов. Так, значимую роль в популяризации литературы писателя на Западе сыграли американские переводчики и исследователи Эдвард Сейденстикер (1921–2007) и Дональд Кин (1922–2019), ныне творчеством Танидзаки Дзюньитиро занимаются такие исследователи как Томас ЛаМарре, Маргерита Лонг, Пол Маккарти и др. В отечественной науке труды писателя привлекли внимание таких видных ученых, как Т.П. Григорьева, И.Л. Львова, А.А. Долин и др., чей интерес к писателю, к сожалению, ограничился лишь переводами избранных произведений. Отдельно стоит упомянуть К.Г. Санину, которая рассматривает творчество Танидзаки Дзюньитиро в русле японского неоромантизма.

Интерес к писателю вызван множеством факторов – от попыток понять особое эстетическое восприятие, которым наделены японцы, до поисков японской феминистической мысли в творчестве писателя. Можно с уверенностью сказать, что антидогматические идеи писателя в некоторой степени влияли на вектор развития общественной мысли: ставили под вопрос роль женщины в японском обществе, переосмысливали национальную культуру, негласные правила, мораль и т.д. Провоцируя сохранявшееся в новом столетии традиционный уклад жизни общество, Танидзаки Дзюньитиро подталкивал его к изучению альтернативных форм бытия. В творчестве писателя как нигде лучше отражены поиски идентичности японской нации.

Отмечу, что процесс переоценки ценностей в японском обществе был запущен кризисом, связанным с реставрацией Мэйдзи (Meiji ishin, 1868) – открытием страны внешнему миру после почти двух с половиной столетий добровольной самоизоляции, рождение на свет японской нации, потеря ориентиров, стремление догнать Запад и стать его частью – ибо



традиционное понимание мира было разрушено как западной наукой, технологиями, так европейской литературой и философией.

В такие сложные периоды наиболее восприимчивой к изменениям оказывается интеллектуальная элита, которой удается мыслить вне рамок культурных стереотипов, пересмотреть взгляды на нормы и правила, утверждавшиеся на японской почве столетиями. Танидзаки Дзюньитиро стал одним из ярких «ораторов», решившихся не просто изучать Запад, а вдохновившись трудами философов Отто Вейнингера (1880–1903) «Пол и характер» («Sex and Character», 1902) и Ф. Ницше «Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого» («Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen», 1883–1885), психиатра Крафта-Эббинга (1840–1902) «Сексуальная психопатия» («Psychopathia Sexualis», 1886) перекроить культуру, изменить общественную мораль. Его метод покушения на многовековую конфуцианскую добродетель был можно назвать одним из самых изящных – вечной темой его произведений стал поиск и создание образа идеальной японской женщины, способной доминировать над мужчинами, вызывать у них яркие сексуальные желания, боль и страх утраты.

Замечу, что женщина в традиционной японской культуре – фигура неприкасаемая. Она – носительница культурного кода, изменять который запрещали негласные правила: «Перед женским телом ставилась задача государственной важности – сохранять традиции. Быть “хорошей женой и мудрой матерью.” Прогресс – удел мужчины» [Мещеряков 2012, 195]. Хотелось бы заметить, что Танидзаки не был единственным писателем, затрагивавшем женскую тему, – до него это делали блестящие писатели Нацумэ Сосэки (Natsume Sōseki, 1867–1916), Нигаи Кафу (Nagai Kafū, 1879–1959) и др. – однако откровенно о рождении поистине «новой» японки, освободившейся от оков многовекового прошлого, отринувшей конфуцианскую мораль, заговорил лишь Танидзаки.

Можно с уверенностью сказать, что в своем творчестве писатель обозначил серьезнейшую проблему общества начала XX в. – несмотря на прогресс, который Япония демонстрировала внешнему миру, происходила консервация традиционных нравов, конфуцианская мораль продолжала подчинять себе общество «новой» эпохи.

На конфуцианскую мораль Танидзаки Дзюньитиро обрушивался еще до того, как получил широкую известность, в эссе «Словесность и морализм», написанном им в возрасте 17 лет. Танидзаки говорит: «<...> не перестаю думать о Фридрихе Ницше, который планировал уничтожить современную культуру и настаивал на удовлетворении инстинктов и воли» [Танидзаки, 1970, 86]. Подчеркну, что прочтение текстов Ницше писателем Танидзаки Дзюньитиро было крайне избирательным – литератора исключительно занимали мысли Ницше о морали. Отмечу, что японский философ Тиба Сюдзи (Chiba Shyunji) утверждает, что Танидзаки Дзюньитиро и вовсе был знаком с ницшеанскими идеями лишь через труд литературного критика Такаяма Тёгю (Takayama Togyū, 1871–1902) «Рассуждение об эстетической жизни» (Biteki seikatsu o gonzu, 1901), который был опубли-



кован в журнале «Тайё» (Taiyō) в 1901 году: «В этом произведении Такаяма объясняет, что мораль имеет относительную ценность» [Тиба 2020, 16].

Соответственно, на данном этапе исследования было бы преждевременно говорить о том, что Танидзаки Дзюньитиро в полной мере был знаком с идеями Ф. Ницше, понимал их так, как они понимались на Западе. Требуется привлечение дополнительных трудов писателя 1902–1909 гг. Однако его ссылка на немецкого философа заслуживает особого внимания, ибо именно она есть ключ к пониманию творческого замысла писателя.

### Специфика японской культуры начала XX в.

В первой четверти XX в. современная японская культура получила значительное развитие, новизна воспевалась во всем (литературе, театре, живописи, философии и т.д.), деятели искусств уверенно шагали в новый модернистский мир.

В молодежной среде разгорелся интерес к европейской философии, психиатрии и будоражающему сознание современному искусству, благодаря чему в конце 1920-х гг. произошел всплеск оригинальной культуры *эро гуру нансэнсу* (*ero guro nansensu*) – этим термином обозначают главную характеристику японской массовой культуры конца 1920-х – начала 1930-х гг.: эротика, гротеск, абсурд. Отличительной особенностью периода явилось значительное увеличение литературы, глянцевого журналов, сосредоточенных вокруг эротического гротеска, а главным представителем культуры стал писатель Эдогава Рампо (Edogawa Rampo, 1894–1965) – после публикации его рассказа «Тень чудовища» (Injū, 1928) начался бум *эро гуру нансэнсу*.

Исследователь современной японской культуры Мириам Сильверберг предполагает, что культура эротика, гротеска и абсурда начала зарождаться после Великого землетрясения Канто (Kantōdaishinsai, 1 сентября 1923), разрушившего столичный регион [Silverberg 2006, 7], а согласно доминирующей в настоящее время концепции японской модернистской литературы, под этим термином «понимаются различные движения авангарда и “искусства ради искусства”, действовавшие между 1924 и 1931 гг.» [Хронопуло 2015, 276]. Однако хотелось бы возразить и заметить, что в литературе это явление проявляется гораздо раньше – оно, как мне видится, охватывает конец периода Мэйдзи (Meiji jidai, 1868–1912), прочно связанного с реакцией японских писателей на футуризм, поэтому с уверенностью можно сказать, что элементы культуры эротика, гротеска и абсурда, американизмы, проявление интереса к гедонистической жизни и гендерным проблемам начали появляться уже в начале XX в.

Так, в 1909 г. свою заинтересованность модернизмом продемонстрировал известный японский писатель, сторонник немецкой романтической школы и переводчик «Фауста» Гёте Мори Огай (Mori Ōgai, 1862–1922). На страницах влиятельнейшего литературного журнала «Субару» (Subaru) он опубликовал свой перевод «Первого манифеста футуризма» Филиппо



Томмазо Маринетти (1876–1944). Произведение было представлено японской публике уже через несколько недель после его появления во французской газете «Фигаро»: «Комментируя манифест, Мори Огай отметил, что Маринетти “добавил философию Ницше к мелодике Виктора Гюго”» [Мошняга 2005, 65].

Прогрессивная часть интеллигенции была очарована возможностями технического прогресса. В эссе «Настоящее и будущее кино» (Katsudōshyashin-no genzai to shūōrai, 1917) Танидзаки Дзюньитиро крайне ясно выразил свое отношение к современным техническим возможностям – кинообъективам, камерам, монтажу и т.д. – и их влиянию на искусство [Танидзаки 1999]. Грезы японцев о том, что самая безумная утопия может быть реализована благодаря прогрессу, вскружила элитам головы.

Однако японское общество продолжало существовать в двух реальностях – традиционной и прогрессивной. Помимо взрывной тенденции к демократизации и модернизации, затронувшей все сферы общественной жизни, также наблюдалась неизжитая приверженность традициям и консервация церемониальной культуры. В литературе это выразилось в творчестве писателей, реинкарнировавших проблематику традиционной премодернистской литературы, таких как Идзуми Кёка (Izumi Kyōka, 1873–1939), Кода Рохан (Kōda Rohan, 1867–1947) и др.; литератор Мори Огай, увлеченный, казалось бы, немецким романтизмом, «“философией бессознательного” Э. Гартмана (1842–1906)» [Скворцова 2021, 16] и футуризмом, продолжал творить в русле японской художественной традиции. А в обществе – сохранением традиций предков, таких, как, например, ритуальное самоубийство генерала Ноги Марэсукэ (Nogi Maresuke, 1849–1912) и его супруги в 1912 г., которое было совершено вослед кончине императора Мэйдзи, через несколько недель после его смерти. Многим устаревшим семейным обычаям, основанным на неоконфуцианских учениях периода Токугава (Tokugawa jidai, 1603–1868), также удалось просуществовать вплоть до 1945 г. Например, трактат «Воспитание детей по-японски» (Wazoku dōjūkun, 1811) конфуцианского ученого XVII в. Кайбары Эйкэна (1630–1714), направленный на нравственное воспитание человека, и другие труды ученого продолжали сохранять значимость для людей новой эпохи.

В этой двойственности – с одной стороны, стремлении новой нации к изменениям, слиянию с западным миром, а с другой, сохранении негласных правил, неоконфуцианской мысли и обычаев предков – скрывалась попытка японцев понять себя (национальное), через познание другого (западного). Обращение к новым формам выражения и эксперименты были необходимы интеллектуальной элите для самопознания, самоопределения в новом мире.

### Ф. Ницше и Танидзаки Дзюньитиро

Танидзаки Дзюньитиро, рожденный в переломный период времени – когда вся японская культура испытывала комплекс неполноценности по



отношению к западной культуре, оказался крайне близок в своих суждениях с высказыванием философа Ф. Ницше: «Наши хорошие нравы виновны в убожестве цивилизации» [Ницше 2014, 134]. В 1904 г. в эссе «Словесность и морализм» Танидзаки Дзюньитиро высказался по поводу того, что человеку чужда мораль – ее предписания противоречат человеческой природе. Главный недостаток морали – препятствие прогрессу (появлению «новой» нравственности). По мнению писателя, для формирования нового общества было необходимо освободиться от многовековых иллюзий: «Я дам возможность своей кисти язвить, вдоль и поперек браня это общество; глупый морализм – один из пунктов, по которому я нанесу решающий удар <...>» [Танидзаки 1970, 86].

Неприятие писателем существующих общественных норм было вызвано в том числе сегрегацией общества на бедных и богатых. Отрицательное отношение писателя к традиционному обществу формируется его личным опытом – в юные годы Танидзаки был вынужден прислуживать в доме зажиточного ресторатора, чтобы иметь возможность оплачивать обучение в средней школе. Существующая общественная мораль в тот момент казалась Танидзаки большим заблуждением, а реальность сном, о чем Танидзаки сообщает в эссе «Записки о весеннем ветре и осеннем дожде» (Shyūmpū shūi roku, 1903) [Танидзаки 1970, 73–82].

Тема обиды на общество, которое вынудило его столкнуться с невзгодами, находит свое отражение и в труде «Словесность и морализм» – Танидзаки жалуется, что был всего лишь учащимся средней школы, который был вынужден опуститься на самое дно, чтобы выжить. Всю пережитую, как ему казалось, несправедливость он видел в укоренившихся общественных устоях. Однако в этом тексте, в отличие от предыдущего эссе, мы находим заявление писателя о том, что он собирается героически противостоять обществу и насмехаться над узколобой общественной моралью [Танидзаки 1970, 85–92]. Собственно, это заявление и превращает произведение «Словесность и морализм» в ключ к пониманию раннего творчества Танидзаки Дзюньитиро.

Интересным является и тот факт, что в Ницше Танидзаки Дзюньитиро одним из первых разглядел даосского мыслителя, жившего в Китае в III–IV вв. д.н.э. Чжуан-цзы (Zhuāng zǐ, 372–289 гг. д.н.э.), назвав Ницше «Чжуан-цзы с Запада» [Танидзаки 1970, 87]. Стоит отметить, что параллель между исследованиями китайского и немецкого мыслителей в дальнейшем неоднократно проводились и в западной компаративистике. Отечественный востоковед-философ В.И. Россман, например, рассматривал концепцию добродетели, сходство позиции Ф. Ницше и Чжуан-цзы в сфере антиэтики [Россман 1988, 108–115].

Танидзаки Дзюньитиро видит связь двух философов в их переоценке идеалов. Обращаясь к Ницше и цитируя текст одного из важнейших памятников даосской мысли «Чжуан-цзы» (Zhuāng zǐ, ок. III в. д.н.э.) – назван по имени автора – а если быть более точным, то главы, посвященной «воспитанию характера» (rìánpǔrìān), писатель заявляет: «Человек должен быть





освобожден от всех идеалов, которые просуществовали до сегодняшнего дня, освобожден от всех идеалов, порожденных им самим, освобожден от ненависти и желания быть связанным с Небом, а не от так называемого нигилизма (*kyomushyugi*). «Такой человек должен стать подобным не только удару колокола, который найдет решение, а набатом, звучащим изо дня в день, снова и снова взывающим к освобождению воли (*ishi*), требующим возвращения цели человека на землю, возвращения человечеству его желаний. Такой нигилистический человек, триумфатор, побеждающий богов и Небо, однажды должен появиться» [Танидзаки 1970, 92].

«Новый» человек Танидзаки, конечно же имеет связь с концепцией сверхчеловека Ницше, которая строилась на эволюционной теории Дарвина. Сверхчеловек – это следующая ступень развития человека, фактически новый вид. И японский писатель довольно долго был приверженцем этой концепции, полагая, что японский человек путем морального выбора, совершенствования культуры и науки перейдет на следующую ступень эволюционного развития, изменившись физически и ментально – станет европейцем. Замечу, что мотив изменения женского тела, превращение его в европейское – частый мотив раннего творчества писателя. Так главная героиня романа «Любовь глупца» (*Chijin-no ai*, 1924) Наоми трансформировалась путем подражания актрисам из голливудского кино, а Агури из рассказа «Голубой цветок» (*Aoi hana*, 1921) превращается в западную женщину путем смены пространства и туалета.

В 1931 г. Танидзаки Дзюнъитиро напишет, что заблуждался в том, что эволюция японской женщины – превращение ее в европейскую женщину – будет возможна в рамках одной жизни: «На Западе, в древней Греции существовал культ красоты обнаженного тела, и по сей день европейские и американские города украшены статуями мифических богинь, поэтому не стоит удивляться, что женщины, выросшие в таких странах и городах, обладали развитым и здоровым телом, и для того, чтобы наши девушки достигли равной с ними красоты, нам необходимо впитать те же мифы, почитать их богинь, как своих, мы должны заимствовать и культивировать в нашей стране многотысячелетнее западное искусство» [Танидзаки 1995, 112].

Труды Ф. Ницше и Чжуан-цзы побуждают писателя Танидзаки Дзюнъитиро прийти к мысли, что диктат (конфуцианской) морали должен быть остановлен – борьба с морализмом осознается литератором как правильный способ бытия в мире. Замечу, что схожесть идей философов, ставших фундаментом для Танидзаки Дзюнъитиро, отмечает и В.И. Россман: «Немецкий и китайский мыслители выступают против официальных навязываемых “стадных” добродетелей, против всякого идеологически пытающегося гипостазировать ценности, и знатоков искусства упорядочивать мир» [Россман 1988, 110]. Китайский мыслитель замечал, что конфуцианские нормы поведения калечат человеческую природу. Схожие оценки, но связанные уже с христианскими морализмом, сковывающим «внутренние потенции сильных личностей, низводя их до уровня стада» [Россман 1988, 111], легко обнаруживаются и у Ницше.

Принятие тщетного и естественного мира Чжуан-цзы Танидзаки



Дзюнъитиро сравнивает с «эстетической жизнью» Ницше, в которой человек стремится удовлетворять свои инстинкты, не подвергаясь влиянию отдельных ценностей, таких как, например, общественная мораль. Внимание литератора концентрируется на том, что в новую эпоху у человека есть великие цели, выходящие за рамки морали, установленной прародителями конфуцианского учения Конфуцием (*Kǒngzǐ*, ок. 551–479 гг. до н. э.) и Мэн-цзы (*Mèng zǐ*, 372–289 гг. до н. э.) [Танидзаки 1970, 89–91]. Писатель завершает свое произведение словами: «<...> человек, который восстает против мелкого идеала ложной морали сегодняшнего дня, может принести в этот мир великий идеал (*risō*)» [Танидзаки 1970, 92].

Освобождение от уз конфуцианской добродетели однозначно сказывается на мировоззрении писателя и на его творчестве, соответственно. Мне видится, что и дебютное произведение литератора «Татуировка» (*Irezumi*, 1910), повествующее о юной японке, ставшей «жертвой» татуировщика, не только превратившего ее тело в холст для прекрасной картины, но и извратившего ее сознание, и серия произведений, следующих за ним: пьеса «Цилинь» (*Kirin*, 1910) – история о кровожадной наложнице китайского правителя, уродующей людей и содержащей их словно диких зверей; пугающий рассказ «Дети» (*Shyōnen*, 1911) о садомазохистских играх девочки и группы мальчиков, до конца не осознающих всего происходящего; «Секрет» (*Himitsu*, 1911) – гротескная история о мужчине, пудрящем лицо и переодевающимся в женское белье, костюмы – и др. должны были нанести сокрушительный удар по общественной морали.

В пьесе «Цилинь» Танидзаки Дзюнъитиро раскрывает обманчивую природу конфуцианского спиритуализма – веры в то, что ритуальное поведение (кит. *li*; яп. *rei*) устанавливает связь с Небом, являет собой его волю. Ритуал в Китае и Японии требовал соблюдения строгих правил, основанных на иерархии, уважении и сыновней почтительности. Крупнейший специалист по изучению конфуцианского наследия Л.С. Переломов отмечает, что в системе государственного управления Небу отводилась особая роль. Небо как высший арбитр следил за соблюдением Ритуала: «Оно выступает в качестве высшей направляющей силы, от которой зависит судьба всех жителей Поднебесной, от простого общинника до правителя. Оно определяет и жизнь всего государства. <...> Небо знает, кто и как претворяет учение о “*ли*”» [Переломов 1973, 122]. Муж, следующий небесной воле, соблюдающий Ритуал, становится идеальным правителем – *цзюн цзы* (*Jūnzǐ*), носителем истинных конфуцианских добродетелей – ведет страну к процветанию. Пренебрежение же волей Неба и Ритуалом ведет к скорой гибели государства.

Правитель китайского царства из пьесы Танидзаки отвергает Ритуал, изгоняет Конфуция, отдав предпочтение развратной и кровожадной наложнице. Замечу, что данный сюжет не является оригинальным – сюжет о том, как беспамятная любовь к наложнице / жене с последующим пренебрежением ритуальным поведением приводила к гибели страны, был распространен в классической китайской словесности: «Весны и осени



У и Ю» (Wúyuè chūnqū, I–II вв.) китайского историка времен династии Хань (Hàncháo, 202 г. до н. э. – 220 г. н. э.) Чжао Е (Zhào yè, ?–?), где рассказана история любви правителя китайско-вьетского царства У (Wú) к красавице Си Ши (Xīshī, 506 г. до н. э. – ?); «Песнь вечной печали» (Chánghèngē, 809) поэта времен династии Тан (Táng cháo, 618–907) Бо Цзюйи (Bó Jūyì, 772–846), в которой поется о любви танского императора Сюань-цзун (Xuánzōng, 685–762) к наложнице Ян Гуйфэй (Yáng Guìfēi, 719–756) и др. произведениях. Однако отличает пьесу «Цилинь» то, что в ней разрушаются ценностно-мировоззренческие конфуцианские истины – выбор правителя не приводит к падению порядка и разрушению царства, отсутствует оценка с точки зрения этики и морали, дихотомии добра и зла. Демонстрируется «новая» безоценочная модель поведения – гедонистическая. Изображенный писателем порочный мир должен подготовить мир реальный, все еще наполненный гнетущей конфуцианской духовностью, к серьезным переменам, «настоящей» модернизации общества, которой так не хватало Танидзакки Дзюньитиро.

### Заключение

Вдохновившись идеями Ф. Ницше, японский литератор Танидзакки Дзюньитиро превратил свою литературу в инструмент для уничтожения «заплесневелых» общественных норм и морали, которые, как ему казалось, мешали развитию страны, превращению японцев в одну из западных наций. После Великого землетрясения Канто, практически полностью уничтожившего столичный регион, писателя обуяла мысль: «Измумительно! Теперь Токио станет достойным местом!» [Keene 2003, 11]. Писатель долгое время предавался мечтам о том, что вновь отстроенная столица встанет в один ряд с Нью-Йорком и Парижем, а традиционные японские женщины скинут с себя кимоно и облачатся в европейские костюмы, изменившись не только внешне, но и ментально.

Мысль немецкого философа, посвященная уничтожению старой морали ради «эволюции», позволила Танидзакки Дзюньитиро стать первым, по-настоящему духовно свободным японским художником, осмелившимся осуждать моральные общественные устои, повествовать о прогрессе, модернизации женского тела и ее сознания, покушаясь на образ японской женщины – носителя культурного кода нации, изменять который запрещали негласные правила; влиять на реальность посредством своих трудов, одновременно затрагивая главную проблему того времени – поиск собственной идентичности и места нации в современном мире.

### ИСТОЧНИКИ

1. Tanizaki Jun'ichirō. Bungei to dōtokushyugi (Словесность и морализм). Tanizaki Jun'ichirō zensyū. Vol. 24. Tōkyō: Tūyōkōronshinsya, 1970. С. 85–92.
2. Tanizaki Jun'ichirō. Katsudōshyashin-no genzai to shyōrai (Настоящее и будущее кино) // Jun'ichirō rabirinsu. Vol. 11. Tōkyō: Tūyōkōronshinsya, 1999. С. 41–158.



3. Tanizaki Jun'ichirō. Ren'ai oyobi shikijyō (Любовь и сладострастие) // In'ei raisan. Tōkyō: Tūyōkōronshinsya, 1995. С. 92–141.

4. Tanizaki Jun'ichirō. Shyumpū shyū roku (Записки о весеннем ветре и осеннем дожде). Tanizaki Jun'ichirō zensyū. Vol. 24. Tōkyō: Tūyōkōronshinsya, 1970. С. 73–82.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Мещеряков А.Н. Статья японцем. М.: Эксмо, 2012. 432 с.
2. Мошняга П.А. Японская авангардная поэзия 20-х гг. XX в. // Научные труды Московского гуманитарного университета. 2005. Выпуск 52. С. 62–76.
3. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 3. М.: Культурная революция, 2014. 635 с.
4. Переломов Л.С. Становление императорской системы в Китае // Вопросы истории. 1973. № 5. С. 113–132.
5. Россман В.И. Добродетель без морали: Чжуан-цзы – Ницше // Девятнадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае». Ч. I. М.: Наука, 1988. С. 108–115.
6. Скворцова Е.Л. Японская эстетика XX века. Антология. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2021. 592 с.
7. Хронопуло Л.Ю. Первый Этап модернизма. Становление и развитие японского модернизма // Модернизм в литературах Азии и Африки. Очерки. СПб.: Студия НП-Принт, 2015. С. 270–298.
8. Keene D. Five Modern Japanese Novelists. New York: Columbia University Press, 2002. 144 p.
9. Silverberg M. Eritic Grotesque Nonsense: The mass Culture of Japanese Modern Times. Berkeley: University of California Press, 2006. 388 p.
10. Chiba Shyunji. Tanizaki Jun'itirō. Seiyoku to bungaku. Tōkyō: Shyūeishya, 2020. 256 p.

### REFERENCES

#### (Articles from Scientific Journals)

1. Moshnyaga P.A. Yaponskaya avangardnaya poeziya 20-kh gg. XX v. [Japanese Avant-Garde Poetry of the 1920s]. *Nauchnyye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta*, 2005, vol. 52, pp. 62–76. (In Russian).
2. Perelomov L.S. Stanovleniye imperatorskoy sistemy v Kitaye [The Formation of the Imperial System in China]. *Voprosy istorii*, 1973, no. 5, pp. 113–132. (In Russian).

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

3. Khronopulo L.Y. Pervyy Etap modernizma. Stanovleniye i razvitiye yaponskogo modernizma [The First Stage of Modernism. Formation and Development of Japanese Modernism]. *Modernizm v literaturakh Azii i Afriki. Oчерki* [Modernism in Asian and African Literatures. Essays]. St. Petersburg, Studiya NP-Print Publ, 2015, pp. 270–298.



(In Russian).

4. Rossman V.I. Dobrodetel' bez morali: Chzhuan-tszy – Nitsshe [Virtue without Morality: Chuang Tzu – Nietzsche]. *Devyatnadsataya nauchnaya konferentsiya "Obshchestvo i gosudarstvo v Kitaye"* [19<sup>th</sup> Scientific Conference "Society and the State in China"]. Part I. Moscow, Nauka Publ., 1988, pp. 108–115. (In Russian).

**(Monographs)**

5. Chiba S. *Tanizaki Jun'itirō. Seiyoku to bungaku*. Tokyo, Shyūeishya Publ., 2020. 256 p. (In Japanese).

6. Keene D. *Five Modern Japanese Novelists*. New York, Columbia University Press, 2002. 144 p. (In English).

7. Meshcheryakov A.N. *Stat' yapontsem* [Become a Japanese]. Moscow, Eksmo Publ., 2012. 432 p. (In Russian).

8. Nietzsche F. *Polnoye sobraniye sochineniy* [The Complete Works]: in 13 vols. Vol. 3. Moscow, Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2014. 635 p. (In Russian).

9. Silverberg M. *Erotic Grotesque Nonsense: The mass Culture of Japanese Modern Times*. Berkeley, University of California Press, 2006. 388 p.

10. Skvortsova E.L. *Yaponskaya estetika XX veka. Antologiya* [Japanese Aesthetics of the 20<sup>th</sup> Century. Anthology]. St. Petersburg, Tsentri gumanitarnykh initsiativ Publ., 2021. 592 p. (In Russian).

**Селимов Мазай Гаджимагомедович**, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Научный сотрудник и аспирант отдела литератур стран Азии и Африки. Научные интересы: японская литература XX века, японский модернизм, творчество Танидзакэ Дзюньитиро (1886–1965), нео-конфуцианская мысль эпохи Токугава (1603–1868), творчество мыслителя Кайбара Экикэн (1630–1714), Ёсивара.

E-mail: mazay\_sv@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0001-6937-0948

**Mazay G. Selimov**, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Researcher and PhD Student at the Department of Asia and Africa Literatures. Research interests: 20th-century Japanese literature, Japanese modernism, creativity of Tanizaki Jun'ichirō, neo-Confucian thought of the Tokugawa period (1603–1868), creativity of neo-Confucian philosopher Kaibara Ekiken (1630–1714), Yoshiwara.

E-mail: mazay\_sv@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0001-6937-0948

**КОМПАРАТИВИСТИКА**  
**Comparative Studies**

DOI 10.54770/20729316-2022-3-357

В.Ш. Кривонос (Самара)

**«ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ» САШИ СОКОЛОВА**  
**И «ЗАПИСКИ СУМАСШЕДШЕГО» Н.В. ГОГОЛЯ:**  
**ОТРАЖЕНИЯ И ПЕРЕКЛИЧКИ**

**Аннотация.** В статье, тематически связанной с прежними работами автора, посвященными бытию Гоголя в русском литературном пространстве XIX–XX вв., сделана попытка рассмотреть семантические следы, оставленные повестью «Записки сумасшедшего» в романе «Школа для дураков». Автор уделяет специальное внимание отражениям в тексте романа гоголевских мотивов, существенных для его нарративной организации. Веским основанием для сопоставительного анализа служит тот факт, что герой «Школы для дураков», подросток, страдающий раздвоением личности, занимает свое место в генетическом ряду сумасшедших персонажей русской литературы, ведущих собственные записки. Автор последовательно рассматривает, как отражаются и трансформируются в «Школе для дураков» важнейшие для «Записок сумасшедшего» мотивы любви и разрушения времени. Поприщин захвачен любовной страстью к дочке своего директора, но не может рассчитывать на брак с ней. Свою ущербность он компенсирует фантазированием, решив в результате, будто он испанский король. Психически больной подросток испытывает любовное чувство к своей учительнице биологии и придумывает разные истории, связывающие его с предметом виртуальной любви. Чудесным образом он превращается в инженера с машиной, что функционально сродни метаморфозам, переживаемым героем Гоголя. Поприщин обозначает перемену своего статуса с помощью абсурдных дат, фиксирующих процесс разрушения времени. Герой «Школы для дураков» разрушает существующие представления о времени, так как верит, что линейного времени не существует и что время обратимо. В заключительной части статьи автор показывает, как гоголевские мотивы, взаимодействуя в нарративной структуре романа, задают принципиально иную перспективу жизни, чем та, что возникает в трагическом финале «Записок сумасшедшего».

**Ключевые слова:** Гоголь; Саша Соколов; повесть; роман; повествование; мотив; любовь; время.

V.Sh. Krivonos (Samara)

### “School for Fools” by Sasha Sokolov and “Notes of Madman” by N.V. Gogol: Reflections and Roll Calls

**Abstract.** The article, thematically related to the authors previous works devoted to Gogol’s life in the Russian literary space of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, attempts to consider the semantic traces left by the story “Notes of Madman” in the novel “School for Fools”. The author pays special attention to the reflections of Gogol’s motives in the text of the novel, which are essential for its narrative organization. A good reason for a comparative analysis is the fact that the hero of “School for Fools”, a teenager suffering from a split personality, takes his place in the genetic series of crazy characters in Russian literature, keeping their own notes. The author consistently considers how the most important motifs of love and the destruction of time are reflected and transformed in “School for Fools”. Poprishchin is captured by a love passion for his director’s daughter, but cannot count on marriage with her. He compensates for his inferiority by fantasizing, deciding as a result that he is the Spanish king. A mentally ill teenager develops a love feeling for his biology teacher and invents various stories that connect him with the object of virtual love. Miraculously, he turns into an engineer with a machine, which is functionally akin to the metamorphoses experienced by Gogol’s hero. Poprishchin denotes a change in his status with the help of absurd dates that fix the process of the destruction of time. The hero of “School for Fools” destroys the existing ideas about time, because he believes that linear time does not exist and time is reversible. The final part of the article shows how Gogol’s motifs, interacting in the narrative structure of the novel, set a fundamentally different perspective on life than arises in the tragic finale of “Diary of Madman”.

**Key words:** Gogol; Sasha Sokolov; story; novel; narration; motive; love; time.

В литературе, посвященной роману Саши Соколова, были отмечены пересечения с гоголевской повестью, оставшиеся, правда, без развернутого анализа, но давшие основание считать ее одним из литературных источников «Школы для дураков» (см.: [Азеева 2015, 96–98]). В предлагаемой статье, продолжающей предпринятое нами исследование разнообразных связей Гоголя с произведениями других русских писателей [Кривonos 2021], сделана попытка более подробно рассмотреть семантические следы, оставленными «Записками сумасшедшего» в «Школе для дураков», обратив внимание на отражения в тексте романа существенных для его нарративной организации мотивов. Дело идет не о прямом влиянии, которое могло бы стимулировать отсылки к тексту предшественника, а о действии «объективной, сверхличной литературной памяти» [Бочаров 1999, 9], породившей переключки одного произведения с другим, его явное или скрытое цитирование.

Роман Саши Соколова, опубликованный в 1975 г., стоит, как давно было замечено, у истоков русского постмодернизма; как и полагается постмодернистскому тексту, он «не скрывает своей цитатной природы, оперируя

уже известными эстетическими языками и моделями» [Лейдерман, Липовецкий 2003, 375]. Герой «Школы для дураков», психически нездоровый подросток, страдающий раздвоением личности, встраивается в генетический ряд сумасшедших персонажей русской литературы. И не просто сумасшедших, но ведущих, как гоголевский Поприщин, свои записки, раскрывающие разного рода аномалии в сфере представлений и воображения. При этом история героя романа, ученика спецшколы для детей с умственной отсталостью, как и история безумного героя повести Гоголя, выходит за границы медицинского случая и не сводится к патологиям психики.

Посмотрим сначала, как отражается в «Школе для дураков» важнейший для «Записок сумасшедшего» мотив любви, как он преломляется и трансформируется в постмодернистском повествовании.

Поприщиным, мелким и бедным чиновником, облаченным в «шинель очень запачканную и притом старого фасона», владеет любовная страсть к дочке своего директора, от одного вида которой, как она «мелькнула своими бровями и глазами», он чувствует, что «пропал совсем» [Гоголь 1938, 194]. Когда же она вошла в кабинет, где он чинил перья для начальника и читал «Пчелку», то, пораженный исходящим от нее сиянием («солнце, ей богу, солнце»), хотел, хоть и не решился («как-то язык не поворотился»), попросить казнить его своей «генеральскою ручкою» [Гоголь 1938, 196–197]. Верно было замечено по поводу его реакций: «Поприщин не называет свое чувство прямо, он прибегает к косвенным обозначениям, передавая свое восприятие генеральской дочки и то воздействие, которое она на него оказывает» [Ревзина 2009, 67]. Но чувство его не остается незамеченным для окружающих, так что начальник отделения вынужден прочитать ему нотацию насчет его «проказ», напомнив, что он «нуль, более ничего» и что у него «ни гроша за душой», а вздумал волочиться «за директорскую дочерью» [Гоголь 1938, 197–198].

Под влиянием неудовлетворенной страсти к её *превосходительству* у Поприщина, сознающего свою социальную ущербность и испытывающего в связи с этим разрушающий его психику комплекс неполноценности, возникает безумная идея об изначальной принадлежности к *чужому* для него миру, где обитает директор и его дочка, который на самом деле, как он пытается представить себе, является для него *своим*. Острой проблемой становится для него фиктивность его знакового существования: «Может быть, я какой-нибудь граф или генерал, а только так кажусь титулярным советником? Может быть, я сам не знаю, кто я таков» [Гоголь 1938, 206]. Неопределенность своего знакового статуса Поприщин компенсирует безудержным фантазированием, примеривая различные знаковые маски и выдавая себя за кого-то другого, превратившись в результате в отсутствующего на испанском троне короля. Убедив себя в этом, тем более что «с недавнего времени» уже начал «слышать и видеть такие вещи, которых еще никто не видывал и не слыхивал» [Гоголь 1938, 195], и отправившись «в директорскую квартиру», он «прямо пробрался в уборную» дочки, чтобы сообщить, что «счастье ее ожидает такое, какого она и вообразить себе не



может, и что, несмотря на козни неприятелей», они будут «вместе» [Гоголь 1938, 209].

Герой «Школы для дураков» захвачен любовным чувством к Вете Аркадьевне, учительнице биологии и дочери академика Акатова, но сюжет их отношений развивается исключительно в сфере его воображения. Предаваясь фантазиям, похожим на эротический бред, в которых находит выражение подростковая гиперсексуальность, он выдумывает «фантастические истории» [Руднев 2007, 446], связывающие его с предметом виртуальной любви, «загадочной женщиной Ветой» [Соколов 1990, 58], и легко преодолевает разделяющую их дистанцию, как возрастную и социальную, так и пространственную. Мысленно он перелезает через забор и, оказавшись перед ее окном, которое светится в мансарде особняка, шепчет: «Вета Вета Вета это я ученик специальной школы такой-то отзовись я люблю тебя» [Соколов 1990, 59] [здесь и далее авторская пунктуация сохранена – В.К.].

Игра воображения позволяет герою замаскировать чувство собственной неполноценности, питаемое низким социальным статусом, и компенсировать зависимость от отношения к нему в окружающем мире. В виртуальном мире, в который он погружен, герой «давно закончил спецшколу, институт и стал инженером», копит «деньги на машину – нет, уже купил, накопил и купил» [Соколов 1990, 83]. Он не подражает взрослым, чтобы идентифицировать себя с ними, что свойственно подросткам, но предстает, чудесным образом повзрослев, уже инженером, представителем массовой профессии, причем с машиной, мечтой всякого инженера, что функционально сродни метаморфозам, переживаемым Поприциным, видящим себя «в генеральском мундире», с эполетами на правом и на левом плече, «через плечо голубая лента», приближающим мечту о браке с директорской дочкой: «как тогда запоет красавица моя? что скажет и сам папа, директор наш?» [Гоголь 1938, 206].

Новоявленный испанский король не считает себя безумцем; «сумасбродной» кажется ему теперь «мысль», что он мог быть «титularным советником» [Гоголь 1938, 207] и даже считал себя таковым. Напротив, герой Соколова не питает иллюзий насчет своего психического состояния; своему двойнику, называющему его «сумасшедшим», он отвечает, что тот «сам точно такой же сумасшедший», потому что «я – это ты сам» [Соколов 1990, 66]. В гротескной реальности, изображенной в «Записках сумасшедшего», невероятные события воспринимаются как возможные, потому что устроена она так, что «все “может быть”» [Лотман 1996, 12]. Их можно объяснить бредом героя (так он видит происходящее, принимая собственный вымысел за действительность), но именно такого рода события, включая фантастические метаморфозы, для гротескной реальности и характерны. Что касается виртуальной реальности, куда перемещается из внешнего мира ученик школы для дураков, для него одновременно возможной и существующей (где он собственно и обитает), то она вообще не поддается сколько-нибудь достоверному описанию, в которое могли бы



поверить окружающие, так как сутью ее оказываются именно трансформации и превращения, не требующие правдоподобного объяснения. И сам герой не может не верить в свои фантазии, поскольку какие-либо границы для игры воображения отсутствуют. И антропология тут другая, соответствующая специфике виртуальной реальности.

Герой ведет себя так, будто он действительно «стал инженером, и машина ждет» его, и мать готова поверить, что «сын уже инженер», о чем он не сообщал раньше, чтоб для нее это было «приятным сюрпризом», хотя, успокоившись, она недоумевает, откуда у него «вообще деньги» на машину и «разве можно быть инженером и школьником одновременно» [Соколов 1990, 85]. Но вопрос, зачем он обманывает ее, остается без ответа, поскольку раздается из другого мира, где утверждающий подобное действительно кажется обманщиком. В виртуальной же реальности сын ее не только «давно инженер», но и, прочитав много книг, «стал очень умным» и даже сильно изменился внешне, теперь он «высокого роста», «широк в плечах, а лицом почти красив», у него «прямой нос, синие глаза с поволокой, упрямый волевой подбородок и крепко сжатые губы»; дело в том, что здесь он такой же виртуальный персонаж, как все перенесенные им туда из реального мира знакомые, как Вета Аркадьевна, его учительница, в которую он влюблен и, наделенный такой неотразимой внешностью, едет «прямо к ее дому», придумывая по дороге, чтобы попросить у матери деньги на хризантемы, будто «умерла девочка» из его класса и требуется «собрать на венок этой девочке» [Соколов 1990, 84].

Поприщину кажется, что директор его «особенно любит» [Гоголь 1938, 196], пусть и не удостоивает общения; правда, хотелось бы узнать, что тот «обсуживает» у себя «в голове», какие «придворные штуки», однако самому «завести разговор с его пр-вом» не удастся, «язык никак не слушается» [Гоголь 1938, 199]. Но невозможно представить, чтобы титулярный советник заговорил с ним о чувствах к его дочери. Зато академик Акатов, отец Веты, с подростком, влюбленным в его дочь, которому «на вид не дашь и шестнадцати», хотя тот утверждает, что ему «давно за двадцать», ему «тридцать», он носит «шляпу и трость» [Соколов 1990, 112], беседует «по-свойски» и не настаивает на ответе, «в какой же школе» тот обучается, на чем она «специализируется», хотя герой не считает нужным это скрывать и отвечает, что школа «специализируется на дефективных, это школа для дураков, мы все, которые там учатся, – ненормальные, каждый по-своему» [Соколов 1990, 117].

Узнав из переписки собак, какую партию прочит для своей дочери директор, Поприщин негодует, что все «срывает» у него «камер-юнкер или генерал» [Гоголь 1938, 205]. Развертывание сюжета гоголевской повести исключает счастливую развязку и свадьбу как финальный мотивный ход. Герой Соколова, общаясь с отцом Веты и только что поведав о собственной ненормальности, сообщает, что любит его дочь и «намерен жениться на Вете Аркадьевне» [Соколов 1990, 118]. Мысленно он уже отправляется с ней в «свадебное путешествие» [Соколов 1990, 129], а виртуальный ака-



демик интересуется только, «на какие средства» тот в случае ее согласия на брак «собирается существовать» [Соколов 1990, 169]. И получает объяснение, что «юноша», как он называет потенциального жениха, закончив «в скором будущем» спецшколу, «тут же» поступает в одно из инженерных заведений и «быстро, если не сказать – стремглав», становится инженером и покупает «машину и прочее», даже не инженером, а биологом, коллегой академика и его дочери, будущим обладателем «академической премии» [Соколов 1990, 170]. Автору, готовому прервать повествование, герой говорит, что «мог бы» еще рассказать об их «с Ветой Аркадьевной свадьбе» и «большом с ней счастье» [Соколов 1990, 183]. В виртуальном мире нет ничего невозможного, а потому отсутствуют и какие-либо преграды для женитьбы, следовательно, и для иного, чем в гоголевской повести, развития мотива любви.

В романе Саши Соколова границы личности героя размыты; от одной невероятной истории он легко переходит к другой, а превращения, с ним происходящие, не кажутся ему фантастическими; в той реальности, в которой он пребывает, фантастическими они действительно не выглядят. Это подчеркнуто актуализацией в «Школе для дураков» мотива разрушения времени, играющего важную роль в «Записках сумасшедшего»; как и мотив любви, с которым этот мотив тесно сплетается и переплетается, он оказывается весьма значимым для нарративной организации романа.

В повести Гоголя радикальная перемена знакового статуса Поприщина связана со столь же радикальным изменением датировки им своих записей. Абсурдные даты, отражая развитие безумия героя и обозначая вместе с тем и ход времени в гротескной реальности, всякий раз заново маркируют ее хронологические границы. Свое превращение в испанского короля он как раз и отмечает подобными датами, начиная с даты «Год 2000 апреля 43 числа» [Гоголь 1938, 207]. С занятием им самого высокого, в его представлении, места в социальной иерархии устанавливается иное летоисчисление; даты наделяются сакральным смыслом, выражающим приобретенное им звание монарха. На произошедшую с ним перемену указывает не только изменившаяся датировка, но и внезапное исчезновение времени: «День был без числа» [Гоголь 1938, 210]. Отсутствие даты подчеркивает свойственную реальности, в которой он теперь обретается, мнимость; утратив линейность, время начинает течь в неизвестном направлении, то полностью исчезая, то вновь появляясь. В записях может отсутствовать не только число, но и месяц, которого «тоже не было» [Гоголь 1938, 210]; если же месяц появляется, то, в нарушение календарной последовательности, январь случается «после февраля» [Гоголь 1938, 212]. Наконец, пережив разные превращения, время разрушается окончательно и бесповоротно: «Чи 34 сло Мц гдао. Февраль 349» [Гоголь 1938, 214].

Все эти метаморфозы времени, фиксирующие процесс его разрушения и отражая нарастающее безумие героя, указывают, что Поприщин не выпадает из истории, как могло бы показаться, но, напротив, вписывает себя в нее – вписывает таким единственно возможным для него *сумасшедшим*



способом. Так *испанский король* пытается определить и занять в ней место, соответствующее его представлению о себе как о человеке историческом.

В «Школе для дураков» гоголевский мотив разрушения времени подвергается трансформации и существенно переосмысливается. Было замечено: «Доминирующая в романе тема – бегство из истории в субъективное время, замена истории личной хронологией» [Генис 1993, 16]. Отметим только, что герой Соколова не понимает, что такое вообще время, не только время историческое или субъективное, и не знает, существует ли оно: «Я из осторожности употребил здесь два слова: б ы л и я в л я е м с я, что означает е с т ь, поскольку – хотя врачи утверждают будто я давно выздоровел – до сих пор не могу с точностью и определенно судить ни о чем таком, что хоть в малейшей степени связано с понятием в р е м я. Мне представляется, у нас с ним, со временем, какая-то неразбериха, путаница, все не столь хорошо, как могло бы быть. Наши календари слишком условны и цифры, которые там написаны, ничего не означают и ничем не обеспечены, подобно фальшивым деньгам. Почему, например, принято думать, будто за первым январем следует второе, а не сразу двадцать восьмое. Да и могут ли вообще дни следовать друг за другом, это какая-то поэтическая ерунда – череда дней. Никакой череды нет, дни приходят когда какому вздумается, а бывает, что и несколько сразу. А бывает, что день долго не приходит. Тогда живешь в пустоте, ничего не понимаешь и сильно болеешь» [Соколов 1990, 27].

Ученик школы для дураков не чувствует свою причастность к истории, события которой протекают в разное время, и не ощущает себя существом историческим, живущим во времени, в существовании которого сомневается. Его рассуждения о времени, с которым у него сопрягаются представления о неразберихе и путанице, «непосредственно связывают психологическую дезориентацию персонажа с мифологически образом вечности» [Липовецкий 1997, 201]. Будучи *ненормальным*, чего не скрывает ни от академика Акатова, ни от самого себя, он *по-своему*, в меру своего психического состояния, сопротивляется ходу истории, отрицая какой-либо смысл в странной череде дней, бунтует против истории как таковой и упраздняет ее, оказавшись в *пустоте*, где никакого времени нет, не подозревая, что ведет себя как носитель архаического сознания (см.: [Элиаде 1998, 232–233]).

Время неизбежно разрушается еще и потому, что никто, как утверждает герой, не может дать определения года, месяца, века, календаря и собственно времени, хотя слова такие произносят и употребляют, не понимая, что они означают; никто не может объяснить, «что мы разумеем, рассуждая о времени, спрягая глагол е с т ь и разлагая жизнь на вчера, сегодня и завтра, будто эти слова отличаются друг от друга по смыслу, будто не сказано: завтра – это лишь другое имя сегодня» [Соколов 1990, 28]. Разрушение и линейного времени, и времени вообще, совершаемое героем, отражает проблематичность его собственной личности, лишенной индивидуальных границ и претерпевающей различные метаморфозы, лег-



ко меняющей форму, возраст и внешний облик. Исчезнув, время оставляет *пустоту*, заполнение которой днями, по его наблюдениям, происходит совсем не в том порядке, какой предписан календарем, а движение времени, заново возобновляющееся, разворачивается не в том направлении, какое предполагает его линейная модель.

Из статьи «одного философа», высказавшего дискуссионное мнение о свойствах времени, прочитавший ее герой узнал, что «время имеет обратный счет, то есть, движется не в ту сторону, в какую, как мы полагаем, оно должно двигаться, а в обратную, назад, поэтому все, что было – это все еще только будет, мол, истинное будущее – это прошлое, а то, что мы называем будущим – то уже прошло и никогда не повторится» [Соколов 1990, 104]. Следовательно, время не может окончательно разрушиться, но обладает способностью к возрождению, причем в качестве другого времени, не повторяющегося, когда прошлое превращается в будущее.

Поверив, что время обратимо, герой задумывается, какие последствия имеет это важное для его картины мира открытие: «И еще я подумал: но если время стремится вспять, значит все нормально, следовательно Савл, который как раз умер к тому времени, когда я читал статью, следовательно Савл еще б у д е т, то есть придет, вернется – он весь впереди» [Соколов 1990, 105]. Он и сам создает в повествовании «обратное течение времени» и «преодолеывает смерть» [Генис 1993, 14], так что Савл Петрович, его покойный учитель, действительно возвращается и отвечает на задаваемые ему вопросы. В виртуальной реальности, существующей в измененном сознании ученика спецшколы, где время, как в «мифологическом универсуме», движется по кругу, нет и не может быть ничего окончательного, так что и смерть здесь «не окончательна» [Лейдерман, Липовецкий 2003, 404].

Но когда же случилась свадьба с Ветой, о которой герой собирается рассказать автору, решившему закончить книгу, сомневаясь, правда, что тот поверит ему, но автору событие «представляется вполне достоверным» [Соколов 1990, 183]? Если свадьба была, то она еще только будет, потому что будущее, как думает герой, это прошлое, а раз он уже соединился с той, которую любит, то уже не разлучится с ней никогда. Так мотивы любви и разрушения времени, взаимодействуя в нарративной структуре романа и перекликаясь с соответствующими гоголевскими мотивами, задают принципиально иную перспективу жизни, чем та, что возникает в трагическом финале «Записок сумасшедшего».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азеева И.В. Саша Соколов «Школа для дураков»: опыт интерпретации игрового текста. Ярославль: Ярославский государственный театральный институт, 2015. 140 с.
2. Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. 632 с.
3. Генис А. Уроки школы для дураков: о романе С. Соколова «Школа для ду-



раков». Литературное обозрение. 1993. № 1/2. С. 13–16.

4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. Т. III. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1938. 725 с.
5. Кривонос В.Ш. Гоголь в русском литературном пространстве XIX–XX веков: монография. 2-е изд., испр. и доп. М.: ФЛИНТА, 2021. 272 с.
6. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: В 2 т. Т. 2: 1960–1990. М.: Издательский центр «Академия», 2003. 688 с.
7. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург: УГПУ, 1997. 317 с.
8. Лотман Ю. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II (Новая серия). Тарту, 1996. С. 11–35.
9. Ревзина О. «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя // *Europa Orientalis*. 2012. Vol. 31. С. 57–99.
10. Руднев В.П. Философия языка и семиотика безумия: Избранные работы. М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. 528 с.
11. Соколов Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. М.: Огонек-Вариант, 1990. 380 с.
12. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость / пер. с фр. СПб.: Алетейя, 1998. 249 с.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Genis A. Uroki shkoly dlya durakov: o romane S. Sokolova “Shkola dlya durakov” [School Lessons for Fools: about S. Sokolov’s Novel “School for Fools”]. *Literary review*, 1993, no. 1/2, pp. 13–16. (In Russian).
2. Revzina O. “Zapiski sumasshedshego” N.V. Gogolya [“Notes of Madman” by N.V. Gogol]. *Europa Orientalis*. 2012, Vol. 31, pp. 57–99. (In Russian).

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

3. Lotman Yu.M. O “realizme” Gogolya [About Gogol’s “Realism”]. *Trudy po russkoy i slavyanskoy filologii. Literaturovedeniye. II (novaya seriya)* [Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism. II (New Series)]. Tartu, 1996, pp. 11–35. (In Russian).

### (Monographs)

4. Azeeva I.V. *Sasha Sokolov “Shkola dlya durakov”: opyt interpretatsii igrovogo teksta* [Sasha Sokolov “School for Fools”: the Experience of Interpreting the Game Text]. Yaroslavl, Yaroslavskiy Gosudarstvennyy teatral’nyy institut Publ., 2015. 140 p. (In Russian).
5. Bocharov S.G. *Syuzhety russkoy literatury* [Plots of Russian Literature]. Moscow, Yazyki Slavyanskoy Kul’tury Publ., 1999. 632 p. (In Russian).

6. Krivonos V.Sh. *Gogol' v russkom literaturnom prostranstve XIX–XX vekov: monografiya* [Gogol in the Russian literary Space of the XIX<sup>th</sup>–XX<sup>th</sup> Centuries: Monograph]. Moscow, FLINTA Publ., 2021. 272 p. (In Russian).

7. Leiderman N.L., Lipovetskiy M.N. *Sovremennaiia russkaia literatura: 1950–1990-e gody: v 2 t. T. 2: 1960–1990* [Modern Russian Literature: 1950–1990s: in 2 vols. Vol. 2: 1960–1990]. Moscow, Izdatel'skiy tsentr "Akademiya" Publ., 2003. 688 p. (In Russian).

8. Lipovetskiy M.N. *Russkiy postmodernizm: ocherki istoricheskoy poetiki* [Russian Postmodernism: Essays on Historical Poetics]. Yekaterinburg, UGPU Publ., 1997. 317 p. (In Russian).

9. Rudnev V.P. *Filosofiya yazyka i semiotika bezumiya: Izbrannyye raboty* [Philosophy of Language and the Semiotics of Madness: Selected Works]. Moscow, Izdatel'skiy dom "Territoriya Budushchego" Publ., 2007. 528 p. (In Russian).

10. Eliade M. *Mif o vechnom vozvrashchenii. Arkhetipy i povtoryaemost'* [The Myth of the Eternal Return. Archetypes and Repeatability]. St. Petersburg, Aleteyya, 1998. 249 p. (In Russian).

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

Доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы, кафедры русской, зарубежной литературы и методики преподавания литературы Самарского государственного социально-педагогического университета. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

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

Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian Classical Literature, Foreign Literature and Methodics of Literary Education at Samara State Social Pedagogical University. Research interests: Russian literature of the 19–20 centuries, historical poetics, narratology.

E-mail: vkrivonos@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

## РЕЧЕВЫЕ ПРАКТИКИ

### Speech Practices

DOI 10.54770/20729316-2022-3-367

В.И. Заботкина (Москва), М.Н. Коннова (Москва – Калининград)

#### ПРЕЦЕДЕНТНЫЕ МЕТАФОРЫ КАК ИНСТРУМЕНТ ЯЗЫКОВОЙ МАНИПУЛЯЦИИ В АНГЛО-АМЕРИКАНСКОМ МЕИАДИСКУРСЕ: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ\*

**Аннотация.** На материале современного англоязычного медиадискурса исследуются когнитивные механизмы, обуславливающие возможность использования метафор как эффективного инструмента манипулятивного воздействия на целевую аудиторию. Демонстрируется, что прецедентные метафоры – иноказательные выражения, приобретенные в результате длительного использования устойчивый, узуальный характер – играют роль аллюзивного ядра, которое предопределяет ценностное содержание медиапродукта. Фоновые знания адресата о семантической мотивации идиомы привлекаются для выстраивания целостного фрейма, который накладывается на современную ситуацию, порождая псевдоидентификации. Установлено, что ведущим когнитивным механизмом формирования аксиологических ориентиров содержательного пространства англоязычных СМИ является метафорическое проецирование – перенос прецедентных фреймов с ограниченным набором ролей, детализированной внутренней структурой и встроенной системой устойчивых оценок по шкале «плохо – хорошо» на новые ситуации. Результатом является стереотипизация – активация обобщенных и схематизированных представлений в рамках бинарной оппозиции «свой – чужой», позволяющая оправдать любые действия представителей «своего» мира. Устанавливающая вымышленные причинные связи между реальными объектами и нивелирующая границы между действительностью и фикцией, стереотипизация сопровождается формированием ложных аналогий, усваиваемых массовым адресатом как априорное знание. Делается вывод, что результатом манипулятивного использования метафорических клише – эстетически привлекательных «штампов мышления», является деаксиологизация англоязычного медиа-пространства – перестройка его ценностной структуры, сопровождаемая девальвацией объективных фактов и релятивизацией истины.

**Ключевые слова:** метафора; прецедентный текст; стереотип; ценность; идеал; манипуляция; медиадискурс.

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 22-18-00594).





V.I. Zobotkina (Moscow), M.N. Konnova (Moscow – Kaliningrad)

### Conventional Metaphors as a Manipulative Tool in British and American Media: Axiological Perspective\*

**Abstract.** Drawing on the results of an in-depth analysis of modern English-language media discourse the article examines cognitive mechanisms that allow metaphors to serve as an effective manipulative tool to shape the opinion of target audience. We demonstrate that “precedent” metaphors – figurative expressions that through their long use have acquired a stable, even fossilized character – function as an allusive core, which predetermines the value content of the media product. The addressee’s background knowledge about the semantic motivation and historical connotations of the idiom helps build an integral frame, which is superimposed on the current situation, generating pseudo-identifications. We argue that metaphorical mapping is the leading cognitive mechanism to create axiological reference points of English-language media. Conceptual metaphor allows a transfer of precedent frames with a limited set of roles, a detailed internal structure and a built-in system of stable assessments along the scale “bad – good” to new situations. The result is stereotyping that allows activation of generalized and schematized notions within the binary opposition “us – them”. By establishing fictitious causal links between existing objects and levelling the boundaries between reality and fiction, stereotyping shapes false analogies, which are absorbed by the mass recipient as an “a priori” knowledge. We reach a conclusion that the manipulative use of metaphorical clichés, which serve as aesthetically attractive even if unverified “models of thinking”, results in the English-language media space losing its traditionally inherent values.

**Key words:** metaphor; idiom; stereotype; value; ideal; manipulation; mass media discourse.

Отличительным свойством современной цивилизации является ее медиатизация. Средства массовой информации, перестав восприниматься исключительно как опосредованные (англ. *mediated*) источники получения информации, превратились в ту непосредственную среду, в которую включены все индивиды [Ефанов 2021, 3]. Подчинив своей логике социально-экономическую и политическую сферы повседневной жизни, СМИ ежеминутно создают фрагментарную, дискретную и множественную в своей вариативности медиакартину мира – квазиреальность, которая, будучи преподана адресату в качестве единственно возможной, вытесняет и подменяет собою действительность [Анненкова 2011, 75–77].

В ситуации, когда девальвация объективных фактов сопровождается обращением к эмоциональной привлекательности, субъективным истинам и символическим ценностям, доминантной категорией медиакартинки мира становится «пост-правда» (англ. *post-truth* [Tesich 1992]), обеспечивающая легитимацию и «нормализацию» лжи. В обществе, расколотом на

экзистенциальном уровне, пост-правда существует в условиях кризиса доверия, когда преобладает «глухота к диссонирующей информации, основывающаяся как на бессознательных и иррациональных факторах, так и аксиологических и идеологических противоречиях» [Мартьянов 2019, 12].

Ведущим модусом поведения тех, кто управляет современными медиасистемами, является манипулирование – скрытое воздействие на объект с целью изменения направленности его физической, психической, социальной активности в интересах определенного заказчика. К числу наиболее действенных средств влияния на человека, как словесное существо, относится язык. Языковое манипулирование, позволяющее внедрить в сознание реципиента идеи, образы, ассоциации и стереотипы, которые изменяли бы его отношение к действительности, возможно благодаря умелому использованию конвенциональной формы словесных знаков для передачи нового, соответствующего прагматическим целям говорящего, содержания.

Одним из эффективных способов языкового моделирования действительности является метафора, отождествляющая разноплановые сущности посредством их аналогического уподобления. Используемая *вместо* гипотезы, которая всегда требует очевидных проверяемых следствий, метафора именуется точки «неизвестного социального пространства с помощью присвоения новым означаемым таких означающих, которые уже освоены в предыдущем социальном опыте» [Фрумкина 2007, 27]. Объясняя абстрактное и незнакомое в терминах конкретного и интуитивно понятного, метафора облегчает восприятие фактов и умозаключений, увеличивая содержательность и запоминаемость информации. Сопровождаемая селекцией ограниченного числа аспектов осмысляемых явлений, метафора приводит к установлению таких связей между ними, которые способствовали бы распространению необходимой автору сообщения интерпретации или оценки.

Метафоры представляют собой, с нейролингвистической точки зрения, проводящие пути («цепочки»), по которым проходит усиленная активность синхронно активированных нейронов в различных частях головного мозга. Метафоры необходимы для объединения когнитивных карт (*brain maps*), внешних событий, воспринимаемых посредством органов чувств, и языка. Задавая определенное направление работе сознания в процессе картирования мозга, метафоры определяют рамки коммуникации, участвуя в селекции ассоциаций, связывающих языковые знаки и номинируемый ими опыт. Являя собой вид концептуального переноса, соотносящего гетерогенные ментальные области, метафоры запускают процесс взаимодействия фреймов – специфических нейронных ассоциативных сетей, активируемых в процессе коммуникации [ср. Lakoff 2008].

Структуры фреймов, участвующих в метафорическом проецировании, не произвольны, но отражают длительный опыт существования индивида и группы. Они возникают как продукт социальной организации, определяющей в рамках культуры те поведенческие роли, которые впоследствии

\* The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation (project No. 22-18-00594).





фиксируются посредством нейронных ассоциативных сетей. Наибольшим потенциалом влияния обладают те фреймы, в ословливание которых участвуют, с одной стороны, прецедентные для данной культурной традиции высказывания, с другой – яркие в своей образности, легко запоминающиеся тексты. Эффективность воздействия фреймов на массовую аудиторию возрастает по мере увеличения резонансности метафорического высказывания и частоты его предъявления [Кастелльс 2017, 196, 212–213].

Манипулятивное использование метафор в медиадискурсе неоднократно становилось предметом изучения в отечественной и зарубежной лингвистике [ср., в частности, Баранов, Караулов 1991; Васильев 2013; Бабаева 2021; Lakoff 1991; Воеунаемс 2017; Brandl 2016; Charteris-Black 2016; Musolff 2016]. Доказано, что наглядность метафор, создающих четкий и осязаемый образ, усиливает убедительность аргументации и, одновременно, ее естественность, нивелируя логические и эмоциональные барьеры, возникающие при предъявлении дискуссионных идей, оценок, установок. Высвечивая подобия и затеняя различия, метафора направляет течение мысли целевой аудитории по строго определенному руслу.

В центре настоящей статьи находится исследование манипулятивного потенциала прецедентных метафор – тех инносказательных выражений, которые в процессе длительного использования приобрели устойчивый, узуальный характер. Прецедентные метафоры – готовые штампы мышления, художественно выраженные и эстетически привлекательные [Васильев 2013, 203]. Цель их использования – активизация стереотипов, тех упрощенных и эмоционально насыщенных шаблонов, к которым прибегают в случае недостатка феноменологического опыта взаимодействия с объектом или явлением [Косяков 2009, 3]. Стереотипизация оставляет информативные «разрывы» или «пустоты», которые в сознании адресата заполняются уже существующими ментальными схемами, обеспечивающими аналогическое проецирование знаний из предыдущих сцен опыта на новые ситуации [ср. Entman 2004].

Исследование когнитивных механизмов, позволяющих метафорам-клише вербализовать и, одновременно, формировать мировоззренческие установки, определяющие аксиологические векторы современного англоязычного медиaprостранства, осуществляется на примере трех устойчивых конструкций – идиомы *a Trojan Horse* («троянский конь»), восходящей к общему для всей западноевропейской традиции пласту античной литературной традиции, выражения *the iron curtain* («железный занавес»), возникшей в недрах британской культуры, и американского по происхождению словосочетания *arsenal of democracy* («арсенал демократии»). Анализ проводится с опорой на лексикографические, текстовые и корпусные данные, материалы Интернет-медиа. Различные по внутренней форме и типу реализуемого оценочного содержания, эти узуальные метафоры объединяет общий принцип «индивидуального подновления метафорического значения слова» [Жирмунский 1999]. Это «подновление» происходит в том случае, когда метафоры-клише помещаются в непривычный контекст,

соотносящий устойчивые образные смыслы с новыми денотатами.

Наиболее ранней, с точки зрения появления в англоязычном идиоматическом фонде, является метафора *a Trojan horse* («троянский конь»). Отсылающее к сюжету эпической поэмы Вергилия «Энеида», это выражение вошло в английский язык в 1570-е гг. как перевод латинского аналога *equus Troianus*. Значение, усвоенное идиоме в современном английском языке – «лицо или объект, осуществляющие подрывную деятельность в лагере противника», – позволяет использовать ее в целях дискредитации политического оппонента. Ср.:

(1) [A] *Trojan Horse Inside the European Union* [заголовок]. Last week, the 27 EU members agreed to a voluntary 15 percent reduction in gas use. The lone holdout, of course, was Orban, who called the move “another step toward a war economy.” (foreignpolicy.com, 3.08.2022) – рус.: Троянский конь в Европейском союзе [заголовок]. На прошлой неделе 27 членов ЕС согласились пойти на добровольное сокращение потребления газа в объеме 15%. Одиноким отказником, конечно, был Орбан, который назвал этот поступок «очередным шагом к военной экономике».

В заголовке статьи, характеризующей международную политику премьер-министра Венгрии В. Орбана, идиоматическое сочетание *Trojan horse* играет роль смыслового фокуса, сосредоточившего в себе широкий ряд оценочных со-значений. Образ деревянного коня, обманом введенного в осажденную Трою вместе с укрытыми в нем воинами ахейцев, является символом коварства, скрывающегося за внешним дружелюбием. Фоновые знания адресата о семантической мотивации идиомы привлекаются для выстраивания целостного фрейма, который проецируется на современную политическую ситуацию. Манипуляция начинается уже на пресуппозиционном уровне ментальных репрезентаций. Уподобляя В. Орбана троянскому коню – инструменту внешнего влияния, автор статьи приписывает ему роль вероломного врага, одновременно выставляя Евросоюз в положительном свете как ни о чем не подозревающей жертвы обмана. Тем самым массовый адресат сообщения лишается возможности самостоятельно оценить действия венгерского лидера, вынужденного отстаивать интересы своей страны в одиночку, преодолевая давление брюссельского большинства.

Возникновение второго из анализируемых сочетаний – *an iron curtain* («железный занавес») – датируется 1794 г. В исходном терминологическом конкретном значении оно указывает на противопожарный экран в театре, который, в случае возникновения огня на сцене, должен был предотвратить его проникновение в зрительный зал. Ср.:

(2) The new and exquisitely beautiful theatre of Drury-lane has the peculiar contrivance of *an iron-curtain* to secure the audience from all danger, in case of fire on the stage (The Monthly Review, June 1794 [Oxford English Dictionary 2022]) – рус.: В новом и изумительном по красоте театре на Друри-лейн есть особенное



устройство – железный занавес, позволяющий в случае пожара на сцене защитить зрителей от любой опасности.

Первая письменная фиксация переносного использования сочетания *iron curtain* датируется 1819 г. и отмечена в «Дневнике путешествия через Индию и Египет в Англию» генерал-майора Дж. Фицкларенса:

(3) On the 19th November we crossed the river Betwah, and *as if an iron curtain had dropt* between us and the avenging angel, the deaths diminished (Jrnl. Route across India 1817-18 iv. 58, 1819 [Oxford English Dictionary 2022]) – рус.: 19 ноября мы пересекли реку Бетва, и как будто железный занавес упал между нами и ангелом-мстителем, – смертность стала уменьшаться.

Идея контраста, резкой и внезапной перемены связана в сравнении *as if an iron curtain had dropt* (букв. «как будто упал железный занавес») с мыслью о только что миновавшей опасности. Концептуальные признаки прочности, надежности, реализуемые субстантивом *iron*, сопрягаются с семантикой вертикальной границы, актуализируемой словом *curtain*, и со свойственным ему со-значением «отсутствие звуков». Целостный метафорический образ осложняется ситуативными коннотациями – мыслью о чрезвычайной опасности (пожар) и представлением о двух группах людей – тех, кто оказался в зоне риска (сцена) и тех, кто находится вне ее (зрители в зале). Наконец, театральная сфера как исходный фрейм (контекст) бытования термина *an iron curtain* привносит мысль об рукотворном, намеренном характере происходящего.

Лексикографические источники не фиксируют иных случаев метафорического употребления анализируемого сочетания в XIX в. Первый подобный пример, датируемый XX в., принадлежит Г. Уэллсу, который использует выражение *iron curtain*, указывая на полную изоляцию находящегося под домашним арестом героя:

(4) It became evident that Redwood had still imperfectly apprehended the fact that *an iron curtain had dropped* between him and the outer world (H.G. Wells Food of Gods III. iv. 274, 1904 [Oxford English Dictionary 2022]) – рус.: Стало очевидным, что Редвуд все еще не вполне осознал тот факт, что между ним и внешним миром опустился железный занавес.

Регулярность иносказательного использования сочетания *iron curtain* увеличивается с началом Первой мировой войны, когда в контексте политического и военного противостояния государств усиливается разобщенность, взаимная отчужденность народов. Ср.:

(5) Let us suppose that at this moment Canada contained a hostile population of one hundred and seventy-five million people... Suppose that Mexico were a rich, cultured, and brave nation of forty million with a deep-rooted grievance, and an *iron curtain* at



its frontier (G.W. Crile Mechanistic View War & Peace iv. 69, 1915 [Oxford English Dictionary 2022]) – рус.: Предположим, что в настоящий момент Канада была бы местом проживания ста семидесяти пяти миллионов враждебно настроенного населения... Представим себе, что в Мексике были бы железный занавес на границе и сорокамиллионная нация, богатая, образованная и мужественная, но страдающая от глубоко укоренившейся обиды.

В примере (5) под именем стран Северной и Центральной Америки выведены противоборствующие государства Европы. Образ железного занавеса впервые сопрягается здесь с идеей государственной границы (*iron curtain at its frontier*). Социально-политический контекст, в котором создается произведение, высвечивает в анализируемой метафоре ассоциативные признаки неуступчивости, упорства, силы, изначально реализуемые словом *iron*.

В широкий узус метафора *iron curtain* входит после окончания Второй мировой войны. Импульсом становится речь У. Черчилля (1874–1965), произнесенная 5 марта 1946 г. в университете Фултона, США, и опубликованная на следующий день в газете «Таймс». Ставшая манифестом холодной войны Запада против России, она оказала значительное воздействие на общественное мнение в США и Западной Европе, заложив социально-психологические основы американской политики сдерживания Советского Союза. Смысловым, а точнее, идеологическим фокусом речи является образ «железного занавеса», актуализируемый двукратным повтором сочетания (*an / the iron curtain*):

(6) *A shadow has fallen* upon the scenes so lately lighted by the Allied victory. <...> From Stettin in the Baltic to Trieste in the Adriatic, *an iron curtain* has descended across the Continent (W.S. Churchill, Address at Westminster College, Fulton, U.S.A., 5 March, Times 6 Mar. 6/1, 1946 [The Sinews of Peace ('Iron Curtain Speech') 2022]) – рус.: Сегодня на сцену послевоенной жизни, еще совсем недавно сиявшую в ярком свете союзнической победы, легла черная тень. <...> Протянувшись через весь континент от Штеттина на Балтийском море и до Триеста на Адриатическом море, на Европу опустился железный занавес.

Сочетание *iron curtain* эксплицирует концепт границы, являющийся центральным в выстраивании антитезы «мы vs. они», служащей структурным основанием речи. Идея противостояния-разделения разворачивается на фоне конструируемой автором мыслительной карты Европы. Моделируя образ поляризованного мира, метафора *железного занавеса*, встраивается в оценочный фрейм «свет – темнота», эксплицируемый метафорой «тени» (*A shadow has fallen...*). Фрейм «свет – темнота» способствует актуализации присущих слову *curtain* («занавес») концептуальных признаков «непроницаемый», «закрывающий свет», и способствует формированию отрицательной оценки тех, кто находится «за занавесом».

Речь У. Черчилля, получившая в мире большой резонанс, способство-



вала закреплению сочетания *iron curtain* в качестве устойчивого политического клише, именующего преграды, создаваемые по идеологическим соображениям и препятствующие контактам между странами. С распадом Советского Союза и постулируемым участниками мирового политического процесса окончанием периода «холодной войны» реалии, описываемые метафорой *iron curtain*, утрачивают свою актуальность, что способствует закреплению анализируемого выражения в качестве своеобразного историзма Новейшего времени.

В настоящее время в англоязычном медиадискурсе наблюдается резкое увеличение частотности анализируемой метафоры. Возвращение метафоры *an iron curtain* в активный речевой узус сопровождается уточнением ее контекстуальной семантики посредством расширения словосочетания конкретизирующими элементами, чаще всего атрибутивного характера, напр., *digital iron curtain* («цифровой железный занавес»). Наибольшей регулярностью отличается сочетание *new iron curtain* («новый железный занавес»), употребления которого составляют более 80% вхождений по модели *adj + iron curtain* на запрос в поисковой системе Google (233 000). Ср.:

(7) Sweeping sanctions imposed by the West have brought down a *new iron curtain* on the Russian economy (www.washingtonpost.com, 29.04.2022) – рус.: Масштабные санкции, наложенные странами Запада, опустили новый железный занавес на российскую экономику.

Отличительная особенность выражения *new iron curtain* состоит в том, что его «ядро» – исходная конструкция *an iron curtain* – выступает в роли прецедентной метафоры, которая вызывает в сознании адресата четко структурированный концепт, сопровождаемый устойчивыми ассоциациями и эмоциональными реакциями. Присущие прилагательному *new* значения «возникший взамен прежнего», «очередной, следующий» преломляются в микроконтексте анализируемой метафоры как отсылка к новой ситуации, которая, по мнению говорящего, аналогична существовавшей ранее. Сочетание *a new iron curtain* выступает в роли своеобразной «вторичной», интертекстуальной метафоры, способной актуализировать нужные говорящему пресуппозиции. Сформировавшееся в дискурсе предшествующей эпохи оценочное деление двух сторон-участников по линии «свой vs. чужой», «плохой vs. хороший», «свет vs. темнота» является частью сильного импликационала метафоры *an iron curtain* и проецируется на новую ситуацию как априорное, умозрительное знание. Адресата сообщения вынуждают усваивать бездоказательные оценки, которые становятся для него личным, персонализированным знанием. Это происходит даже в том случае, если фактологическая информация, передаваемая ближайшим окружением метафоры, противоречит установкам прецедентного микроконтекста. Ср.:



(8) America will deploy thousands more troops to Europe along with fighters, air defences and ships, ... as NATO reinforces its eastern flank in a *new Iron Curtain* to protect the continent from Russia (dailymail.co.uk, 26.06.2022) – рус.: Наряду с поставками истребителей, средств ПВО и военных кораблей Америка планирует разместить в Европе многотысячные войска, ... пока НАТО усиливает свой восточный фланг новым железным занавесом, чтобы защитить континент от России.

Исходный образ «железного занавеса», заложенный в фултонской речи У. Черчилля, эксплицирует идею «самоизоляции», намеренного ограждения сферы советского влияния от потенциального воздействия западно-европейских стран. Эта «закрытость» трактуется в отрицательном ключе как враждебность и потенциальная опасность. В примерах (7-8) описывается принципиально иная картина – попытка блокады России, выступающей пациентом агрессивных действий, и демонстрация враждебности недружественных стран Запада. Агенсом, инициирующим создание «железного занавеса», выступают страны НАТО, обозначенные дополнением *the West* («Запад») в примере (7) и подлежащим *NATO* в примере (8). Нивелировка очевидного несоответствия уподобляемых исторических контекстов, прошлого и настоящего, происходит благодаря силе воздействия глубоко укоренных (англ. *entrenched*) пресуппозиций, имплицитных прецедентной метафорой *iron curtain*. Последняя предполагает отрицательную оценку только одного участника ситуации – России, не оставляя пространства для критического анализа происходящего со стороны аудитории.

Появление третьей из анализируемых метафор, устойчивого сочетания *arsenal of democracy* («арсенал демократии»), относится к первой четверти минувшего столетия. Наиболее раннее употребление встречается в статье Г.С. Хьюстона «Против новых войн» (“Blocking New Wars”, 1918 г.):

(9) *The free press* of America, uncensored and responsible only to the people upon whom it depends for support, has proved itself *one of the most effective weapons in the arsenal of democracy* [Houston 1918, 136] – рус.: Свободная пресса Америки, не подвергающаяся цензуре и ответственная только перед людьми, от которых зависит ее поддержка, зарекомендовала себя одним из самых эффективных видов оружия в арсенале демократии.

В приведенном фрагменте сочетание *arsenal of democracy* является элементом развернутой метафоры, раскрывающей роль прессы в формировании общественного мнения. Из первоначального значения лексемы *arsenal* («склад оружия и военного снаряжения») сохраняются количественные («большое число») и телеологические («принуждение») концептуальные признаки, что позволяет слову иноказательно указывать на набор неких средств воздействия.

Широкую известность анализируемое сочетание получает после радиообращения президента США Ф.Д. Рузвельта к американскому народу 29 декабря 1940 г.:



(10) It is the purpose of the nation to build now with all possible speed every machine, every *arsenal*, every factory that we need to manufacture our defense material. <...> *We must be the great arsenal of democracy.* <...> We must apply ourselves to our task with the same resolution, the same sense of urgency, the same spirit of patriotism and sacrifice as we would show were we at war [Roosevelt 1940] – рус.: Перед нашей страной сейчас стоит задача как можно скорее создать все, что требуется для производства вооружений, – станки, арсеналы, заводы. <...> Соединенные Штаты должны стать военным арсеналом для всей мировой демократии. <...> Мы должны взяться за дело так же решительно и споро, с таким же патриотизмом и самопожертвованием, как если бы сами были в состоянии войны.

В речи Ф.Д. Рузвельта использование лексемы *arsenal* в ее прямом денотативном значении – места изготовления и хранения оружия («*arsenal... to manufacture our defense material*») – предваряет ее метафорическое употребление в нетипичном сочетании *arsenal of democracy*. Денотативно-конкретное значение места производства оружия, метонимически проецируемое на образ всей страны (*Америка = арсенал*), сопрягается с метафорическим значением «инструмент», «средство», которое индуцируется абстрактным субстантивом *democracy*. Результирующий метафтоним служит комплиментарно-оценочным именем страны, которая призвана стать материально-техническим гарантом мировой безопасности.

Широкая известность речи Ф.Д. Рузвельта, равно как и высокий авторитет ее автора, способствовали узуализации сочетания *arsenal of democracy* в качестве парафрастического указания на военное оснащение вооруженных сил США и их союзников. Ср.:

(11) *America's defense industrial base*, which once produced technology straight out of science fiction, all but stopped innovating <...> You care about the future of our collective defense. Help us *to reboot the arsenal of democracy* and make that future safe, prosperous, and free (warontherocks.com, 1.06.2022) – рус.: Оборонно-промышленная база Америки, технологии которой были раньше на грани фантастики, практически перестала развиваться <...> Вам не все равно, какое будущее ожидает нашу коллективную безопасность. Помогите нам перезагрузить арсенал демократии, чтобы сделать это будущее безопасным, богатым и свободным.

В примере (11) сочетание *arsenal of democracy* реализует более узкое, по сравнению с речью Ф.Д. Рузвельта, значение, синонимичное предшествующему развернутому сочетанию *America's defense industrial base* («оборонно-промышленная база Америки»). Смысловая редукция становится возможной благодаря остающемуся в зоне невербализованной пресуппозиции отождествлению двух несопоставимых сущностей – абстрактного понятия *democracy* и конкретной страны (*America*). Подобная псевдо-идентификация позволяет проецировать положительное концептуальное содержание, традиционно закрепленное за образом демократического миропорядка, на образ отдельно взятого государства – США как



организации публичной власти. Идеализация такого рода позволяет нивелировать негативные ассоциации, связанные с военной политикой США, и зафиксировать в сознании адресата мысль о правомерности любых действий американского правительства.

Актуализируя минимизированный семантический инвариант, насыщенный устойчивыми ценностными коннотациями, сочетание *arsenal of democracy* обладает значительным персуазивным потенциалом, что позволяет использовать его в манипулятивных целях. Ср. фрагмент статьи о поставках властями США вооружений на Украину:

(12) *America, again the arsenal of democracy* [название]. ...America, while not directly engaged in combat, is once again doing what it did in the year before Pearl Harbor: We, with help from our allies, are serving as the “*arsenal of democracy*,” giving the defenders of freedom the material means to keep fighting. <...> Now Lend-Lease has been revived, and large-scale military aid is flowing to Ukraine, not just from the United States but also from many of our allies (www.nytimes.com, 28.04.2022) – рус.: Америка, вновь арсенал демократии [название]. ...Америка, хотя и не участвует непосредственно в боевых действиях, снова делает то, что она делала за год до Перл-Харбора: мы с помощью наших союзников служим “арсеналом демократии”, предоставляя защитникам свободы материальные средства для продолжения борьбы. <...> Сейчас ленд-лиз возродился, и на Украину поступает крупномасштабная военная помощь не только от Соединенных Штатов, но и от многих наших союзников.

Сочетание *arsenal of democracy* составляет в примере (12) ядро декларативной сентенции, вынесенной в название статьи. Маркированная цитата, в форме которой сочетание *the arsenal of democracy* приводится в основном тексте, апеллирует к авторитету 32-го президента Соединенных Штатов и легитимизирует действия его преемников. Наречие итеративности *again* («вновь») актуализирует семантику событийного тождества, и, отсылая к значимым событиям американской истории, имплицитно оценочную аналогию «[героическое] прошлое – настоящее». Эта параллель эксплицируется прецедентными именами *Pearl Harbor* («Перл-Харбор»), *Lend-Lease* («ленд-лиз»), устойчивым клише *the defenders of freedom* («защитники свободы»), актуализирующими фрейм «политика США в период Второй мировой войны». Проецирование идеализованного образа прошлого на современную ситуацию позволяет установить вымышленные причинные связи между реальными объектами и, избегая критической оценки представителей «своего» мира (*America, the United States, our allies*), оправдать действия последних.

Эвфемистические замены искажают подлинную картину описываемых в тексте событий. Литотное смягчение *not directly* («не непосредственно») нейтрализует ассоциации с образом гибридной войны, к которой отсылает причастная конструкция *while not directly engaged in combat* («не участвуя непосредственно в боевых действиях...»). Неопределенность референции



описательного сочетания *the material means to keep fighting* («материальные средства для продолжения борьбы») и положительные коннотации слова *aid* в парафрастическом выражении *large-scale military aid* («крупномасштабная военная помощь») нейтрализуют мысль о причинно-следственной зависимости между поставками американских вооружений и действиями «нацистских и террористических формирований, которые целенаправленно обстреливают жилые кварталы городов Донбасса» [Антонов 2022, 6]. Подобным образом эксплуатируется и символический потенциал устойчивого имени *defenders of freedom* («защитники свободы»). Использование сочетания *arsenal of democracy* в манипулятивных целях приводит не только к десемантизации слова-символа *democracy*, но и к потенциальному усвоению им отрицательных, иронических со-значений.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что прецедентные метафоры, глубоко укорененные в национальной культуре, насыщенные символами, оценками и ассоциациями, являются эффективным инструментом манипулятивного воздействия на сознание массового адресата. Актуализируя нужные говорящему пресуппозиции, интертекстуальные метафорические клише моделируют образы, необходимые заказчику медиа-продукции, и вызывают у аудитории требуемые эмоциональные реакции. Основным когнитивным механизмом, позволяющим метафорам формировать аксиологические установки медиапространства, является процесс метафорического проецирования. Результатом «наложения» прецедентных фреймов с детализированной внутренней структурой, четким набором ролей и встроенной системой простых, но устойчивых оценок («плохо – хорошо») на новые ситуации является стереотипизация, нивелирующая границу между реальностью и вымыслом и порождающая псевдоидентификации, усваиваемые массовым адресатом как априорное знание. В релятивистском контексте пост-правды, стимулирующем распространение ложных новостей и не предусматривающем личной или коллективной ответственности, манипулятивное использование метафор является одним из проявлений «эгоистической утилизации высших ценностей» [Непомнящий 2022, 523], приводящей к деаксиологизации и дегуманизации современной англоязычной медиакартины мира.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Анненкова И.В. Медиадискурс XXI века. Лингвофилософский аспект языка СМИ. М.: Издательство Московского университета, 2011. 392 с.
2. Антонов А. Внештатные отношения // Российская газета. № 198(8846), 2022. С. 1, 7.
3. Бабаева Р.Г. Концептуальная метафора как средство создания образа врага в западных и российских СМИ. М.: Издательство Ипполитова, 2021. 144 с.
4. Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора. М.: Институт русского языка, 1991. 193 с.
5. Васильев А.Д. Игры в слова: манипулятивные операции в текстах СМИ.



СПб.: Златоуст, 2013. 660 с.

6. Ефанов А.А. Общество во власти медиапроцессов. М.: ИНФРА-М, 2021. 189 с.
7. Жирмунский В.М. Метафора в поэтике русских символистов // Новое литературное обозрение. № 35(1), 1999. С. 222–249.
8. Кастельс М. Власть коммуникации. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. 591 с.
9. Косяков В.А. Стереотип как когнитивно-языковой феномен: на материалах СМИ, посвященных войне в Ираке: автореф. дис. ... к. филол. н. Иркутск, 2009. 22 с.
10. Мартыянов Д.С. Постправда как состояние неуправляемости // Управляемость и дискурс виртуальных сообществ в условиях политики постправды. СПб.: ЭлекСиС, 2019. С. 5–19.
11. Непомнящий В.С. Удерживающий теперь: Пушкин в судьбе России. Избранные работы и выступления. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, 2022. 652 с.
12. Фрумкина Р.М. Семантическая прозрачность метафоры как условие ее инструментальности // Одиссей: человек в истории. М.: Наука, 2007. С. 123–137.
13. Voeunaems A. The effects of metaphorical framing on political persuasion: A systematic literature review // Metaphor and Symbol. 2017. № 32(2). P. 118–134.
14. Brandl S. Framing the WAR. The use of metaphors in US political discourse: an exemplary linguistic analysis of the State of the Union address. Munich: Grin Publishing. 2016. 20 p.
15. Charteris-Black J. Politicians and rhetoric: the persuasive power of metaphor. New York: Palgrave Macmillan. 2016. 370 p.
16. Entman R. Projections of Power: Framing News, Public Opinion, and U.S. Foreign Policy. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 240 p.
17. Houston H.S. Blocking new wars. New York: Doubleday, Page & Company, 1918. 209 p.
18. Lakoff G. Metaphor and war: the metaphor system used to justify war in the gulf // Peace Research. 1991. Vol. 23. № 2/3. P. 25–32.
19. Lakoff G. The neural theory of metaphor // The Cambridge handbook of metaphor and thought / Ed. R.W. Gibbs, Jr. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 17–38.
20. Musolff A. Political metaphor analysis: discourse and scenarios. London: Bloomsbury, 2016. 208 p.
21. Oxford English Dictionary. URL: <http://www.oed.com> (дата обращения: 11.07.2022).
22. Roosevelt F. Fireside Chat on the “Great Arsenal of Democracy”, December 29, 1940 // The Public Papers and Addresses of Franklin D. Roosevelt, 1940 / Ed. Samuel I. Rosenman. New York: Macmillan, 1941. P. 633–644.
23. Tesich S. A Government of Lies // The Nation. 1992. January 6–13. P. 12–14.
24. The Sinews of Peace (‘Iron Curtain Speech’) // International Churchill Society. URL: <https://winstonchurchill.org/resources/speeches/1946–1963–elder–statesman/the-sinews-of-peace/> (дата обращения: 01.07.2022).



## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Boeynaems A. The effects of metaphorical framing on political persuasion: A systematic literature review. *Metaphor and Symbol*, 2017, no. 32(2), pp. 118–134. (In English).
2. Lakoff G. Metaphor and war: the metaphor system used to justify war in the gulf. *Peace Research*, 1991, vol. 23, no. 2/3, pp. 25–32. (In English).
3. Tesich S. A Government of Lies. *The Nation*, 1992, January 6–13, pp. 12–14. (In English).
4. Zhirmunskiy V.M. Metafora v Poetike Russkikh Simvolistov [Metaphor in the Poetry of Russian Symbolists]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 1999, no. 35 (1), pp. 222–249. (In Russian).

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

5. Frumkina R.M. Semanticheskaya prozrachnost' metafory kak usloviye yeye instrumental'nosti [Semantic Transparency of Metaphor as a Prerequisite for its Instrumentality]. *Odissey: chelovek v istorii* [Odysseus: A Man in History]. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 123–137. (In Russian).
6. Lakoff G. The neural theory of metaphor. Gibbs R.W., Jr. (Ed.). *The Cambridge handbook of metaphor and thought*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 17–38. (In English).
7. Mart'yanov D.S. Postpravda kak sostoyaniye neupravlyayemosti [Post-truth as Uncontrollable Condition]. *Upravlyayemost' i diskurs virtual'nykh soobshchestv v usloviyakh politiki postpravdy* [Controllable Condition and Discourse of Virtual Societies under the Condition of Post-truth]. St. Petersburg, Elexis Publ., 2019, pp. 5–19. (In Russian).

### (Monographs)

8. Annenkova I.V. *Mediadiskurs XXI veka. Lingvofilosofskiy aspekt yazyka SMI* [21<sup>st</sup> Century Media Discourse. Media Language: Linguistic and Philosophic Perspectives]. Moscow, Moscow University Publ., 2011. 392 p. (In Russian).
9. Babayeva R.G. *Kontseptual'naya metafora kak sredstvo sozdaniya obraza vraga v zapadnykh i rossiysskikh SMI* [Conceptual Metaphor as a Means of Shaping the Image of Enemy in Western and Russian Mass Media]. Moscow, Ippolitov Publ., 2021. 144 p. (In Russian).
10. Baranov A.N., Karaulov Yu.N. *Russkaya politicheskaya metafora* [Russian Political Metaphor]. Moscow, Russian Language Institute Publ., 1991. 193 p. (In Russian).
11. Brandl S. *Framing the WAR. The use of metaphors in US political discourse: an exemplary linguistic analysis of the State of the Union address*. Munich, Grin Publishing. 2016. 20 p. (In English).
12. Charteris–Black J. *Politicians and rhetoric: the persuasive power of metaphor*.



- New York, Palgrave Macmillan, 2016. 370 p. (In English).
13. Efanov A.A. *Obshchestvo vo vlasti mediaprotssessov* [Society in the Grasp of Media Processes]. Moscow, Infra-M Publ., 2021. 189 p. (In Russian).
  14. Entman R. *Projections of Power: Framing News, Public Opinion, and U.S. Foreign Policy*. Chicago, University of Chicago Press, 2004. 240 p. (In English).
  15. Houston H. S. *Blocking new wars*. New York, Doubleday, Page & Company, 1918. 209 p. (In English).
  16. Kastel's M. *Vlast' kommunikatsii* [Power of Communication]. Moscow, Higher School of Economics Publ., 2017. 591 p. (In Russian).
  17. Musolff A. *Political metaphor analysis: discourse and scenarios*. London, Bloomsbury, 2016. 208 p. (In English).
  18. Nepomnyashchiy V.S. *Uderzhivayushchiy teper': Pushkin v sud'be Rossii. Izbrannyye stat'i i vystupleniya* [Retaining Now: Pushkin in the Fate of Russia. Selected Articles and Speeches]. Moscow, Saint Tikhon University for the Humanities Publ., 2022. 652 p. (In Russian).
  19. Vasil'yev A.D. *Igry v slova: manipulyativnyye operatsii v tekstakh SMI* [Play of Words: Manipulative Operations in Mass Media Discourse]. St. Petersburg, Zlatoust Publ., 2013. 660 p. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

20. Kosyakov V.A. *Stereotip kak kognitivno-yazykovoy fenomen: na materialakh SMI, posvyashchennykh voyne v Irake* [Stereotype as a Cognitive and Linguistic Phenomenon: Drawing on the Mass Media Description of the Iraq War]. PhD Thesis. Irkutsk, 2009. 22 p.

**Заботкина Вера Ивановна**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор, директор Научно-образовательного центра когнитивных программ и технологий, профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории. Научные интересы: когнитивная неология, когнитивная поэтика, когнитивная культурология.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

**Коннова Мария Николаевна**, Балтийский федеральный университет им. И. Канта.

Доктор филологических наук, доцент образовательно-научного кластера «Институт образования и гуманитарных наук». Научные интересы: когнитивная лингвистика, когнитивная поэтика, лингвистическая аксиология.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

**Vera I. Zabotkina**, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor, Director of the Centre for Cognitive Programs and



Technologies, Professor at the Department of Translation Studies, Interpreting and Translation at the Institute for Philology and History. Research interests: cognitive neology, cognitive poetics, cognitive cultural studies.

E-mail: zabotkina@rggu.ru

ORCID ID: 0000-0001-6674-8052

**Maria N. Konnova**, Immanuel Kant Federal Baltic University.

Doctor of Philology, Associate Professor at the Institute for the Humanities.

Research interests: cognitive linguistics, cognitive poetics, comparative value studies.

E-mail: mkonnova@kantiana.ru

ORCID ID: 0000-0001-8808-6424

DOI 10.54770/20729316-2022-3-383

M.V. Lukanina, L.K. Salieva (Moscow)

### **IMPACT POTENTIAL OF POLITICAL INTERNET-MEMES: YU.V. ROZHDESTVENSKIY'S THEORY OF RHETORIC**

**Abstract.** The article examines communicative features of political Internet-memes, their rhetorical nature and considers them as a new genre of political Internet-communication. The research advances the framework of Yuriy V. Rozhdestvenskiy's theory of rhetoric to apply it to genre specification of Internet-memes with the focus on political communication. The method of rhetorical analysis helps to uncover the manipulative potential of political Internet-memes and views such communication as an integral complex framework from the author's intention regarding the speech act to the final influence on the target audience. Political Internet-meme is considered through the prism of the following parameters: (1) Ethos (i.e., contextual aspect): a) Status-role characteristics of the parties (the author, the distance, topic relevance), b) Type of communication, c) Theme; (2) Pathos: Intention, (2.1) Pathos – Ethos: a) Type of argumentation, b) Evaluating (evaluative point of view); (3) Logos: (3.1) Ethos – Logos: Author's image of the genre, (3.2) Pathos – Logos: Textual aspect (topic elaboration, argumentation, style, composition etc.). The research outlines and describes features that characterize the structure of the political Internet meme ethos, pathos and logos as well as their inter-determination, thus making the Internet meme a powerful tool of public opinion management. Being a product of political public relations, political meme becomes a phenomenon of digital mass culture.

**Key words:** Internet-meme; political communication; theory of rhetoric; public opinion management.

М.В. Луканина, Л.К. Салиева (Москва)

### **Потенциал воздействия политических интернет-мемов: теория риторики Ю.В. Рождественского**

**Аннотация.** Настоящая статья посвящена рассмотрению коммуникативных свойств политического интернет-мема, их риторической природы как нового жанра политической интернет-коммуникации. Исследование выполнено риторическим методом в рамках современного риторического подхода, изложенного Ю.В. Рождественским, для определения жанровой соотнесенности Интернет-мемов в политической коммуникации. Риторический метод позволяет показать манипулятивный потенциал политических Интернет-мемов и описать политическую коммуникацию с использованием интернет-мемов во всей полноте от замысла создателя высказывания до влияния этого высказывания на аудиторию. В статье политический интернет-мем рассмотрен по следующим параметрам: 1) этос (условия коммуникации): а) статусно-ролевые характеристики сторон (автор, дистанция, важность темы), б) тип коммуникации, в) тема; 2) пафос: намере-





ние, 2.1. пафос – этос: а) вид аргументации, б) оценка (оценочная точка зрения); 3) логос: 3.1 этос – логос: жанровый образ автора, 3.2. пафос – логос: текст (разработка темы, аргументации, стиль, построение и композиция и т.д.). В работе выведены и описаны черты, которые характеризуют целостное и комплексное видение политического интернет-мема через этос, пафос и логос, а также их взаимообусловленность, и делают политические Интернет-мемы мощным инструментом управления общественным мнением. Будучи продуктом политических связей с общественностью, политический интернет-мем в итоге становится явлением цифровой массовой культуры.

**Ключевые слова:** Интернет-мем; политическая коммуникация; теория риторики; управление общественным мнением.

## Introduction

Internet-memes have become part and parcel of modern Internet-communication, being increasingly used in political communication. Political Internet-memes are considered a new tool of political influence within the framework of Internet-communication, with a growing body of research on political and social implications. The relevance of studying the potential of political Internet-memes can be attributed not only to its frequency of use and viral character, but also to its rhetorical nature and genre characteristics.

The research aims to put political memes into a rhetorical-communicative framework, which will outline the impact potential of Internet-memes as inherent part of their nature.

## Literature Review

Internet-memes have long become the center of scholastic attention, being studied as part of digital space, having spread from biology into sociology, psychology, linguistics, philosophy. Depending on the field of knowledge, the definitions of memes have gone far from a cultural unit or idea that “gets replicated” [Dawkins 1990].

In digital scholarship, memes are seen as a textual genre, putting forward the notion of virality, a key to their functioning. Milner [Milner 2016] and Shifman [Shifman 2013, 2014, 2019] link their notion of the meme to the spread, distribution, replication, and propagation of memes in digital networks. Shifman [Shifman 2014, 18] defines memes as digital units of popular culture that “scale into a shared social phenomenon” via circulation, imitation or transformation online, while Milner also puts memes into participatory discourse framework [Milner 2016].

From a linguistic point of view, Internet-memes are considered as complex Internet signs with a standard form (image with a text) [Канашина 2018] or “a type of creolized texts”, combining verbal and non-verbal components [Часовский 2015, 125].

A narrative approach defines memes as “partial stories that reflect, capture

and contribute to wider storylines” [de Saint Laurent et al. 2021, 1].

In the Russian science Internet-memes have been classified from a number of different perspectives. One approach is to identify different topics, forming the basis of the message. Kun'shchikov S. et al. [Куныщиков и др. 2019] single out such types as personal memes, situational memes, syntactic, comparative, existential, metamemes and so on. Another approach by Shchurina classifies memes according to their forms of expression: verbal, non-verbal and hybrid units [Шурина 2014]. Shomova S. uses the criteria of deliberate and purposeful effect to classify memes into public folklore and political memes [Шомова 2015].

## Methods

The analysis of political Internet-memes will be made within the rhetorical framework of “the theory of rhetoric” developed by Yuriy V. Rozhdestvenskiy [Рождественский 2015]. He distinguishes the following types of electronic / digital communication:

- (1) mass information (newspapers, radio, TV, documentary films),
- (2) mass advertising,
- (3) mass culture,
- (4) informatics (automated control systems, information retrieval systems, automatic text processing and generating systems, the Internet).

The main analytical instruments used within this methodological framework are Aristotelian ethos, pathos and logos. The notions of ethos, pathos and logos have always been central to rhetoric, though their definitions and scope have been perceived differently. In Rozhdestvenskiy's theory these categories were reimagined and expanded in accordance with the new focus of rhetoric, which now includes not only oral public speech (as at the time of Aristotle), but the entire practice of communication.

Rozhdestvenskiy looks at ethos from a broader perspective, that of the communicative act. He defines ethos as the audience's requirements for a certain ethical stance from the speaker, as the terms that the audience puts forward to the speaker [Рождественский 2015, 66]. In other words, ethos is the conditions of the communication act, which include (1) the genre with special emphasis placed on the genre's author's image, (2) the context of the communication: the occasion, the time of day, the mood of the audience, the physical location, (3) the theme of the communication, (4) the audience. Whether or not the terms are met determines whether or not the communicated text is appropriate and effective.

As in the case of ethos, Rozhdestvenskiy considers pathos within the framework of the communicative act; he sees it as the intention of the addresser to achieve his or her purpose by instilling certain emotions in the audience, i.e., as the speaker's intention. Such focus shift seems crucial nowadays. In the post-truth media landscape it is vital for people to be aware that creating unrest, confusion, anger, disorientation is a political tool and that it is done intentionally.



Logos is understood as linguistic, compositional and semiotic means used to embody the sender's intention and communicate his or her thoughts.

These categories are interdependent: pathos is controlled by ethos, on the one hand, and, on the other hand, is constrained by the linguistic / semiotic means that the sender uses in order to establish rapport with the addressee, i.e., logos, which in its turn in addition to the expression of the sender's intention (pathos) requires the use of linguistic / semiotic means appropriate to the addressee, speaking context, topic, author's image of the genre etc. (ethos) [Рождественский 2015, 66–67].

The dependence of pathos from ethos results in the possibility of three kinds of pathos: (1) dialectics, (2) sophistry, and (3) eristics [Рождественский 2015, 80–88], which are characterized by the following functions: (1) to prove truth with the due respect to the audience, (2) to achieve one's own objectives, deceiving, but imitating the search for truth and pleasing the audience, (3) to achieve one's own goals despising the audience. The application of these pathos types in a particular speech act depends on the type of speech. The following logos means are used respectively: (1) syllogisms, (2) syllogisms and sophisms, (3) eristic means. In those eristic types of speech which are built on information gatekeeping or "fact sifting" and are based on narrative techniques (that public relations texts refer to), pathos is manifested in the ethical goal, to shape a certain evaluative attitude to the topic raised, characters and the actions they take [Рождественский 2015, 202].

As a subtype of digital communication, the political meme may be defined within the framework of the following aspects:

- (1) Ethos (contextual aspect)
  - (a) Status-role characteristics of the parties (the author, the distance, topic relevance)
  - (b) Type of communication
  - (c) Theme
- (2) Pathos (intentional aspect)
  - (a) Purpose
- 2.1. Pathos – Ethos
  - (b) Type of argumentation
  - (c) Evaluating (evaluative point of view)
- (3) Logos
  - (a) Ethos – Logos
    - 3.1. Author's image of the genre
    - (b) Pathos – Logos
  - 3.2. Textual aspect (topic elaboration, argumentation, style, composition etc.).

## Findings

The article aims to answer the following research questions: How can the theory of rhetoric enlighten on the impact potential with regard to political In-



ternet-memes? How does the meme rhetorical nature contribute to its impact potential and public opinion management efficiency? How do memes function in political communication?

To assess the impact potential of the Internet-memes, the framework of Rozhdestvenskiy's rhetoric theory will be applied to the analysis of meme functioning. Some features will demonstrate the inherent interconnection among the three key aspects.

## Ethos

The status-role characteristics of the communication parties show stereotypical mass communication behavior with the author being anonymous in most cases or in the long run.

The researchers distinguish two types of Internet-meme authorship. The first type refers to public authorship, when Internet-memes function as a contemporary folklore [Канашина 2018]. The development and evolution of Internet communication up to its contemporary stage has brought to life a new generation of Internet users who are Internet-literate and keen on producing Internet-content of their own (the so-called user-generated content). Internet-memes might have an 'established' author, however, in the majority of cases the authorship remains anonymous or in the cause of viral spread becomes irrelevant.

This Internet folklore allows to digest realia and express public opinion by creating Internet-memes. Viral spread of political memes can be used as an indicator of public mood and preferences.

The second type is political authorship, when Internet-memes operate as a mechanism of political pressure to achieve certain goals. Political Internet-memes might be attributed to a certain source or can be anonymous, opening up manipulative potential for journalists, spin doctors or public relations practitioners and a variety of other related fields. Memes have already become common to political campaigns, elections, information wars and other forms of political competitive behavior. In the majority of cases, it is difficult or impossible for the general public to trace a message to its author due to technical capacities and lack of access to personal data bases. It should also be mentioned that 'folklore-type' Internet memes can be used in political campaigns. Anonymity serves a very important role in political communication by eliminating barriers to the freedom of expression, which might be particularly valuable in case of opposition to strong political influence, pressure or censorship. The freedom of expression often turns into the freedom from ethics of expression. The latter is paired with the appeal to ethics / values. This along with the fact that memes are transmitted via friends or social nets makes them trustworthy.

So, regardless of its authorship, a meme then is to be spread, replicated and sometimes modified. This is achieved by Internet-communication, having no boundaries and open access. Internet-memes as a kind of spreadable media are known for their viral coverage of the vast audience, which allows to form and mould public opinion. Progressing computer literacy, on the one hand, allows



Internet-users to spread Internet-memes which they find worthy immediately to a number of people, triggering massive reach. This dispersion of information is uncontrollable and chaotic. On the other hand, users themselves create Internet-memes as well as variations of the Internet-memes they liked.

Regarding the type of communication, it is virtual and hypertextual. Hypertext and the ability to make creolized intertextual texts create a field of associations, linking original message to a set of newly created memes. The new content is quickly integrated into a new symbiosis. Intertextuality of Internet-memes, embedded references to a number of sources and the sources interaction create juxtaposition of meanings or expansion of meaning.

Interactive nature of Internet communication gives scope for feedback with comments (whether positive or negative), while open access and lack of censorship allow to transform the initial message to incorporate new meanings.

Topical theme serves as a trigger for memes viral spread, fueling interest in the audience. The reference to current newsworthy events, quotes or texts is a key feature, which requires adequate background knowledge of the audience, in other words, timeliness and political relevance [Literat & van den Berg 2019].

### Pathos

Pathos comes into its full force through some of the inherent features of the meme described above. Its evaluative intention and manipulative character combined with a humorous form are mechanisms of public opinion management. Pathos of any meme has a complex structure: with evaluation (often negative, on the one hand) and humour (a positive emotion, on the other hand). Shiftman [Shiftman 2019] notes that memes are effective in articulating values, they are part of “visual political rhetoric” [Huntington 2016, 77]. However, political memes do not only shape political perceptions, but also alter political behavior. The political meme can be considered an epitome of eristic argumentation, similar to that of advertising [Салиева 2020, 78–84].

On the whole, political memes drastically affect critical thinking of the audience as memes are usually catchy, viral, appealing to the sense of humour or emotions. All these factors set a favourable ground for manipulation.

The scope of intentions of political Internet-memes ranges from expressing public opinion, public protest, anti-establishment political critique (e.g., [Makhortykh & González Aguilar 2020]) to “private” political interests of political campaigns, information wars, image building or political rivalry.

### Logos

#### *Ethos – Logos*

As a type of mass communication, a political Internet-meme bestows its author with such characteristics as identification and servility. “The author’s image in mass communication, like in journalism, directly relates the author to a mass communication recipient... The author constructs his / her image to

address the whole society and each of its members individually (‘We work for you’) <...> the identification with the recipient will be combined with servility (‘We give you information you need and care about’)” [Рождественский 2015, 167]. The identification of the author with the recipient in case of political Internet-meme communication is even more profound than in advertising (including the viral one), in which the author is also concealed. However, the recipient in advertising communication can not become a co-author in contrast to political Internet-memes.

#### *Pathos – Logos*

An important feature of the political Internet-meme content is its secondary nature and multi-layer structure. Any meme is based on some primary message, be it a quote from a speech, a political action, or something else. This primary data is transformed in a meme to link background knowledge to new evaluative connotations. As a sign, meme has the form that serves as a link between the background knowledge of the situation and a number of associations and evaluations. A meme focuses on and emphasizes certain points of an original message, usually in a comic, ironic, or sarcastic manner. These lenses give direction to interpretation of the original, with either supplementing it functionally or opposing it altogether. Sometimes, the focus of a meme may altogether shift to different political, economic or ethical problems at stake.

The form of any meme, its evaluation engages certain stylistic means, such as metaphors, hyperbole, allusions, irony, play upon words, citations, all of which have a manipulative effect (as in propaganda). The political Internet meme in its entirety is a metaphor creating an extremely suggestive image.

The composition of Internet-memes usually incorporates a photo / photo(s) or a picture / picture(s) with a corresponding title and message. All parts of the content are perceived simultaneously and instantaneously (as opposed to linear texts). As a result, the conscious critical faculty is by-passed and the meme’s ideas and suggestions are assimilated by the non-critical, subconscious mind.

Stylistically, the message is informal, with elements of colloquial style, which creates the effect of informal communication, and is also a requirement of viral spread across a vast heterogeneous audience.

To conclude, the complex structure of the political Internet meme ethos, pathos and logos as well as their ambivalence manifested in such features (which are actually the carnival culture ones) as

*belonging to mass popular culture;*  
*the ability to reach large audiences fast;*  
*virality;*  
*uncertainty / irrelevance of authorship;*  
*the possibility of neglecting ethical and legal standards;*  
*identification and servility of the author’s image;*  
*topical theme;*  
*complex pathos structure;*  
*the ability to attract the addressee’s attention in a flash;*  
*the ability to by-pass critical thinking faculty;*



evaluation;  
humour;  
the secondary nature and multilayer structure of meme logos;  
suggestiveness;  
hypertextuality;  
metaphoricity;  
informality;  
a virtually unlimited ability to create images on the basis of any segment of both physical and digital reality;  
practical absence of a new substantive meaning while forming a new ethical outlook on the problem, the subject matter, etc. and arousing a new emotion in relation to the problem, the subject matter, etc.  
make the Internet meme a powerful tool of public opinion management.

### REFERENCES (RUSSIAN)

1. Канашина С.В. Роль интернет-мемов в процессе политических выборов // Политическая лингвистика. 2018. № 1(67). С. 67–73.
2. Куньшиков С.В., Крукова Ю.А., Низамутдинов Г.Р. Роль интернет-мемов в процессе политической коммуникации // Материалы XXII Международной конференции памяти профессора Л.Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования». Екатеринбург: Издательство УрФУ, 2019. С. 752–760.
3. Кэмп-Фигура Д. (Интернет-)мем как новый медиажанр. Постановка вопроса // Медиалингвистика. 2019. № 6(1). С. 103–121.
4. Рождественский Ю.В. Теория риторики. М.: Наука, Флинта, 2015. 512 с.
5. Салиева Л.К. Реклама как инструмент формирования глобального когнитивного пространства общества потребления. Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2020. № 17(1). С. 74–88.
6. Часовский Н.В. Интернет-мем как особый жанр коммуникации // Учёные записки ЗабГУ. Серия: Филология, история, востоковедение. 2015. № 2(61). С. 124–127.
7. Шомова С.А. Политический интернет-мем: сущность, специфика, разновидности. Бизнес. Общество. Власть. 2015. № 22. С. 28–41.
8. Щурина Ю.В. Интернет-мемы: проблема типологии // Вестник Череповецкого государственного университета. 2014. № 6(59). С. 85–89.
9. Dawkins R. The Selfish Gene. Oxford, Oxford University Press, 1990. 464 p.
10. de Saint-Laurent C., Glăveanu V.P., Literat I. Internet Memes as Partial Stories: Identifying Political Narratives in Coronavirus Memes. *Social Media & Society*. 2021. № 7(1). URL: <https://doi.org/10.1177/20563305121988932> (дата обращения: 05.01.2022).
11. Huntington H.E. Pepper Spray Cop and the American Dream: Using Synecdoche and Metaphor to Unlock Internet Memes' Visual Political Rhetoric. *Communication Studies*, 2016. № 67(1). P. 77–93.
12. Literat I., van den Berg S. Buy Memes Low, Sell Memes High: Vernacular Crit-



- icism and Collective Negotiations of Value on Reddit's Meme Economy. *Information, Communication & Society*. 2019. №22(2). P. 232–249.
13. Makhortykh M., Aguilar J.M.G. Memory, Politics and Emotions: Internet Memes and Protests in Venezuela and Ukraine. *Journal of Media and Cultural Studies*. 2020. № 34(3). P. 342–362.
  14. Memes in Digital Culture / Ed. Shifman L. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014. 200 p.
  15. Milner R.M. The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2016. 272 p.
  16. Shifman L. Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication*. 2013. № 18(3). P. 362–377.
  17. Shifman L. Internet Memes and the Twofold Articulation of Values // *Society and the Internet: How Networks of Information and Communication are Changing Our Lives* / eds. M. Graham, W.H. Dutton. Oxford: Oxford University Press, 2019. P. 43–57.
  18. Wiggins B.E., Bowers G.B. Memes as Genre: A Structural Analysis of the Mescapescape. *New Media & Society*. 2014. № 17(11). P. 1886–1906.

### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chasovskiy N.V. Internet-mem kak osoby y zhanr kommunikatsii [Internet Meme as a Special Communication Genre]. *Uchenyye zapiski ZabGU. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedeniye*, 2015, no. 2(61), pp. 124–127.
2. de Saint-Laurent C., Glăveanu V.P., Literat I. 2021. Internet Memes as Partial Stories: Identifying Political Narratives in Coronavirus Memes. *Social Media + Society*, 2021, no. 7(1), pp. 1–13. (In English).
3. Huntington H.E. Pepper Spray Cop and the American Dream: Using Synecdoche and Metaphor to Unlock Internet Memes' Visual Political Rhetoric. *Communication Studies*, 2016, no. 67(1), pp. 77–93. (In English).
4. Kanashina S.V. Rol' internet-memov v protsesse politicheskikh vyborov [The Role of Internet Memes in the Process of Political Elections]. *Politicheskaya lingvistika*, 2018, no. 1(67), pp. 67–72. (In Russian).
5. Кэпа-Фигура Д. (Интернет-)мем как новый медиажанр. Постановка вопроса [(Internet)-Meme as a New Media Genre. Towards the Problem Thereof]. *Media Linguistics*, 2019, no. 6(1), pp. 103–121. (In Russian).
6. Literat I., van den Berg S. Buy Memes Low, Sell Memes High: Vernacular Criticism and Collective Negotiations of Value on Reddit's MemeEconomy. *Information, Communication & Society*, 2019, no. 22(2), pp. 232–249. (In English).
7. Makhortykh M., Aguilar J.M.G. Memory, Politics and Emotions: Internet Memes and Protests in Venezuela and Ukraine. *Journal of Media and Cultural Studies*, 2020, no. 34(3), pp. 342–362. (In English).
8. Saliyeva L.K. Reklama kak instrument formirovaniya global'nogo kognitivnogo prostranstva obshchestva potrebleniya [Advertising as a Tool for Forming the Global Cognitive Space of the Consumer Society]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura*, 2020, no. 17(1), pp. 74–88. (In Russian).



9. Shchurina Yu.V. Internet-memy: problema tipologii [Internet-Memes: Typology Problems]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2014, no. 6(59), pp. 85-89. (In Russian).

10. Shifman L. Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 2013, no. 18(3), pp. 362–377. (In English).

11. Shomova S.A. Politicheskiy internet-mem: sushchnost', spetsifika, raznovidnosti [The Political Internet Meme: Essence, Characteristics, Types]. *Biznes. Obshchestvo. Vlast'*, 2015, no. 22, pp. 28–41. (In Russian).

12. Wiggins B.E., Bowers G.B. Memes as Genre: A Structural Analysis of the Memescape. *New Media & Society*, 2014, no. 17(11), pp. 1886–1906. (In English).

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

13. Kun'shchikov S.V., Krukova Yu.A., Nizamutdinov G.R. Rol' internet-memov v protsesse politicheskoy kommunikatsii [The Role of Internet Memes in the Process of Political Communication]. *Materialy XXII Mezhdunarodnoy konferentsii pamyati professora L.N. Kogana "Kul'tura, lichnost', obshchestvo v sovremennom mire: metodologiya, opyt empiricheskogo issledovaniya"* [The Proceedings of XXII L.N. Cogan In Memoriam Conference "Culture, Individual, Society in the Modern World: Methodology, Empirical Research"]. Ekaterinburg, UrFU Publ., 2019, pp. 752–760. (In Russian).

14. Shifman L. Internet Memes and the Twofold Articulation of Values. Graham M., Dutton W.H. (Eds.). *Society and the Internet: How Networks of Information and Communication are Changing Our Lives*. Oxford, Oxford University Press, 2019, pp. 43–57. (In English).

#### (Monographs)

15. Dawkins R. *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press, 1990. 464 p. (In English).

16. Milner R.M. *The World Made Meme: Public Conversations and Participatory Media*. MIT Press, 2016. 272 p. (In English).

17. Rozhdestvenskiy Yu.V. *Teoriya ritoriki: uchebnoye posobiye*. [Theory of Rhetoric]. Moscow: Flinta Publ., 2015. 537 p. (In Russian).

18. Shifman L. (ed.). *Memes in Digital Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014. 200 p. (In English).

**Maria V. Lukanina**, Lomonosov Moscow State University; National University of Science and Technology "MISiS".

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of international communication (School of World Politics), Associate Professor at the Department of Modern Languages and Communication Technologies at NUST "MISiS". Research interests: media studies, theory of communication, public relations, foreign language teaching.

E-mail: mvlukaninag@gmail.com



ORCID ID: 0000-0003-1303-0084

**Ludmila K. Salieva**, Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of international communication, School of World Politics. Research interests: communication theory, rhetoric, stylistics, media research, public relations, foreign language teaching, translation theory, literary criticism.

E-mail: liudmila.salieva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2369-8555

**Луканина Мария Владимировна**, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Национальный Исследовательский Технологический Университет «МИСиС».

Кандидат филологических наук, доцент. Доцент кафедры международной коммуникации факультета мировой политики, доцент кафедры иностранных языков и коммуникативных технологий НИТУ «МИСиС». Научные интересы: теория коммуникации, стилистика, медиа исследования, связи с общественностью, преподавание иностранных языков.

E-mail: mvlukaninag@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1303-0084

**Салиева Людмила Казимовна**, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова.

Кандидат филологических наук, доцент. Доцент кафедры международной коммуникации факультета мировой политики. Научные интересы: теория коммуникации, риторика, стилистика, медиа исследования, связи с общественностью, преподавание иностранных языков, теория перевода, теория литературы.

E-mail: liudmila.salieva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-2369-8555



## ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Материалы раздела предоставлены Калмыцким научным центром РАН

### Problems of Kalmyk Philology

Section materials are provided by the Kalmyk Scientific Center of the RAS

DOI 10.54770/20729316-2022-3-394

Б.Б. Горяева (Элиста)

### МОТИВ ПУТИ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ НА СЮЖЕТНЫЙ ТИП AT 508 «БЛАГОДАРНЫЙ МЕРТВЕЦ»\*

**Аннотация.** В статье рассматривается мотив пути в калмыцких сказках на сюжетный тип AT 508 «Благодарный мертвец». Анализ показал, что мотив пути реализуется представителями двух поколений. Вначале престарелый родитель мифологического возраста (восемь тысяч / пятьсот пятьдесят пять лет) отправляется с целью испрашивания наследника к своему *заячи* – гению-хранителю. Долготу пути символизируют железные башмаки и посох, которые старик берет с собой. Традиционные формулы пути также изображают его долготу. Сын, рожденный после проведения определенных ритуалов, подсказанных *манджиком* – послушником хурула, отправляется торговать. Испытание работника перед отправлением в путь, на наш взгляд, является переосмысленным и трансформированным представлением о еде, как имеющей «особое значение» для отправившегося в иной мир. По пути герой восстанавливает порядок, вернув долг умершего, возвращает мертвеца в могилу и дарует душе покой, приобретя, таким образом, благодарного помощника. Путь героя сказки описывается конкретными локусами: большой курган, солончаки, пески. Эти места являются пограничными зонами, где героя поджидают вредители – семья *мусов-людоедов* / *мангасы*. Благодарный мертвец добывает герою невесту (небесную деву / дочь хана), все вместе возвращаются домой. Однако герой предпринимает еще одно путешествие, уже в страну мертвых. Пройдя со своим помощником испытания владыки смерти Эрлик Номин хана, герой и благодарный мертвец возвращаются в мир людей. Представления об этом путешествии в мир мертвых у калмыков складывались под воздействием буддийской мифологии.

**Ключевые слова:** сказка; мотив пути; герой; благодарный мертвец; иной мир; Эрлик Номин хан.

\* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (№ государственной регистрации АААА-А19-119011490036-1).



B.B. Goryaeva (Elista)

### Motif of the Way in Kalmyk Fairy Tales of the Plot Type AT 508 “Grateful Dead”\*

**Abstract.** The article considers the motif of the way in Kalmyk fairy tales of the plot type AT 508 “Grateful Dead”. The analysis showed that the motif of the path is realized by representatives of two generations. At first, an elderly parent of mythological age (eight thousand / five hundred and fifty-five years old) goes to ask for an heir to his guardian genius. The length of the path is symbolized by iron shoes and a staff that the old man takes with him. The traditional formulas of the path also depict its longitude. The son, born after performing certain rituals prompted by the novice of the khurul (*manjik*), goes to trade. The test of an employee before setting off on a journey, in our opinion, is a rethought and transformed idea of food as having a “special meaning” for a person who has gone to another world. Along the way, the hero restores order by returning the debt of the deceased, returns the dead to the grave and gives peace to the soul, thus acquiring a grateful assistant. The path of the hero of the fairy tale is described by specific loci: a large mound, salt marshes, sands. These places are border zones where the hero is waiting for pests – a family of man-eating *mus* / *mangas*. The grateful dead gets the hero a bride (heavenly maiden / daughter of the khan), everyone returns home together. However, the hero undertakes another journey, already to the land of the dead. Having passed the trials of the Lord of death Erlik Nomin Khan with his assistant, the hero and the grateful dead return to the world of people. The Kalmyk’s ideas about this journey to the world of the dead were formed under the influence of Buddhist mythology.

**Key words:** fairy tale; the motif of the way; hero; grateful dead; another world; Erlik Nomin Khan.

### Введение

Волшебная сказка повествует о представителях двух поколений: старшего и младшего. Зачастую родители отправляют детей для устранения недостачи / беды. В.Я. Пропп отмечал, что композиция волшебной сказки строится на пространственном перемещении героя [Пропп 2001, 36]. Именно в пути по мере движения, преодолевая преграды, герой сказки встречает чудесных помощников / дарителей, выполняет трудные задания и добывает себе невесту. Таким образом, герой проводит в пути большую часть времени.

В калмыцкой фольклористике рассмотрен мотив пути с топонимом Алтай на материале эпоса монгольских народов [Дампилова, Хабунова, Чулуун 2018]. Исследован также мотив отправления героя, рожденного от

\* The paper was prepared within the framework of 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 АААА-А19-119011490036-1).



медведя, в сказочной традиции тюрко-монгольских народов [Хабунова, Чао Геджин 2019]. На основе песен Багацохуровского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар» изучен мотив преодоления водного пространства и преодоления пути посредством скачек [Убушиева 2011]. Мотив путешествия героя сказки по мирам описан на примере сюжета из репертуара сказителя Ш.В. Боктаева [Манджиева 2013]. Также описан путь и приключения эпического героя в нижнем мире на материале одной из песен Малодербетовского цикла «Джангара» [Манджиева 2021]. Эпическое изображение пути богатыря, отправившегося в боевой поход, представлено Б.Б. Манджиевой в статье «Мотивы в эпических песнях джангарчи Телтя Лиджиева» [Манджиева 2022]. Ц.Б. Селеевой на материале калмыцкого эпоса «Джангар» рассмотрены динамические и статические свойства пространства и времени и выявлен способ эпического восприятия универсальных категорий [Селеева 2011]. В сравнительном указателе эпических тем двух национальных версий эпоса «Джангар» ею же были выделены темы отправления в путь, преодоления пути, временной остановки в пути, встречи, отдыха и прибытия [Селеева 2013, 105–184].

В настоящей статье нами рассматривается мотив пути в калмыцких сказках на сюжетный тип АТ 508 «Благодарный мертвец». Материалом исследования явились сказки «Алтн Өргчк хаани нутгт бээдг Мөңгн Өргчк байна көвүн Манжин Зэрлг ялч көвүн хойрин тууль» («Сказка о Манжин Зарлике, сыне богача Мёнген Оргечуку, живущем в нутуке хана Алтан Оргечуку, и юноше-работнике») [Позднеев 1890; Калмыцкие волшебные сказки 2020, 194–229]; сюжет под номером 15 в сборнике образцов калмыцкого языка Г.Й. Рамстедта «Kalmuckische marchen» («Калмыцкие сказки») [Ramstedt 1909, 74–104]; «Алтн Өргч хаана нутгин Мөңгн Өргчк гидг өвгн» («Старик по имени Мёнген Оргечик из нутука хана Алтан Оргечи») [Хальмг туульс 1961, 121–127]; «Арсмч хаана көвүн Өөс Темн Мергн хойр» («Сын Арсамчи хана и Ээс Мерген Темне») [Хальмг туульс 1968, 12–17]. Особенности разработки этого сюжетного типа в устной традиции калмыков рассматривались ранее нами в отдельной статье [Горяева 2016].

### Отправление в путь бездетного старика

Зачин сказки на сюжетный тип АТ 508 «Благодарный мертвец» изображает картину богатства и изобилия престарелых супругов. Дожив до возраста 8 000 лет, старик не имеет наследника. Обойдя свои стада четырех видов скота с приплодом, супруг жалуется супруге на свою судьбу: «Тигэд өвгн цугтаһинь һаэхэд халэчкэд, хэржэ ирэд:

– Эмгн, эмгн, адундан одвв – ажрһинь уһнһларн наачажэ. Укртэн одвв – бухнь туһларн наачажэ, хөөндэн одвв – хуцнь хурһларн наачажэ, темэндэн одвв – буурнь ботхларн наачажэ, – гижэ келэд, өвгн уйн төрэд уульна. Уульд гедргэн кишэд гижэгинь арс барад, өмэрэн кишэд, маңнань арс барад бээнэ». («Так старик весь [скот] осмотрел, вернулся домой:



– Старуха, старуха, до табуна доехал – жеребец играл со своим жеребенком. До коров доехал – бык играл со своим теленком, до овец доехал – баран играл со своим ягненком, до верблюдов добрался – верблюд играл со своим верблюжонком, – сказал, загрустил и заплакал. Плача, навзничь падал, кожу на затылке сдирал, вперед падал, на лбу кожу сдирал») [Хальмг туульс 1960, 121].

По совету старухи старик отправляется к своему *заячи*, чтобы испросить наследника. *Заячи* у монголоязычных народов, в том числе и у калмыков, воспринимается «самовозникшим», «создателем всего» как «божество человеческой судьбы как небесного волеизъявления, даритель счастья и блага, защитник имущества и скота» [Неклюдов 2008]. Отправление к своему гению-хранителю подразумевает путь в иной мир и требует подготовки: «Тигэд өвгн йисн давхр төмр башмг цутхулжэ авад, йисн алд төмр тайг келгүлжэ авад, заячдан одхар йовһар һарад йовна» («Поэтому старик повелел выковать девятислойные железные башмаки, девятисаженный железный посох, взяв их, пешком отправился к своему *заячи*») [Хальмг туульс 1960, 121].

В.Я. Пропп установил на обширном фольклорном и этнографическом материале, «что обувь, посох и хлеб были те предметы, которыми некогда снабжали умерших для странствий по пути в иной мир. Железными они стали позже, символизируя долготу пути» [Пропп 1986, 49].

Долгота пути в калмыцкой сказке подчеркивается также традиционной формулой «өдриг өдр гил уга, сөөг сө гил уга» («день за день не считая, ночь за ночь не считая») и усиливается следующей – «кедү өдр сө, кедү сар йовсонь кен меднэ» («сколько дней, ночей, сколько месяцев шел, кто знает») [Позднеев 1890, 307].

Через сорок девять дней пути богач достигает границ другого ханства: «Долан долан – дөчн йисн хонгт йовад, эрэ гижэ нутгинь захас давжэ һарна. Цааранднь улм йова йовжэ, талдан хаана нутгар орад ирнэ» («Семью семь – сорок девять дней шел, еле перешел границу своего нутука. Дальше он шел и шел, дошел до нутука другого хана») [Хальмг туульс 1961, 121]. Здесь следует отметить, что именно за сорок девять дней, по традиционным представлениям калмыков, душа умершего достигает иного мира.

Зайдя в кибитку на краю *хотона*, старик от мальчика-*манджика* – послушника хурула – узнает о том, что надо сделать, чтобы у него родился сын. В сказке «Алтн Өргчк хаана нутгин Мөңгн Өргчк гидг өвгн» («Старик по имени Мёнген Оргечик из нутука хана Алтан Оргечи») прослеживается смена представлений, связанных с выпрашиванием детей. По традиционным верованиям калмыков, каждый человек имеет своего гения-хранителя – *заячи*, который дарует счастье, богатство, потомство. В приведенном отрывке мы видим, что уже не *заячи*, а мальчик-*манджик* дает совет, как обрести наследника.

Сказка, опубликованная А.М. Позднеевым в 1890 г., наиболее ранняя по записи, представляет героя «с золотой грудью и серебряной поясни-



цей» («алтн чеежтэ, мөңгн бөгстэ») [Позднеев 1890, 315]. Эта традиционная формула «чудесные дети» отражает семантическую связь «золотой – солнечный», которая была отмечена В.Я. Проппом [Пропп 1986, 27]. В поздних вариантах сказок герой уже утрачивает золотоносность.

### Отправление в путь героя

Повзрослевший герой решает отправиться торговать и просит у отца денег: «<...> аав-аав, арсм кенэв, цөөкн мөңг ас» («<...> отец-отец, буду торговать, дай немного денег»). Это желание героя отец не поддерживает: «Я-а, хээмнь, бэгл арсм уга чамд зөв эдл-аһрусн бээнэ, – гижэ өвгн келнэ» («Я-а, дорогой, не надо, без торговли у тебя достаточно имущества, – сказал старик») [Хальмг туульс 1961, 122].

Старуха-мать поддерживает желание сына и просит супруга дать ему денег. После этого юноша, получив золото от отца, отправляется в путь. По пути на базар юноша встречает человека, который избивает мертвеца: «Тенүг үзчкэд Манжсин Зэрлг, ю, яһжэах күмбч, үксн кү гөвдэд бээх, хэрү нүкнүрнь дүр, – гинэ. Цокнав, мууха үүнд зовжэахмч, өртэ билэ. Өрим өгл уга үкжэ одв, тигэд үүнэ юуһинь авхв гигэд цокжэанав, – гижэ келв. Ав, – гигэд тулмта алтан хайжэ өгэд үксн күүг гедргэн дарулна» («Увидев это, Манджин Зарлик, йо, ты что умершего бьешь, положи обратно в яму, – сказал. Буду бить, ты чего за него переживаешь, он мне должен был. Не отдав долга, он умер, что теперь с него взять, вот и избиваю его, – ответил. Возьми, – сказал и кинул ему тулум золота, мертвеца обратно закопал») [Хальмг туульс 1961, 122].

Душа усопшего требует успокоения, его следует возратить в могилу. Отдав долг умершего и подарив покой его душе, герой сказки приобретает чудесного помощника, который в дальнейшем спасает его. Особое отношение к покойникам отмечается и в сказке «Нусха Му» (букв. Соплячок плохой) на сюжетный тип СУС 530 «Сивко-Бурко», когда отец перед смертью просит сыновей ночевать на его могиле [Хальмг туульс 1961, 143].

В сказке «Арсмч хаана көвүн Өөс Темн Мергн хойр» («Сын Арсамчи хана и Ээс Мерген Темне») герой после смерти родителей решает заняться торговлей: «Көвүн ухалад, санад бээһэд, эңжиннь йовжэ йовсн кергэр барш келэд бээхэр санжэана. Тегэд көвүн балһснд күрч ялч нээмэдлэж авхар мөртэ һарад йобб» («Сын их поразмыслил, подумал, что будет торговать, решая попутно дела своего кочевья. Поэтому он отправился верхом на лошади в город, чтобы нанять себе работника») [Хальмг туульс 1968, 12].

Перед отправкой в путь герой ищет себе помощника для торговли. Здесь вызывает интерес критерий выбора товарища. Главный герой испытывает кандидата, но претендент не проходит испытания: «Эцин болсн мерггр хар залу, би йовнав, – гинэ ирнэ. Не, бэр, шулуһар нааран суужэ хот ид, – гинэ. Көвүн үкс сууһад авад хотинь иднэ. Хотан идчкэд:



Не, намаг дахжэ чадшгоч, – гигэд дуудлһ дуудна» («Пришел худощавый смуглый юноша, я поеду, – сказал. Ну, держи, садись сюда, ешь, – сказал. Юноша быстро подсел и стал есть. Поев: Ну, ты не сможешь меня сопровождать, – сказал и кинул клич») [Хальмг туульс 1961, 122].

В путь с героем отправляется юноша, который не стал садиться и есть вместе с ним: «Не, нааран суужэ авич, – гинэ. Идтн, идтн, би суулэс идхгов, – гинэ. Шулуһар идхнчнь, ора болжэ йовна, – гигэд дакад нег келнэ. Не, ода танла зерглэж хот яһжэ идхв, би йовн йовжэ идхгов, – гинэ» («Ну, садись сюда, – говорит. Вы ешьте, ешьте, я в конце поем, – ответил. Быстрее ешь, уже вечереет, – еще раз сказал. Ну, как же я с вами вместе буду есть, я на ходу поем, – ответил») [Хальмг туульс 1961, 122].

Отказ от совместного принятия пищи помощник героя объясняет вполне рационально: «“Хэр отгт одхла, хамдан сууһад идэд бээхлэ, таниг эзн гихм, намаг эзн гихм?” – гижээнэ» («Когда приедем в чужой оток, будем вместе садиться есть, вас называть хозяином или меня называть хозяином?» – ответил [работник]») [Ramstedt 1909, 91].

Этот момент с испытанием едой прослеживается во всех четырех вариантах сказки и, на наш взгляд, является переосмысленным и трансформированным представлением еды, имеющей «особое значение» для отправившегося в царство мертвых. Так, В.Я. Пропп установил, что «мотив угощения героя ягой на его пути в тридцатое царство сложился на основе представления о волшебной пище, принимаемой умершим на его пути в потусторонний мир» [Пропп 1986, 69].

Найдя себе помощника, герой отправляется в путь, не заезжая домой. Мать-старуха видит проезжающий обоз из семи телег и отправляет старика попрощаться: «Ай, өвгн, тер зурһан-долан ацан йовжэ йовна, мана Манжсин Зэрлг кевтэ, оч меднлхнтн, гижэ өвгндэн эмгнь келнэ. Өвгн оһтр хар үлдэн авад, хар нохаһан дахулжэ һарад, көвүндэн одна. “Не, менд йович, – гигэд, ноха оһтр хар үлд хойран өгчкэд: Не, үүнэс һарад дола хонсн цагтнь ик хар толһа харһх, тер толһаһас өдрэр давжэ үзтн, толһаһас давад дола хонсн цагтчнь ик хар хаг харһх, түүнэс бас өдрэр давжэ үзтн, цань дола хонсн цагт ик цаһан элсн хаг харһх, түүнэс өдрэр давжэ үзтн” – гижэ эцгнь көвүндэн келчкэд, мендлэд хэрв» («Ай, старик, там проезжает шесть-семь груженных телег, кажется, это наш Манджин Зярлик, езжайте попрощайтесь, сказала старуха своему старику. Старик взял свой короткий черный меч, свою черную собаку позвал, поехал навстречу сыну. “Ну, будь здоров, – сказал, собаку и черный меч отдал: Ну, как тронетесь отсюда, через семь суток встретится большой курган, постарайтесь тот курган проехать днем, как проедете курган, через семь суток сплошные солончаки будут, попробуйте их тоже днем проехать, после этого через семь суток белые пески покажутся, проезжайте их днем”, – сказал отец своему сыну, попрощался и вернулся домой») [Хальмг туульс 1961, 123].

Здесь следует привести наблюдение В.Я. Проппа о том, что «Движение никогда не обрисовано подробно, оно всегда упоминается только





двумя-тремя словами: “Ехал долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли”. Эта формула содержит отказ от описания пути. Путь есть только в композиции, но его нет в фактуре» [Пропп 1986, 48].

Эпический текст дает более детальную разработку мотива пути. Так, мотив преодоления водного пространства встречается в двух песнях Багацохуровского цикла эпоса «Джангар». В песне «О Шара Мангас хане» преодоление водного пространства происходит посредством волшебства. В песне «О Замбал хане» океан выступает пограничной чертой между страной Бумбой и вражеской страной Замбал хана и делит мир как по горизонтали, так и по вертикали. Характерно то, что океан преодолевается эпическим героем вплавь. Еще один способ реализации мотива преодоления пространства в данном цикле – скачки [Убушиева 2011].

Развитие сюжета сказки идет по остановкам, путь героя описывается конкретными локусами, представляющими опасность. Героя калмыцкой сказки у подножия большого кургана, у солончаков и песков, являющихся пограничными зонами, поджидают вредители – семья *мусов*-людоедов / *мангасы*. Здесь следует отметить, что людям среднего мира принадлежит ландшафт равнин: степи, долины являются освоенным пространством. Остальные географические объекты заселены иными существами, духами-хозяевами местности.

*Хар толһа* (букв. черная голова) большой курган – граница двух миров, делящая пространство на «свое» и «чужое». Текст сказок четко передает восприятие неосвоенного пространства как места, населенного враждебными существами. Когда поравнялись с большим курганом, лошади стали мочиться кровью, испражняться сгустками крови («*цусар шееһэд, нөжгэр саңһад*»). В полночь, когда работник обходил лошадей, к нему подошел старик, который предложил товарищам ночевать не в голой степи, а в их доме, в котором имеется огонь: «*Мана гер тер герл һарчасн тер гигэд – хар толһа тал заана. Не, та йовж йовтн, би ардастн нөкдэн дахулад одсв – гигэд өвгиг йовулад оркна*» («Наш дом там, где горит огонек, сказал – указал на большой курган. Ну, вы пока идите, я за вами следом с товарищем приду, – ответил и отправил старика») [Хальмг туульс 1961, 124]. Исследователями отмечается, что, кроме обладания сверхъестественной силой, жители подземного мира зачастую являются хранителями огня. Так, в одной калмыцкой сказке героиня, не доглядев огонь в очаге, спрашивает уголья у старухи с медным ключом, живущей в расщелине земли [Ramstedt 1909, 43].

Большой курган, солончаки, пески – локусы, о которых предупреждал героя отец-старик, являлись местом обитания хтонических существ, питавшихся человечиною: «*Өмн йовсн залу йовад, ик хотхртан ирэд, үүдиг татад, дорагшан орад одв. Көвүн өөрдэж ирэд, үүднэ ард зогсад чиңжэ бээнэ. Тер залу ахнртан келжэна: “Махн гидг махн, хот гидг хот ирчкн бээнэ, тедниг ода иигэд-тигэд сөөннь өрэл күртл бэлһжэһэд, оч алжэ авий”*» («Мужчина, который пошел вперед, дошел до ложби-



ны, открыл дверь и спустился вниз. Юноша приблизился и стал подслушивать за дверью. Тот мужчина говорит братьям: “Мясо мясом, еда едой пришла, подержим их туда-сюда до полуночи, пойдем убивать”») [Хальмг туульс 1968, 13].

Текст сказок отчетливо показывает, что вышеуказанные места следует проезжать в строго определенное время: до полудня и до полуночи. Это время считалось «роковым» у многих народов мира, представления о «лихой минуте» существует у всех славянских народов [Славянские древности 291]. В рассматриваемых сказках отмечается, что старики говорят: у большого кургана не ночуют и не полдничают [Ramstedt 1909, 93].

Отец советует герою проехать большой курган, солончаки и пески днем («*өдрэр*»), но герой пренебрегает этим советом и ночует в этих местах. В полночь старик-*мус* встречает помощника и зовет в гости путников. Благодаря своему работнику герой избегает смерти от рук *мусов* (*мангасов*)-людоедов, их жен и дочерей. Слуга справляется с антагонистами при помощи меча главного героя или оружия, которое находит.

Благодарный помощник охраняет и в безопасности доставляет героя и обоз с товаром во владения хана. Обладая знанием языка животных, работник подслушивает разговор сопровождавшей их собаки с ханской пестрой кошкой и узнает, что ее желчь является лекарством для больной дочери хана. Помощник героя добывает желчь кошки, которая грозит навредить герою, превратившись в ядовитую желто-пеструю змею [Ramstedt 1909, 95–96; Хальмг туульс 1960, 125; Хальмг туульс 1968, 16; Калмыцкие волшебные сказки 2020, 215].

После выздоровления ханской дочери главный герой берет ее в жены. Обратный путь домой описывается остановками в тех же локусах, что были в начале пути. После возвращения домой начинается брачная жизнь героя, но благодарный помощник помнит об угрозах желто-пестрой кошки и бдит. Здесь можно отметить, что работник не спит, он не смыкает глаз, ожидая змею, которая должна навредить хозяину. Приведем наблюдения В.Я. Проппа, касаемые запрета сна, восходящего к большой древности: «Замтер собрал очень много материала о запрете сна при рождении, смерти и вступлении в брак. Для нас они важны, косвенно подтверждая связь запрета сна со сферой смерти и рождения, т.е. с сферой, которая была основой обряда инициации» [Пропп 1986, 80–82].

Бодрствование работника дает результат: он разрубает ядовитую светлую змею, которая ползла к постели героя и его жены. Испугавшись того, что яд змеи мог попасть на хозяина, помощник светит и видит, что яд брызнул и попал на щеку девушки [Хальмг туульс 1960, 126; Калмыцкие волшебные сказки 2020, 223] / юноши [Ramstedt 1909, 100].

Наутро девушка обвиняет работника в посягательстве на ее жизнь. После расспросов выясняется, что работником героя был избитый мертвец, долг которого оплатил герой. Испросив соизволения владыки мерт-



вых Эрлик Номин хана, он решил отблагодарить своего спасителя.

### Путешествие в мир мертвых

Путь в мир мертвых в рассматриваемых сказках описывается скудно. В сказке «Алтн Өргч хаана нутгин Мөңгн Өргчк гидг өвгн» («Старик по имени Мёнген Оргечик из нутука хана Алтан Оргечи») герой Манджин Зарлик узнает о том, что его помощник должен вернуться в иной мир, и решает отправиться за ним: «Яглав, ода би үксн күүнэ сүмсэмб, үксн күүнэ сүмснлэ амд күн йовэж болдов? – гижэ Чивчин Хууч келэд, үлдтн гигэд сурад бээв. Тер бийнь Манэжин Зэрлг болхи, яһад болвчн чамта хамдан йовэж йовад меднэв. Чамаг дахэж йовад үквчн һундхив, – гигэд һарсн һазриннь аю талнь чишкэд уулад йовна. Кесг йовад, болиго болад бээхлэнь, Чивчин Хууч күн болад үзгэд күрэд ирнэ» («Яглав, я же душа умершего, разве можно живому человеку отправиться в путь с душой усопшего? – сказал Чивчин Хуучи и стал просить остаться. Но Манджин Зарлик не унимался, хоть как я с тобой вместе пойду, там видно будет. Если даже я умру, сопровождая тебя, будет не обидно, – так думая, шел в ту сторону, куда направился [Чивчин Хуучи], и вопил, плача. Долго шел, когда понял, что [Манджин Зарлик] не отстанет, Чивчин Хуучи принял облик человека и вернулся к нему») [Хальмг туульс 1961, 127]. Текст сказки ранней записи А.М. Позднеева показывает, что по пути в иной мир работник становится невидимым, но пожалев Манджин Зарлика, показывается ему и просит вернуться домой [Позднеев 1890, 345].

Путешествие героя по иному миру в проанализированных сказках изображается на основе представлений, которые сложились под воздействием буддийской картины мира. Так, герои попадают в ад с копьями (*шөвг там*), огненный (*һалт там*), водяной (*усн там*). Испытанием на прочность дружеских уз становится проход по конскому волосу над адской бездной. Благополучно пройдя по тонкому конскому волосу, товарищи вознаграждаются жизнью в мире людей. Владыка смерти Эрлик Номин хан вопрошает у Чивчин Хуучи, почему он явился позже условленного срока и привел с собой живого, и выносит свое решение: «По, по, үксн күүнлэ амд кү яһэж хадһлв, үнн иньг болхла, энүн деегүр ишкэд һартн гигэд, тамин амн деер килһс тэвэж өгнэ. Тигэд хоюрн дээвлл уга ишкэд һарад одна. Тигэд Чивчин Хуучиг амд кү кеһэд, Манэжин Зэрлгтэ хойраһинь ах-дү кеһэд тэвнэ» («По, по, как же живого человека держать среди умерших, если вы истинные друзья, то пройдите по этому, сказав, натянул конский волос над пропастью. Вдвоем, не пошатнувшись, прошли. Поэтому [Эрлик хан] оживил Чивчин Хуучи, сделал его обратимом с Манджин Зарликом и отпустил») [Хальмг туульс 1960, 127].

По законам сказки обратный путь героя не обрисован подробно, «сказка перескакивает через момент движения» [Пропп 1986, 48].



### Заключение

Мотив пути в рассмотренных сказках на сюжетный тип АТ 508 «Благодарный мертвец» реализуется представителями двух поколений. В начале престарелый родитель (восемь тысяч лет, пятьсот пятьдесят пять лет) отправляется с целью испрашивания наследника к своему *заячи* – гению-хранителю. Долготу пути символизируют железные башмаки и посох, которые старик берет с собой. Традиционные формулы пути также изображают его долготу.

Сын старика отправляется в путь с целью торговать. По пути герой, вернув долг умершего, возвращает мертвеца в могилу и приобретает таким образом благодарного помощника. Путь героя сказки описывается конкретными локусами: большой курган, солончаки, пески. Эти места являются пограничными зонами, где героя поджидают вредители – семья *мусов*-людоедов / *мангасы*. После возвращения герой предпринимает еще одно путешествие, уже в страну мертвых, где они с благодарным мертвецом проходят испытания владыки смерти Эрлик Номин хана и возвращаются в мир людей. Эти представления складывались под воздействием буддийских памятников о хождении в ад и требуют дальнейшего изучения на основе ойратских литературных сочинений, посвященных этой теме.

### ИСТОЧНИКИ

1. Калмыцкие волшебные сказки / вступит. ст. Б.Б. Горяевой; сост., указатели Б.Б. Горяевой, Д.В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б.Б. Горяевой, Т.А. Михалева, Д.В. Убушиевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. Элиста: КалмНЦ РАН, 2020. 584 с.
2. Позднеев А.М. Алтн Өргч хаани нутгт бээдг Мөңгн Өргчк байна көвүн Манжин Зэрлг ялч көвүн хойрин тууль // Записки восточного отделения русского археологического общества. Т. IV. 1890. С. 307–346. (На ясном письме «тодо бичиг»).
3. Хальмг туульс. 1-гч боть / сост. Б. Сангаджиева, Л. Сангаев. Элиста: Калм. кн. гос. изд-во, 1961. 220 с.
4. Хальмг туульс. 2-гч боть / сост. А.Ц. Бембева, Ц.-Д. Номинханов. Элиста: Калм. кн. гос. изд-во, 1968. 264 с.
5. Kalmuckische Sprachproben. Gesammelt und herausgegeben von G. J. Ramstedt. Erster teil. Kalmuckische marchen. Helsingfors: Societe Finno-Ougrienne, 1909. 154 s.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Горяева Б.Б. Сюжет АТ 508 «Благодарный мертвец» в калмыцкой сказочной традиции // Известия Дагестанского государственного педагогического университета. Серия: Общественные и гуманитарные науки. 2016. Т. 10. № 4. С. 79–83.



2. Дампилова Л.С., Хабунова Е.Э., Чулуун З. Топоним Алтай в мотиве пути в эпосе монгольских народов // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2018. Т. 11. № 5(39). С. 166–173.
3. Манджиева Б.Б. Мотивы в эпических песнях джангарчи Телтя Лиджиева // Новый филологический вестник. 2022. № 1(60). С. 361–375.
4. Манджиева Б.Б. О сюжетосложении песни Малодербетовского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия: Эпосоведение. 2021. № 3(23). С. 26–34.
5. Манджиева Б.Б. Сказитель Ш.В. Боктаев и его репертуар // Новые исследования Тувы. 2013. № 1. С. 90–100.
6. Неклюдов С.Ю. Дзаячи // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. М., 2008. С. 310. URL: [https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412\\_1\\_o.pdf](https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf) (дата обращения 01.08.2022).
7. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 365 с.
8. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / науч. ред., текстол. коммент. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
9. Селева Ц.Б. Динамические и статические свойства пространства и времени в калмыцком героическом эпосе «Джангар» // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2011. Т. 4. № 1. С. 173–177.
10. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / под общей ред. Н.И. Толстого. Т. 4. М.: Международные отношения, 2009. 656 с.
11. Убушиева Д.В. Мотив преодоления водного пространства и преодоления пути посредством скачек (на материале песен Багацохуровского цикла калмыцкого героического эпоса «Джангар») // Монголоведение (Монгол судлал). 2011. № 5. С. 302–308.
12. Хабунова Е.Э., Чао Геджин. Мотив отправления героя, рожденного от медведя, в сказочной традиции тюрко-монгольских народов // Oriental studies. 2019. Т. 12. № 5(45). С. 1026–1033.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Dampilova L.S., Khabunova Ye.E., Chuluun Z. Toponim Altai v motive puti v epose mongol'skikh narodov [The Epic Tradition of Mongolic Peoples: Toponym Altai in the Motif of the Way]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2018, vol. 11, no. 5(39), pp. 166–173. (In Russian).
2. Goryayeva B.B. Syuzhet AT 508 “Blagodarnyy mertvets” v kalmytskoy skazochnoy traditsii [AT 508 “Grateful Dead Man” Plot in the Kalmyk Fairy Tradition]. *Izvestiya Dagestanskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Obshchestvennyye i gumanitarnyye nauki*, 2016, vol. 10, no. 4, pp. 79–83. (In Russian).
3. Khabunova Ye.E., Chao Gedzhin. Motiv otpravleniya geroya, rozhdennoho ot medvedya, v skazochnoy traditsii tyurko-mongol'skikh narodov [Fairy-Tale Tradition of the Turko-Mongols: Motives for the Expulsion of a Bear-Born Hero]. *Oriental*



*studies*, 2019, vol. 12, no. 5(45), pp. 1026–1033. (In Russian).

4. Mandzhiyeva B.B. Motivy v epicheskikh pesnyakh dzhangarchi Teltya Lidzhiyeva [Motifs in the Epic Songs of Jangarchi Teltya Lidzhiyev]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2022, no. 1(60), pp. 361–375. (In Russian).
5. Mandzhiyeva B.B. O syuzhetoslozhenii pesni Maloderbetovskogo tsikla kalmytskogo geroicheskogo eposa “Dzhangar” [On the Plot of the Maloderbetovsky Cycle Songs of the Kalmyk Heroic Epic Jangar]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova. Seriya: Eposovedeniye*, 2021, no. 3(23), pp. 26–34. (In Russian).
6. Mandzhiyeva B.B. Skazitel' Sh.V. Boktayev i yego repertuar [Storyteller Sh.V. Boktaev and His Repertory]. *Novyye issledovaniya Tuvy*, 2013, no. 1, pp. 90–100. (In Russian).
7. Seleyeva Ts.B. Dinamicheskiye i staticheskiye svoystva prostranstva i vremeni v kal-mytskom geroicheskome epose “Dzhangar” [Dynamic and Static Attributes of Space and Time in Kalmyk Heroic Epos “Dzhangar”]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2011, vol. 4, no. 1, pp. 173–177. (In Russian).
8. Ubushiyeva D.V. Motiv preodoleniya vodnogo prostranstva i preodoleniya puti posredstvom skachek (na materiale pesen Bagatsokhurovskogo tsikla kalmytskogo geroicheskogo eposa “Dzhangar”) [The Motive of Overcoming of Water Space and of Overcoming of a Way by Means of Races (on the Materials of Songs of the Bagatsohurovsky Cycle of the Kalmyk Heroic Epos “Dzhangar”)]. *Mongolovedeniye (Mongol sudlal)*, 2011, no. 5, pp. 302–308. (In Russian).

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

9. Neklyudov S.Yu. Dzayachi [Dzayachi]. *Mify narodov mira. Entsiklopediya. Elektronnoye izdaniye* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia. Electronic Edition]. Moscow, 2008, p. 310. Available at: [https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412\\_1\\_o.pdf](https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_o.pdf) (accessed 01.08.2022). (In Russian).

### (Monographs)

10. Propp V.Ya. *Istoricheskiye korni volshebnoy skazki* [The Historical Roots of the Fairy Tale]. Leningrad, Leningrad State University Publ, 1986. 365 p. (In Russian).
11. Propp V.Ya. *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a Fairy Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2001. 192 p. (In Russian).
12. Tolstoy N.I. (ed.). *Slavyanskiye drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar'* [Slavic Antiquities: an Ethnolinguistic Dictionary]: in 5 vols. Vol. 4. Moscow, Mezhdunarodnyye otnosheniya Publ., 2009. 656 p. (In Russian).

**Горяева Баира Басанговна**, Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монгольских народов, сказочная традиция, сюжетный фонд, сказочник, текст.



E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru  
ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

**Baira B. Goryaeva**, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature Studies. Research interests: folklore of the Mongolian people, fairy-tale tradition, narrative fund, storyteller, text.

E-mail: baira.goryaewa@yandex.ru  
ORCID ID: 0000-0001-9386-653X



DOI 10.54770/20729316-2022-3-407

Д.В. Убушиева (Элиста)

## ПРОЛОГ РАННЕГО БАГАЦОХУРОВСКОГО ЦИКЛА КАК «ОСКОЛОК» АРХАИЧЕСКОГО СКАЗАНИЯ ОЙРАТОВ: РЕКОНСТРУКЦИЯ СЮЖЕТНО-МОТИВНОЙ СХЕМЫ\*

**Аннотация.** Проблемы эволюции эпических форм являются дискуссионными и в настоящее время. Эпическая традиция калмыков требует обособленного взгляда на ранние и поздние ее образцы, как и на их локальность. Цель и задачи исследования заключаются в выявлении закономерностей стадийного развития внутри локального цикла, в связи с чем выделены композиционные структуры песен цикла, изучен сюжетно-мотивный фонд. Материалом исследования являются три песни раннего Багацохуровского цикла калмыцкого эпоса «Джангар» (1853–1862 гг.). В работе применялись сравнительно-сопоставительный, сравнительно-типологический методы исследования. Рассмотрение внутренней сюжетно-композиционной структуры и изучение сюжетно-мотивного фонда локального Багацохуровского цикла позволило проследить его возможную стадийную эволюцию. Анализ показал, что единый пролог цикла может являться «осколком» архаического сказания, которое преобразовалось из одноходового сказания о сватовстве героя в эпическую двухходовую песнь с матримониальными и воинскими коллизиями. Как пишет Е.М. Мелетинский, «комплекс “испытание плюс добывание” может стать основой и для дальнейшего развития мифа в сказку или эпос». Наличие в едином прологе Багацохуровского цикла матримониальной темы и темы завоевания иноплеменника Савара с комплексами ядерных мотивов является основным доказательством состоятельности возможного развития цикла. Более того, развитие цикла соответствует закономерностям стадийной эволюции эпоса – это мифологическое время, брачные коллизии главного героя, черты мифологического персонажа, противник эпического богатыря, объемы пролога, увеличение объема произведения; исключением стала лишь традиция исполнения.

**Ключевые слова:** закономерности стадийной эволюции эпоса; архаическое сказание; локальный цикл; пролог; сюжетно-мотивный фонд.

\* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (номер госрегистрации: АААА-А19-119011490036-1).

D.V. Ubushieva (Elista)

### The Prologue of the Early Bagatsokhurov Cycle as a “Fragment” of the Archaic Legend of the Oirats: Reconstruction of the Plot-Motif Scheme\*

**Abstract.** The problems of the evolution of epic forms are still debatable at the present time. The epic tradition of the Kalmyks requires a separate look at its early and late samples, as well as their locality. The purpose and objectives of the study are to identify patterns of stadial development within the local cycle. In this connection, the compositional structures of the songs of the cycle are highlighted, the plot-motif fund is studied. The material of the study is three songs of the early Bagatsokhurov cycle of the Kalmyk epic “Dzhangar” (1853–1862). Comparative, comparative-typological research methods were used in the work. The consideration of the internal plot-compositional structure and the study of the plot-motif fund of the local Bagatsokhurov cycle allowed us to trace its possible stadium evolution. The analysis showed that a single prologue of the cycle can be a “fragment” of an archaic legend, which transformed from a one-way legend about the hero’s matchmaking into an epic two-way song with matrimonial and military collisions. As E.M. Meletinsky writes, “the complex ‘trial plus extraction’ can become the basis for the further development of the myth into a fairy tale or epic”. The presence of the matrimonial theme and the theme of the conquest of the alien Savar with complexes of nuclear motifs in a single prologue of the Bagatsokhurov cycle is the main proof of the consistency of the possible development of the cycle. Moreover, the development of the cycle corresponds to the laws of the phasic evolution of the epic. It includes the mythological time, marital collisions of the protagonist, the features of the mythological character, the opponent of the epic hero, the volume of the prologue, an increase in the volume of the work. The only exception was the tradition of performance.

**Key words:** regularities of the phasic evolution of the epic; archaic legend; local cycle; prologue; plot-motif fund.

Эпическая традиция калмыков состоит из пяти локальных циклов – это Багацохуровский и Малодербетовский циклы, циклы сказителей Овла Эляева, Мукубена Басангова, Давы Шавалиева – и двух автономных эпических песен сказителей Бадмы Обушинова и Насанки Балдырова. По времени фиксации они делятся на ранние и поздние. К ранним мы относим Багацохуровский (1853–1862 гг.) и Малодербетовский (1862 г.) циклы, остальные относим к поздним.

В настоящей статье на материале трех песен раннего Багацохуровского цикла предлагается рассмотреть возможное стадийное развитие отдельного локального цикла.

Багацохуровский цикл состоит из трех эпических песен – «О Замбал

\* The research was conducted within a government subsidy – project name ‘Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions’ (State Reg. No. AAAA-A19-119011490036-1).

хане», «О Хара Кинесе» и «О Шара мангасе». Первая песнь в рукописи дана под названием «dēdū boqdo xān jāngγarīn yabadalīn tūli» («Сказка о походе верховного богдо хана Джангара»), вторая и третья песни зафиксированы в рукописи без названий, для удобства здесь и далее будут использованы устоявшиеся сокращенные названия песен: I песнь Б.Ц. – «О Замбал хане», II песнь Б.Ц. – «О Хара Кинесе», III песнь Б.Ц. – «О Шара мангасе».

Рукопись песни «О Замбал хане» вместе с другими фольклорными образцами и под общим названием «Песни и сказки калмыцкого народа Астраханской губернии Багацохуровского улуса» была доставлена в 1853 г. в Русское географическое общество Н.И. Михайловым [НА РГО. Оп. 1. P. 53. Д. 15].

Она стала известна научному миру одной из первых, но долгое время ее знали только в переводе. Первый перевод на русский язык принадлежит А.А. Бобровникову, который опубликовал его в 1854 г. в «Вестнике императорского Русского географического общества» под названием «Джангар. Народная калмыцкая сказка» («О подвигах высокого Богдо Джангара») [Джангар 1854, 99–128].

А вот оригинальная рукопись песни «О Замбал хане» долгое время считалась утерянной, в связи с чем эта песня длительное время не включалась в издания «Джангара». Рукопись была обнаружена в 1979 г. В.З. Цереновым [Церенов 1979], затем переложена им с «ясного письма» на современную графику и в 1981 г. опубликована в газете «Хальмг үнн» («Калмыцкая правда») под названием «Деед богд хан Жаңһрин йовдлын тууль» («Сказание о походе высокочтимого богдо Джангар-хана») [Деед богд хан... 1981].

Отзыв о нахождении данной рукописи опубликовал А.Ш. Кичиков: «Эпосоведам казалось, что навсегда утрачен оригинал одной из прекрасных глав “Джангара”, перевод которой (1854 г.) принес славу русскому ученому А.А. Бобровникову и положил начало отечественному джангароведению <...> оригинальная по сюжету и исключительно высокохудожественная по своей поэтической форме, доносит до наших дней древние мотивы, отсутствующие в других главах эпоса. Поэма сохраняет, с одной стороны, следы преемственной связи с поэтикой почти исчезнувшего архаического эпоса (например, в темах богатырского сватовства), с другой – явственную память о феодальной иерархии, присущей кочевому ханству в XVIII веке, в силу чего рукопись окажет немаловажную услугу в воссоздании истории развития и становления “Джангара” в целом» [Кичиков 1979, 3].

В 1990 г. данная песнь на калмыцком языке и в переводе на русский язык была включена в серию «Эпос народов СССР» [Джангар 1990].

Песни «О Хара Кинесе» и «О Шара мангасе» были зафиксированы под руководством К.Ф. Голстунского в 1862 г. в калмыцких кочевьях Астраханской и Ставропольской губерний. Наряду с этими двумя песнями также были зафиксированы три песни Малодербетовского цикла – «Об Уту Цагане», «О Кюрел Эрдени», «О Шара Гюргю». Рукописи пяти эпических



песен на ойратской письменности хранятся в библиотеке Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета [РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 17; РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 4].

В 1864 г. К.Ф. Голстунский издал две из пяти зафиксированных песен – «О Шара Гюргю» Малодербетовского цикла и «О Хара Кинесе» Багацохуровского цикла, объединив их общим названием «Народная калмыцкая поэма “Джангар”», включив также «Историю Убаши-хун-тайджи» и сборник «Сидди кюр» [Убаши хун-тайджийин тууджи... 1864].

Рукописные тетради К.Ф. Голстунского, с пятью оригинальными образцами, были найдены А. Ш. Кичиковым. «1 июня 1966 г. в рукописном отделе библиотеки Ленинградского государственного университета обнаружен оригинал песен, изданных в 1864 г. профессором К.Ф. Голстунским <...> Старокалмыцкая рукопись (шифр Хул F 63, формат 28 см. х 22 см., 56 стр., тетрадь в обложке черного цвета) является оригиналом двух известных песен, которые принято называть торгутской версией “Джангара”: “Песня о Черном Кинесе” (Догшн Хара Кинес) и “Песня о свирепом Мангасе” (Догшн Маңһс)» [Джангар 1978, 26–27].

Эти песни «О Хара Кинесе» и «О Шара мангасе» были опубликованы в академическом двухтомном издании «Джангар» в 1978 г. [Джангар 1978]. Здесь впервые была представлена песнь «О Шара мангасе». Ранее текст песни из рукописи К.Ф. Голстунского не публиковался ни в оригинальном тексте, ни в переводе, но сюжет был известен по публикации А.М. Позднева [Жаңһар 1911].

Эпические песни «О Хара Кинесе», «О Замбал хане», «О Шара мангасе» вместе с песней «О Шара Гюргю» впервые были объединены в цикл С.А. Козиным в книге «Джангариада. Героическая поэма калмыков. Введение в изучение памятника и перевод торгутской его версии» [Козин 1940].

В данное издание были включены переводы трех песен Багацохуровского цикла и перевод песни «О Шара Гюргю» Малодербетовского цикла. Б.Б. Манджиева по этому поводу пишет, что, «возможно, сходная экспозиция “Песни о битвах Джангара с Черным Князем” и “Песни о победе богатырей Джангара, Сабара и Хонгора над семьей богатырями желтомангусова хана Замбала”, некоторыми элементами перекликающаяся со вступительной частью “Песни о хане Догшин Шара Гюргю”, позволила С.А. Козину прийти к ошибочному заключению, что все песни его перевода составляют торгутскую версию» [Манджиева 2021, 129].

Также Б.Б. Манджиева считает, что «пролог повторяется так же, как любое эпическое клише или как любой развернутый сюжетный мотив, встречающийся в текстах “Джангара” в пределах одной эпической школы» [Манджиева 2021, 167].

С.А. Козин не уточняет принцип объединения этих песен в один цикл. По всей видимости, основополагающим фактором, позволившим объединить их, является пролог.

Впоследствии А.Ш. Кичиков выделил три песни «О Хара Кинесе», «О Шара мангасе» и «О Замбал хане» в локальный Багацохуровский цикл



[Кичиков 1997, 167–169] и отметил, что «наличие пролога, тем более такого обширного, является свидетельством обширности самого цикла, объединившего целый ряд сюжетов» [Кичиков 1997, 181].

Относительно циклизации эпических песен калмыцкого эпоса «Джангар» существуют различные мнения.

Б.Я. Владимирцов [Владимирцов 1923, 18] и И.В. Пухов [Пухов 1974, 63–65] придерживались позиции, что самостоятельные песни «Джангара» объединяются в цикл с одним главным героем Джангаром.

Г.Д. Санджеев [Санжеев 1941, 155] и Г.И. Михайлов [Михайлов 1971, 102] считали, что песни «Джангара» не могут называться завершенным циклом, так как велика автономность отдельных песен.

С.Ю. Неклюдов считает, что «возможный путь эволюции от “малой” эпической формы к “большой” – это прежде всего циклизующий процесс, которым в полной мере охвачен калмыцкий эпос о Джангаре» [Неклюдов 1984, 85].

Н.Ц. Биткеев выделил два вида циклизации «Джангара» – тематическую и круговую с единым центром [Биткеев 2006, 29–30].

Э.Б. Овалов отмечает, что «правильнее будет говорить не о завершенности цикла “Джангара”, а об особом типе циклизации эпоса, когда развитие эпоса идет вокруг центрального героя и эпического центра, когда генеалогическая линия героя не играет большой роли в эволюции эпоса» [Овалов 2004, 94].

Исследователь Хеда Ясон причисляет калмыцкий «Джангар» к «эпическому циклу», состоящему из самостоятельных произведений, но объединенных героями одного поколения под предводительством эпического владыки [Ясон 2002, 6–8].

А.Ш. Кичиков пишет, что «каждый цикл песен “Джангара”, его автономная версия – это художественное целое, части которого (главы, песни), как правило, расположены в той последовательности, какую всякий раз определяет сюжет. Таким образом, “Джангар” – это не некий большой цикл (из двадцати шести глав) с последовательным сюжетно-композиционным развертыванием, поскольку часть репертуара одного сказителя, оказавшись в цикле другой школы, выглядит инородным телом в силу своего художественного своеобразия» [Кичиков 1997, 177].

Мы опираемся на термин «цикл», отталкиваясь от характеристики, данной А.Ш. Кичиковым калмыцкому эпосу как «сумме репертуарных циклов, основных из которых – пять» [Кичиков 1997, 165].

Следует отметить, что из пяти циклов калмыцкого эпоса пролог присутствует в четырех из них – Багацохуровском и Малодербетовском циклах, циклах Овлы Эяева и Давы Шавалиева, и только в цикле сказителя Мукубена Басангова он отсутствует.

Исследование сюжетно-мотивного фонда Багацохуровского цикла выявило, что он основывается на ядерных сюжетах и мотивах архаического эпоса [Убушиева 2018; Убушиева 2019а; Убушиева 2019b; Убушиева, Дамринжав 2019; Убушиева 2020а; Убушиева 2020b; Убушиева 2021]. Это



подвигло нас к исследованию внутренней структуры цикла, которая, возможно, прояснит эволюцию эпических форм.

В отечественной филологической науке основоположником изучения стадияльной эволюции эпической системы является А.Н. Веселовский, в орбите его исследований были русская, сербская, новогреческая, финно-угорская, кавказская, монгольская и другие традиции. По мнению С.Н. Азбелева, А.Н. Веселовским была выведена «стройная и достаточно универсальная схема закономерностей, которым подчиняется эволюция национального эпоса» [Азбелев 1982, 251].

Согласно реконструкции Т.В. Говенько, в стратификации эпоса А.Н. Веселовского пять видов – мифологический эпос, лирико-эпический эпос, эпический или эпико-драматический эпос, эпопея, постэпический эпос [Говенько 2022, 184–205]. Знаменательно, что А.Н. Веселовский относил к мифологическому эпосу наряду с «Калевалой», «Нартами», «Ведами» алтайские, монгольские, а также калмыцкие сказания [Говенько 2022, 8].

Т.В. Говенько, цитируя работы А.Н. Веселовского, указывает, что этот тип эпоса ученый соотносит с «содержанием, заимствованным из старого мифа, предания». «Миф в таком эпосе преобладает, – подчеркивает он, – условия героизма слишком слабы, чтобы стать на первом плане, часто элементы мифический и героический сливаются. В этом случае можно говорить о более прочных отношениях эпоса с мифом», так как в нем «сохранились следы его древнего прикрепления к обрядовому акту: именно к акту заговора, заклинания, гадания» [Говенько 2022, 185].

Стадияльное развитие калмыцкого эпоса является предметом исследований многих ученых: были представлены различные гипотезы его происхождения, которые в целом восходили к мифологическим образам и мотивам.

По заключению С.Ю. Неклюдова, «центральноазиатское происхождение “Джангара” и древность его корней (в том числе мифологических) не вызывают сомнения, хотя сложение циклизированной эпопеи произошло, видимо, уже на Волге» [Неклюдов 2019, 243].

Н.Ц. Биткеев считает, что «добуддийские элементы в “Джангаре”, адаптированные в эпическом контексте, выполняют определенные функции в образной системе и лишней раз свидетельствуют о том, что зарождение данного памятника началось задолго до средневековья» [Биткеев 2006, 127].

Н.Б. Пюрвеева придерживается теории эволюции жанровых форм, «от магтала – мифа – богатырской сказки к эпосу-жанру» [Пюрвеева 2003, 215], выделяет в них два направления: «развитие предметной образности, в которой описание бессюжетно (магтал – песнопения-описания), и эволюция сюжетной образности, в которой “установка” делалась на сюжет (мифы)» [Пюрвеева 2003, 216].

По мнению Ц.Б. Селеевой, «эпос “Джангар”, обладающий полистадияльной природой, наследует рудиментарно архаические черты на уровне



сюжетов и мотивов и воссоздается на основе традиционных элементов по жанровым моделям и канонам, получив творческую переработку в новых исторических условиях» [Селеева 2018, 121].

А.Ш. Кичиковым была реконструирована структура сюжетообразующих тем и мотивов архаического эпоса, которая названа им «тууль-улигером» [Кичиков 1997]. Состоятельность данной теории подтверждена нами на темно-мотивном фонде единого пролога Багацохуровского цикла, в котором обнаружены ранее недостающие конструктивные элементы архаического эпоса [Убушиева 2019а].

С.Ю. Неклюдов в свою очередь отмечает, что «сам тип подобного героического повествования, богато представленный у народов Центральной Азии и Южной Сибири, А.Ш. Кичиков предложил назвать “тууль-улигерным эпосом” и определил его типовое двенадцатиэлементное сюжетно-композиционное построение (что, по существу, близко к структуре “догосударственного эпоса” В.Я. Проппа, “богатырской сказки” В.М. Жирмунского и “архаического эпоса” Е.М. Мелетинского)» [Неклюдов 2021, 159].

Относительно эволюции эпической формы мы придерживаемся мнения С.Ю. Неклюдова о том, что развитие происходило от «малой» эпической формы к «большой» [Неклюдов 2003]. Но следует отметить, что под «большой» формой можно рассматривать как весь свод калмыцкого «Джангара», так и его отдельные циклы, а «малую» форму можно разглядеть и в эпическом прологе.

Предположительно, единый пролог Багацохуровского цикла как «малая» форма на определенном стадияльном промежутке, возможно, был одноходовым архаическим сказанием или «тууль-улигером» (по Кичикову) с матримониальными или же воинскими коллизиями. Так, в прологах песен «О Замбал хане» и «О Хара Кинесе» Багацохуровского цикла помимо статичных описаний мирового дерева, горы, дворца, реки, которые являются обязательными для вступительной части, имеются и динамические составляющие, развивающие сюжетную линию.

В прологах песен «О Замбал хане» и «О Хара Кинесе» при описании суженой Джангара раскрывается тема богатырского сватовства Джангара, состоящая из мотивов вести о суженой, поиска предназначенной суженой, состязаний, сражения Джангара с сыном тенгрия Бурхан Цаганом за суженую. Более того, здесь же выделяется образ тестя Джангара, являющегося хозяином водного мира, соответственно, суженая Джангара – представительница иного мира [Убушиева, Дамринжав 2019].

В этих же прологах описанию присоединения богатыря Савара к дружине Джангара отведена большая часть, которая состоит из сражения войска Джангара с Саваром, затем схватки между Саваром и Хонгором и следующим за схваткой побратимством между ними.

Более того, в образе богатыря Савара нами выявлены мифологические черты двигающегося по лунной дороге небесного стрелка, охотящегося на оленей и маралов, что в свою очередь, возможно, восходит к архаическому мифу о медведе-охотнике, преследующем оленей, укравших солнце, так



как в его образе прослеживается и двойственная природа человека-медведя, согласующаяся с моделью «свое в чужом» и «чужой в своем», о чем свидетельствуют мотив побратимства между иноплеменником Саваром и Хонгором, а также сон Савара как пограничное состояние, за которым следуют переход в иную ипостась и движение Савара по лунной дороге [Убушиева 2021].

Следует подчеркнуть, что ритуально-мифологический комплекс представлений о Саваре как о медведе мы почерпнули из пролога и сюжета ранней эпической песни «О Замбал-хане», что соответствует мифологическому или ритуальному виду эпоса А.Н. Веселовского, в котором «сохранились следы его древнего прикрепления к обрядовому акту: именно к акту заговора, заклинания, гадания» [Веселовский 2006, 354].

Темы «богатырское сватовство Джангара» и «присоединение богатыря Савара к дружине Джангара», развивающиеся в прологах Багацохуровского цикла, можно рассмотреть и как первый тур эпической песни, и как «осколки» архаических сказаний о богатырях, в данном случае о Джангаре и Саваре, о которых не раз говорили исследователи.

Г.Д. Санжеев полагал, что «среди персонажей отдельных былин, бытовавших у ойратов с древних времен, при усилении племенной консолидации и попытках создать собственное государство, выделился один из главных героев – Джангар. Он стал вытеснять других богатырей, что облегчилось большим идейно-художественным и композиционным сходством калмыцких былин; прочие эпопеи были частично включены в состав нового цикла» (цит. по: [Неклюдов 2019, 220–221]).

С.Ю. Неклюдов через алтайскую версию «Джангара» относит сопряжение имен главных героев эпического цикла – Джангара и Хонгора – и их «взаимозаменяемость» к параллелям с богатырской сказкой желтых уйгуров «Янгысак и Конгырджан», о брате и сестре как первых людях [Неклюдов 2019, 225].

Также С.Ю. Неклюдов замечает, что «образ Хонгора может получить и вполне самостоятельное (вне связи с Джангаром) эпическое развитие – об этом свидетельствует наличие обширной богатырской поэмы о Хонгоре, явно не имеющей отношения к циклу Джангариады» [Неклюдов 2019, 228].

Таким образом, три богатыря – Джангар, Хонгор и Савар – могли быть главными героями автономных архаических сказаний ойратов. «Осколком» последнего, на наш взгляд, является развернутый эпический пролог раннего Багацохуровского цикла.

При условном рассмотрении Багацохуровского цикла как «большой» формы «малую» форму можно закрепить за автономными архаическими сказаниями, «осколком» которых мы считаем пролог цикла, а «первоначальным ядром» может выступать сватовство героя или борьба с иноплеменником.

Сравним это наше предположение с закономерностями стадияльной эволюции эпоса, изученными С.Ю. Неклюдовым [Неклюдов 1986], выво-



ды которого схожи с заключением А.Н. Веселовского о мифологическом или ритуальном виде эпоса, по замечанию Т.В. Говенько [Говенько 2021, 7].

Рассмотрим схему предполагаемых архаических сказаний ойратов и этапов их возможной жанровой трансформации.

### *Мифологическое время*

С.Ю. Неклюдов считает, что «временная и пространственная локализация событий здесь не имеет черт историко-географической конкретности (скорее соответствует мифу)» [Неклюдов 1986, 67].

У А.Н. Веселовского – это совокупность нескольких признаков: «события познания окружающего мира через “формулу мифа”»; «эпические схемы, которые “не разнообразны и просты и оригинальность их обуславливается качеством центров, вокруг которых они кристаллизуются”»; «дуализм»; «“первобытная историческая обстановка”, которой придается сакральное значение»; «сюжетообразующие функции мифопоэтических приемов: о вещих снах, о предзнаменовании, о предсказании событий, предопределяющих судьбу и т.д.» (цит. по: [Говенько 2021, 8]).

Эпическое время в едином прологе Багацохуровского цикла соответствует мифологическому времени первотворения, проявляющегося в таких архетипах, как мировое древо, гора, столб, дворец, – символах, отражающих «ось мира» [Убушиева 2018], а также река с двойным течением как первоэлемент мироздания [Убушиева 2020б]. Пролог эпоса наиболее информативно отражает картину мира калмыков, поэтому и мотивы, содержащиеся в нем, дают важную информацию и служат кодами для расшифровки космогонических представлений этноса.

### *Брачные коллизии главного героя*

С.Ю. Неклюдов отмечает, что «в архаической богатырской сказке организующим началом служит биография главного героя, событиями которой являются поединки с врагами и брачные приключения» [Неклюдов 1986, 71].

А.Н. Веселовский также выделяет «инициальные события: богатырские состязания, брачные состязания, героическое сватовство, свадебные поездки героя, магический сон, пленение и т.д.» (цит. по: [Говенько 2021, 8]).

Матримониальные коллизии, являющиеся ядром архаической формы эпоса, представлены в прологах песен «О Замбал хане» и «О Хара Кинесе» и являются его «динамической составляющей». Сватовство героя содержит все основные сюжетообразующие мотивы темы: поиски суженой в ином мире (водном), «конфликт» с тестем и сражение за суженую с представителем верхнего мира, сыном тенгрия Бурхан Цаганом [Убушиева 2019а; Убушиева, Дамринжав 2019].

Как пишет С.Ю. Неклюдов, такой тип «складывается, когда носителем основного сюжетного действия является сам герой, а женщина – лишь





объект добывания или возвращения. Это по преимуществу “богатырский” сюжет; он характерен для определенных формаций героического эпоса, архаической “богатырской сказки”» [Неклюдов 1977, 205].

### *Черты мифологического персонажа*

Героическое детство в цикле отсутствует, что также соответствует архаической эпической форме. По С.Ю. Неклюдову, «“брачный цикл” наиболее полно воплощает “биографическое” начало в повествовании. Прочие звенья биографической последовательности (чудесное рождение, героическое детство, первый подвиг) обычно получают детальную сюжетно-композиционную разработку позднее и к тому же не имеют самостоятельного фабульного значения» [Неклюдов 1986, 71].

Ученый подчеркивает, что «в облике героя архаического эпоса еще ощутимы черты мифологического персонажа: первопредка, первого человека, одинокого и не знающего о своем происхождении; культурного героя, сошедшего на землю для обуздания демонических сил; трикстера (подчас с зооморфными чертами), имеющего “низкий статус”» [Неклюдов 1986, 72]. Такие же мифологические персонажи, как первопредок, демиург, шаман, культурный герой, отмечены А.Н. Веселовским.

Обозначенные признаки проявляются в образах главных героев предпологаемых сказаний – это Джангар, Хонгор, Савар. С Джангаром связана общеизвестная семантическая параллель с именами таких героев, как Эр-Соготох (Муж одинокий), Нюргун-Боотур (Славный богатырь), а также его одиночное странствие, которое можно интерпретировать как удаленность от людей, сопоставимую с началом времен – «симметричность молодости героя и молодости всего мира» [Неклюдов 1974, 138]. Сказитель отождествляет Джангара с первым человеком на земле и наделяет его медиативными функциями, а «мнимое сиротство» имеет второстепенное значение по отношению к мотиву одиночества, данные элементы восходят к герою-первопредку [Мелетинский 2004, 294–319]. Богатырь Хонгор наделен такими же свойствами и признаками, как и Джангар, а богатырь Савар, обладая двойственной природой, возможно, является антропоморфным образом медведя.

### *Противник эпического богатыря*

С.Ю. Неклюдов указывает, что «в архаическом фольклоре этот образ складывается из двух компонентов: представления о враждебном иноплеменике, противопоставленном людям “своего” племени, и о демоническом духе-хозяине...» [Неклюдов 1986, 74]. А.Н. Веселовский в противниках героя мифологического эпоса видит чудовищ, великанов и т.д.

Так как мы рассматриваем элементы, относящиеся к сюжетно-мотивному фонду прологов, то здесь противниками Джангара выступают сын тенгрия Бурхан Цаган и его тесть Гюши Замба-хан, хозяин водного мира, в соответствии с матримонимальным сюжетом архаических сказаний. Если отталкиваться от темы присоединения Савара, то это сам богатырь Савар,



являющийся иноплемеником, с которым приходится вступить в сражение, а затем совершить ритуал побратимства.

### *Объемы пролога*

С.Ю. Неклюдов отмечает, что «наиболее древние формы эпического повествования, как правило, отличаются сравнительно небольшим объемом и соответственно небольшим событийно-временным охватом» [Неклюдов 1986, 74].

Объемы прологов (акцентируем, так как они содержат ядро архаического эпоса) цикла не равнозначны по отношению друг к другу. Так в песне «О Замбал-хане» он составляет 859 стихотворных строк при общем объеме текста 1929 строк. В песне «О Хара Кинесе» пролог из 911 стихотворных строк противопоставлен 3015 строкам общего объема. Песнь «О Шара мангасе» насчитывает 1626 строк общего объема, а вот объем пролога составляет 35 стихотворных строк. Как видим, прологи к двум песням составляют примерно треть всего объема.

В этой связи С.Ю. Неклюдов замечает, что «особенно разработанный и пространственный зачин есть продукт относительно позднего поэтического развития» [Неклюдов 2019, 136].

Но здесь, по нашему мнению, показательной будет песнь «О Шара мангасе» с прологом из 35 строк и одноходовым сюжетом. Пролог ограничивается статичным описанием реки, горы и дворца Джангара, что согласуется с блоками, составляющими зачин монгольского эпоса: «расширяющаяся вселенная»; строительство дома героя; характеристика времени; место рождения героя [Неклюдов 2010, 193–194].

Краткий сюжет песни «О Шара мангасе» выглядит следующим образом: после статичных описаний эпического мира движение сюжета начинается с пира, где богатырь Хонгор вызывается захватить и пленить Шара мангаса, затем выезжает, проникает во дворец противника, похищает его, отбивается от погони и привозит его в страну Джангара.

Сравнение всей песни «О Шара мангасе» с прологами к песням «О Замбал хане» и «О Хара Кинесе», в которых присутствуют сватовство Джангара и захват иноплеменика Савара, показывает, что данные прологи соответствуют структуре одноходовой песни, как и их объемы.

Здесь же следует отметить и автономность пролога. С.Ю. Неклюдов пишет, что в эпическом повествовании пролог «почти всегда обладает значительной композиционно-тематической автономностью и достаточно легко может быть отделен от остального сюжетного корпуса произведения» [Неклюдов 2019, 131]. При этом пролог ограничен определенным набором статических тем, которые не выходят за пределы семантики «возникновения» и «становления» [Неклюдов 2019, 131].

Статичные элементы прологов песен «О Замбал хане» и «О Хара Кинесе» можно дважды отделить от сюжета. Первое разделение, на наш взгляд, следует провести между статичными темами и темами сватовства Джангара и присоединения иноплеменика Савара. Второе – это устояв-



шееся мнение исследователей о разделении пролога и основного сюжетного корпуса через пир.

### **Увеличение объема произведения**

Для следующей стадии развития эпической формы свойственно увеличение объема произведения. Как указывает С.Ю. Неклюдов, «“малая” форма создает предпосылки для сложения эпического цикла» [Неклюдов 1986, 75].

Рассмотренные выше пункты закономерностей стадийного развития эпоса не выходили за рамки схемы пролога. По нашему мнению, прологи песен «О Замбал хане» и «О Хара Кинесе» являются «осколками» архаических сказаний ойратов, на основе которых, предположительно, произошло расширение этих одноходовых произведений с матримониальным или богатырским сюжетом до двухходовой эпической формы, где вторым туром выступают воинские коллизии. «Осколки» одноходовых архаических сказаний – это прологи, следовательно, двухходовые эпические формы – это разносюжетные песни Багацохуровского цикла.

### **Исполнение эпоса**

С.Ю. Неклюдов подчеркивает, что «в архаической богатырской сказке встречается отношение к тексту как к некоему самостоятельно существующему организму, в известном смысле независимому от исполнителя» [Неклюдов 1986, 76].

А.Н. Веселовский отмечает роль сказителя в обществе: «его чествовали как носителя заповедной обрядовой мудрости; когда он являлся – садили на особое место, седалище <...>, с которого он вещал» [Веселовский 2006, 344].

Традиция исполнения песен цикла, в отличие от сюжетно-мотивного фонда цикла, претерпела значительную трансформацию.

В.Л. Котвич оставил описание процесса фиксации К.Ф. Голстунским двух песен ранних циклов «Джангара» (две песни Багацохуровского и три Малодербетовского цикла), которые были сообщены ему в личной беседе: «...имелись точные указания о том, что существуют многие еще не записанные песни. К.Ф. Голстунский решил их разыскать. В то время задача эта не была трудной: в Калмыцкой степи еще жили хорошие сказители. К.Ф. Голстунский нашел их и организовал с ними занятия. Сказители пели известные им песни, с готовностью проявляя все свое искусство. Но дело осложнилось, когда то, что пели в несколько таинственной обстановке, в какой обычно исполнялся “Джангар” (вечером, в присутствии многочисленных слушателей), им предложили повторить днем, в будничной обстановке, с более или менее длительными перерывами, приспособляясь к темпу записи. Несмотря на угощение, оказалось очень трудно добиться их согласия на новый, для них совершенно необычный способ воспроизведения “Джангара”. Этот процесс был для них мучительным, и занятия то и дело прерывались...» [Котвич 1967, 188–189].



В песнях цикла уже чувствуется эпический певец, но все же в полной мере представить исполнение песен Багацохуровского цикла не представляется возможным ввиду того, что имена сказителей остались неизвестными, неведом и способ получения ими исполнительского дара, и многое другое.

Рассмотрение внутренней сюжетно-композиционной структуры и изучение сюжетно-мотивного фонда локального Багацохуровского цикла позволили проследить его возможную стадийную эволюцию. Анализ показал, что единый пролог цикла может являться «осколком» архаического сказания ойратов, которое преобразовалось из одноходового сказания о сватовстве героя в эпическую двухходовую песнь с матримониальными и воинскими коллизиями. Как предполагает Е.М. Мелетинский, «комплекс “испытание плюс добывание” может стать основой и для дальнейшего развития мифа в сказку или эпос» [Мелетинский 2006, 198]. Наличие в едином прологе Багацохуровского цикла матримониальной темы и темы завоевания иноплеменника Савара с комплексами ядерных мотивов является основным доказательством состоятельности возможного развития цикла. Более того, развитие цикла соответствует закономерностям стадийной эволюции эпоса, исключением стала лишь традиция исполнения.

По нашему мнению, прологи ранних циклов – это стадийно предшествовавшие автономные архаические сказания ойратов о богатырях Джангаре, Хонгоре, Саваре, как «мифологический эпос» А.Н. Веселовского, «догосударственный эпос» В.Я. Проппа, «богатырская сказка» В.М. Жирмунского, «архаический эпос» Е.М. Мелетинского, «малый Джангар» Б.Я. Владимирцова, «тууль-улигер» А.Ш. Кичикова и «малая форма» С.Ю. Неклюдова.

Относительно циклизации эпоса «Джангар» мы придерживаемся мнения А.Ш. Кичикова о том, что нельзя объединить пять циклов и две автономные песни калмыцкого «Джангара» и считать, что это законченная форма – эпический цикл. Также заметим, что эпическая традиция калмыков требует обособленного взгляда на ранние и поздние ее образцы, как и на их локальность. Данные вопросы требуют дальнейшего детального изучения эпического памятника калмыков «Джангар».

### **ИСТОЧНИКИ**

1. Деед богд хан Жаңһрин йовдлын тууль // Хальмг үнн. 1981. 12 августа. С. 4; 13 августа. С. 4; 14 августа. С. 4; 15 августа. С. 4; 18 августа. С. 4; 20 августа. С. 4.
2. Джангар. Народная калмыцкая сказка / пер. А.А. Бобровникова // Вестник императорского Русского географического общества. СПб., 1854. С. 99–128.
3. Джангар. Калмыцкий героический эпос: тексты 25 песен. Т. 1–2 / сост. А.Ш. Кичиков. М.: Наука, 1978. 442 с.
4. Джангар: калмыцкий героический эпос / сост., подг. текстов, коммент. и словарь Н.Ц. Биткеева, Э.Б. Овалова; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев. М.: Наука, ГРВЛ, 1990. 476 с.



5. Жаңһар: героическая поэма калмыков с приложением вновь разысканной и впервые издаваемой третьей главы в оригинальном тексте / ред. А.М. Позднеев. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1911. 97 с.

6. НА РГО. Оп. 1. Р. 53. Д. 15 – Песни и сказки Калмыцкого народа Астраханской Губернии Багацохуровского улуса. Научный архив Русского географического общества. Оп. 1. Р. 53. Д. 15. Л. 1–30 об. (Рукопись на ойратском языке. С пометой «бывшая у Бобровникова»).

7. РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 17 – Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Сalm. С. 17. № 2. Л. 1–28. Строки 30–31. (Рукопись на ойратской письменности).

8. РО БВФ СПбГУ. Сalm. С. 4 – Рукописный отдел Библиотеки Восточного факультета Санкт-Петербургского государственного университета. Сalm. С. 4. Ед. хр. 1834. 1-я тетрадь. Л. 1–30. Строки 28–30. (Рукопись на ойратской письменности).

9. Убаши-хун-гайджийн тууджи, народная калмыцкая поэма Джангара и Сиддиту кюриин туули / сост. К.Ф. Голстунский. СПб.: Литограф. Иконникова, 1864. С. 8–74.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азбелев С.Н. Историзм былин и специфика фольклора. Л.: Наука, 1982. 327 с.

2. Биткеев Н.Ц. Эпос «Джангар». Элиста: ЗАОР «НПП «Джангар»; КалмГУ, 2006. 352 с.

3. Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос. СПб.; М.: Тип. «Светоч», 1923. 253 с.

4. Веселовский А.Н. От певца к поэту. Выделение понятия поэзии // Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика / сост., вступ. ст. и коммент. И.О. Шайтанова. М.: РОССПЭН, 2006. С. 343–374.

5. Говенько Т.В. Концепции мифа, сказки, эпоса в исторической поэтике А.Н. Веселовского: дис. ... д. филол. н.: 10.01.09. Москва, 2022. 375 с.

6. Говенько Т.В. Стратификация эпоса в трудах академика А.Н. Веселовского // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова: Серия «Эпосоведение». 2021. № 3. С. 5–18.

7. Кичиков А.Ш. Важное открытие в джангароведении // Советская Калмыкия. 1979. 8 мая. С. 3.

8. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Восточная литература, 1997. 320 с.

9. Козин С.А. «Джангариада». Героическая поэма калмыков (введение в изучение памятника и перевод торгутской его версии). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1940. 252 с.

10. Котвич В.Л. Джангариада и джангарчи // Ученые записки. Вып. 6. Серия филологии. Элиста: КНИИЯЛИ, 1967. С. 188–192.

11. Манджиева Б.Б. Малодербетовский цикл «Джангара»: текстология и поэтика в контексте эпической традиции калмыков: дис. ... д. филол. н.: 10.01.09.

Майкоп, 2021. 439 с.

12. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2006. 407 с.

13. Мелетинский Е.М. Происхождение героического эпоса: ранние формы и архаические памятники. М.: Восточная литература, 2004. 462 с.

14. Михайлов Г.И. Проблемы фольклора монгольских народов. Элиста: Калмыцкое книжное изд-во, 1971. 235 с.

15. Неклюдов С.Ю. Анатолий Шалхакович Кичиков (1921–1998) // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2021. Т. 4. № 3. С. 156–159.

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

17. Неклюдов С.Ю. Типология и история в памятниках героического эпоса // The Armenian Epic «Daredevils of Sassoun» and the World Epic Heritage (Tsakhkadzor, 4–6 November, 2003). Yerevan: National Academy of Sciences of Armenia, 2003. P. 17–24.

18. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.

19. Неклюдов С.Ю. «Героическое детство» в эпосах Востока и Запада // Историко-филологические исследования. Сборник статей, посвященных памяти академика Н.И. Конрада. М.: Наука, 1974. С. 129–140.

20. Неклюдов С.Ю. Героический эпос монгольских народов. М.: Наука, 1984. 308 с.

21. Неклюдов С.Ю. Закономерности стадийной эволюции эпоса Центральной Азии и Южной Сибири // Mongolica. Памяти академика Б.Я. Владимирцова. М.: Наука, 1986. С. 66–79.

22. Неклюдов С.Ю. О функционально-семантической природе знака в повествовательном фольклоре // Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977. С. 193–228.

23. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста: АПП «Джангар», 2004. 184 с.

24. Пухов И.В. Якутские олонхо и калмыцкий «Джангар» // Проблемы алтаистики и монголоведения. Материалы Всесоюзной конференции (г. Элиста, 17–19 мая 1972 г.). Вып. 1. Элиста: КНИИЯЛИ, 1974. С. 61–68.

25. Пюрвеева Н.Б. Поэтика героического эпоса «Джангар». Элиста: АПП «Джангар», 2003. 240 с.

26. Санжеев Г.Д. Илиада калмыцкого народа // Записки Бурят-монгольского ИЯЛИ. 1941. Вып. 3–4. С. 154–163.

27. Селеева Ц.Б. Проблемы эволюции поэтических форм эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова: Серия «Эпосоведение». 2018. № 3(11). С. 121–127.

28. Убушиева Д.В. Космогонические мотивы в прологе эпоса «Джангар» // Новый филологический вестник. 2018. № 3(46). С. 35–45.

29. (а) Убушиева Д.В. Мотивы «тууль-улигера» (архаического эпоса) в героическом эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 1 (48). С. 57–69.



30. (b) Убушиева Д.В. Элементы архаики в эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 4(51). С. 53–64.
31. Убушиева Д.В., Дамринжав Б. Матримониальные коллизии в калмыцком эпосе «Джангар» и сказаниях тюрко-монгольских народов Сибири // *Oriental Studies*. 2019. Т. 44(4). С. 707–715.
32. (a) Убушиева Д.В. Мотив одиночества в ранних циклах эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. Серия «Эпосоведение». 2020. № 3 (19). С. 55–62.
33. (b) Убушиева Д.В. Архетипический концепт «вода» в ранних образцах калмыцкого эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. 2020. № 6(80). С. 95–106.
34. Убушиева Д.В. Мотивы космогонического мифа о небесном охотнике и трех маралах в фольклоре калмыков // *Монголоведение*. 2021. Т. 13. № 3. С. 567–576.
35. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ, 2006. 256 с.
36. Церенов В.З. Найдена рукопись «Джангара» // Советская Калмыкия. 1979. 8 мая. С. 3.
37. Ясон Х. Модели и категории эпического нарратива / пер. с англ. И.Л. Турмаркиной, А.В. Козьмина // Живая старина. 2002. № 2. С. 6–8.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Goven'ko T.V. Stratifikatsiya eposa v trudakh akademika A.N. Veselovskogo [The Stratification of Epic in the Works of Academician Alexandr Veselovsky]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova: Seriya "Eposovedeniye"*, 2021, no. 3, pp. 5–18. (In Russian).
2. Kichikov A.Sh. Vazhnoye otkrytiye v dzhangarovedenii [An Important Discovery in "Dzhangar" Epic Studies]. *Sovetskaya Kalmykiya*, 1979, May 8, p. 3. (In Russian).
3. Kotvich V.L. Dzhangariada i dzhangarchi [Jangariada and Jangarchi]. *Uchenyye zapiski. Seriya filologi*, 1967, vol. 6, pp. 188–192. (In Russian).
4. Neklyudov S.Yu. Anatoliy Shalkhakovich Kichikov (1921–1998) [Anatoly Sh. Kichikov (1921–1998)]. *Fol'klor: struktura, tipologiya, semiotika*, 2021, vol. 4, no. 3, pp. 156–159. (In Russian).
5. Sanzheyev G.D. Iliada kalmytskogo naroda [Iliad of the Kalmyk People]. *Zapiski Buryat-mongol'skogo IYaLI*, 1941, no. 3–4, pp. 154–163. (In Russian).
6. Seleeva Ts.B. Problemy evolyutsii poeticheskikh form eposa "Dzhangar" [Problems of the Evolution of Poetic Forms of the Epic "Dzhangar"]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova: Seriya "Eposovedeniye"*, 2018, no. 3 (11), pp. 121–127. (In Russian).
7. Tserenov V.Z. Naydena rukopis' "Dzhangara" ["Dzhangar" Manuscript Was Found]. *Sovetskaya Kalmykiya*, 1979, May 8, p. 3. (In Russian).
8. Ubushieva D.V. Kosmogonicheskiye motivy v prologe eposa "Dzhangar"



[Cosmogonic Motifs in the Prologue of the Epic "Dzhangar"]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2018, no. 3(46), pp. 35–45. (In Russian).

9. (a) Ubushieva D.V. Motivy "tuul'-uligera" (arkhaicheskogo eposa) v geroicheskom epose "Dzhangar" [Motifs of "Tuul-uliger" (Archaic Epic) in the Heroic Epic "Dzhangar"]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 1(48), pp. 57–69. (In Russian).
10. (b) Ubushieva D.V. Elementy arkhaiiki v epose "Dzhangar" [Elements of Archaics in the Epic "Dzhangar"]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 4(51), pp. 53–64. (In Russian).
11. (a) Ubushieva D.V. Motiv odinchestva v rannikh tsiklakh eposa "Dzhangar" [Motif of Loneliness in the Early Cycles of the Epic "Dzhangar"]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta imeni M.K. Ammosova. Seriya "Eposovedeniye"*, 2020, no. 3 (19), pp. 55–62. (In Russian).
12. (b) Ubushieva D.V. Arkhetipicheskiy kontsept "voda" v rannikh obraztsakh kalmytskogo eposa "Dzhangar" [The Archetypal Concept of "Water" in the Early Samples of the Kalmyk Epic "Dzhangar"]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im. M.K. Ammosova*, 2020, no. 6(80), pp. 95–106. (In Russian).
13. Ubushieva D.V. Motivy kosmogonicheskogo mifa o nebesnom okhotnike i trekh maralakh v fol'klоре kalmykov [Cosmogonic Myth of Heavenly Hunter (Sirius) and Three Marals (Orion's Belt): The Motifs in Kalmyk Folklore Revisited]. *Mongolovedeniye*, 2021, vol. 13, no. 3, pp. 567–576. (In Russian).
14. Ubushieva D.V., Damrinzhav B. Matrimonial'nyye kollizii v kalmytskom epose "Dzhangar" i skazaniyakh tyurko-mongol'skikh narodov Sibiri [Matrimonial Collisions in the Kalmyk Epic "Dzhangar" and the Tales of the Turkic-Mongolian Peoples of Siberia]. *Oriental Studies*, 2019, vol. 44 (4), pp. 707–715. (In Russian).
15. Yason Kh. Modeli i kategorii epicheskogo narrativy [Models and Categories of Epic Narrative]. *Zhivaya starina*, 2002, no. 2, pp. 6–8. (In Russian).

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

16. Neklyudov S.Yu. "Geroicheskoye detstvo" v eposakh Vostoka i Zapada ["Heroic Childhood" in the Epics of the East and West]. *Istoriko-filologicheskiye issledovaniya. Sbornik statey, posvyashchennykh pamyati akademika N.I. Konrada* [Historical and Philological Studies. Collection of Articles Dedicated to the Memory of Academician N.I. Konrad]. Moscow, Nauka Publ., 1974, pp. 129–140. (In Russian).
17. Neklyudov S.Yu. Morfologiya i semantika epicheskogo zachina v fol'klоре mongol'skikh narodov [The Morphology and Semantics of an Epic Onset in the Mongolian Peoples' Folklore]. *Kitay i okrestnosti: mifologiya, fol'klor, literatura: k 75-letiyu akad. B.L. Riftina* [China and Its Surroundings: Mythology, Folklore, Literature: To the 75th Anniversary of Academician B.L. Riftin]. Moscow, Nauka Publ., 2010, pp. 185–198. (In Russian).
18. Neklyudov S.Yu. O funktsional'no-semanticheskoy prirode znaka v povestvovatel'nom fol'klоре [On the Functional and Semantic Nature of the Sign in Narrative Folklore]. *Semiotika i khudozhestvennoye tvorchestvo* [Semiotics and Artistic Creativity]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 193–228. (In Russian).



19. Neklyudov S.Yu. Tipologiya i istoriya v pamyatnikakh geroicheskogo eposa [Typology and History in the Monuments of the Heroic Epic]. *The Armenian Epic "Daredevils of Sassoun" and the World Epic Heritage (Tsakhkadzor, 4–6 November, 2003)*. Yerevan, National Academy of Sciences of Armenia Publ., 2003, pp. 17–24. (In Russian).

20. Neklyudov S.Yu. Zakonomernosti stadial'noy evolyutsii eposa Tsentral'noy Azii i Yuzhnoy Sibiri [Regularities of the Phasic Evolution of the Epic of Central Asia and Southern Siberia]. *Mongolica. Pamyati akademika B.Ya. Vladimirtsova* [Mongolica. In Memory of Academician B.Ya. Vladimirtsov]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 66–79. (In Russian).

21. Pukhov I.V. Yakutskiy olonkho i kalmytskiy "Dzhangar" [Yakut Olonkho and Kalmyk "Dzhangar"]. *Problemy altaistiki i mongolovedeniya. Materialy Vsesoyuznoy konferentsii (g. Elista, 17–19 maya 1972 g.)* [Issues of Altaic Studies and Mongol Studies. Materials of the All-Union Conference (Elista, May 17–19, 1972)]. 1974, issue 1, pp. 61–68. (In Russian).

22. Veselovskiy A.N. Ot pevtsa k poetu. Vydeleniye ponyatiya poezii [From Singer to Poet. Highlighting the Concept of Poetry]. Veselovskiy A.N. *Izbrannoye: Istoricheskaya poetika* [Selected: Historical Poetics]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2006, pp. 343–374. (In Russian).

#### (Monographs)

23. Azbelev S.N. *Istorizm bylin i spetsifika fol'klora* [Historicism of Epics and the Specifics of Folklore]. Leningrad, Nauka Publ., 1982. 327 p.

24. Bitkeev N.Ts. *Epos "Dzhangar"* [Epic "Dzhangar"]. Elista, Dzhangar Publ., KalmsU Publ., 2006. 352 p. (In Russian).

25. Khabunova E.E. *Geroicheskij epos "Dzhangar": poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epos "Dzhangar": the Poetic Constants of the Powerful Circle of Life (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, Publishing House of the Higher School of Economics, 2006. 256 p. (In Russian).

26. Kichikov A.Sh. *Geroicheskij epos "Dzhangar". Sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos "Dzhangar". Comparative and Typological Research of a Monument]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1997. 320 p. (In Russian).

27. Kozin S.A. *"Dzhangariada". Geroicheskaya poema kalmykov (vvedeniye v izucheniye pamyatnika i perevod torgutskoy ego versii)* ["Dzhangariada". Heroic Poem of the Kalmyks (Introduction to the Study of the Monument and Translation of Its Torgut Version)]. Moscow, Leningrad, AS USSR Publ., 1940. 252 p. (In Russian).

28. Meletinskiy E.M. *Poetika mifa* [The Poetics of Myth]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2006. 407 p. (In Russian).

29. Meletinskiy E.M. *Proiskhozhdeniye geroicheskogo eposa: ranniye formy i arkhaischeskiye pamyatniki* [The Origin of the Heroic Epic. Early Forms and Archaic Monuments]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 2004. 462 p. (In Russian).

30. Mikhaylov G.I. *Problemy fol'klora mongol'skikh narodov* [The Problems of



Folklore of the Mongolian People]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1971. 235 p. (In Russian).

31. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyj landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [The Folklore Landscape of Mongolia: Written and Oral Epics]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).

32. Neklyudov S.Yu. *Geroicheskij epos mongol'skikh narodov* [The Heroic Epic of the Mongols]. Moscow, Nauka Publ., 1984. 308 p. (In Russian).

33. Ovalov E.B. *Tipologiya motivov i syuzhetov v epose mongol'skikh narodov* [The Typology of Motifs and Plots in the Epos of the Mongolian People]. Elista, Jangar Publ., 2004. 184 p. (In Russian).

34. Pyurveeva N.B. *Poetika geroicheskogo eposa "Dzhangar"* [The Poetics of the Heroic Epic "Dzhangar"]. Elista, Jangar Publ., 2003. 240 p. (In Russian).

35. Vladimirtsov B.Ya. *Mongolo-oyratskiy geroicheskij epos* [Mongol-Oirat Heroic Epic]. St. Petersburg, Moscow, Svetoch Publ., 1923. 253 p. (In Russian).

#### (Thesis and Thesis Abstracts)

36. Goven'ko T.V. *Kontseptsii mifa, skazki, eposa v istoricheskoy poetike A.N. Veselovskogo* [Concepts of Myth, Fairy Tale, Epic in the Historical Poetics of A.N. Veselovsky]. Dr. Habil. Thesis. Moscow, 2022. 375 p. (In Russian).

37. Mandzhieva B.B. *Maloderbetovskiy tsikl "Dzhangara": tekstologiya i poetika v kontekste epicheskoy traditsii kalmykov* [Maloderbetovsky Cycle of "Dzhangar": Textual Studies and Poetics in the Context of the Epic Tradition of the Kalmyks]. Dr. Habil. Thesis. Maykop, 2021. 439 p. (In Russian).

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

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклор монголоязычных народов, монгольская эпическая традиция, типология и поэтика эпоса.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

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

Candidate of Philology, Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature Studies. Research interests: folklore of the Mongolian people, Mongolian epic tradition, typology and poetics of the epos.

E-mail: bib.danara@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5547-4006

Д.Н. Музраева (Элиста)

### ПОВЕСТВОВАНИЯ О САЙН МАГАДЕ: К СРАВНИТЕЛЬНОМУ АНАЛИЗУ ОЙРАТСКОЙ ПОВЕСТИ И МОНГОЛЬСКОЙ ЛЕГЕНДЫ\*

**Аннотация.** В статье дается описание двух сочинений (повести и легенды), в которых главным персонажем выступает Сайн Магада – дочь известного мецената, жившего во времена Будды Шакьямуни. Текст «Легенды о Сайн Магаде» включен в состав канонического свода «Ганджур» на монгольском языке (раздел «Eldeb», т. 91). Второе сочинение на ойратском «ясном письме» под названием «Повесть о Сайн Магаде» хранится в Институте восточных рукописей РАН. Для этих сочинений характерна двойная номинация жанра («повесть и сутра», «легенда и сутра»), в которой термин «сутра» используется в значении «книга, сочинение». Цель – провести содержательный анализ ойратской «Повести о Сайн Магаде», сопоставить с текстом «Легенды о Сайн Магаде» на монгольском языке, а также привести сведения из колофона о калмыцком хане Аюке (1672–1724), свидетельствующие о той важности, которая им придавалась распространению буддизма. Сравнительный анализ содержания монгольского и ойратского текстов о Сайн Магаде позволяет заключить, что последний не является кратким переложением или кратким пересказом более полного монгольского. Это особенно заметно в передаче имен собственных: в монгольском оставлены санскритские имена буддийских подвижников, в ойратском чаще всего приводятся их тибетские имена. Последнее свидетельствует о том, что автор-составитель обращался к варианту на тибетском языке, но, возможно, и к текстам на других языках. Помимо этого, в ойратском тексте имеются стихотворные фрагменты, отсутствующие в монгольском.

**Ключевые слова:** буддийская литература; ойратское «ясное письмо»; авадана; «Повесть о Сайн Магаде»; монгольский язык.

D.N. Muzraeva (Elista)

### The Narratives about Sayin Magada: To a Comparative Analysis of the Oirat Story and Mongolian Legend\*\*

**Abstract.** The article describes two works (tale and legend) in which the main character is Sayin Magada, the daughter of a famous benefactor who lived at the time of Buddha Shakyamuni. The text of the “Legend of Sayin Magada” is included into the

\* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер AAAA-A19-119011490036-1).

\*\* The reported study was funded by government subsidy – project name “Oral and Written Heritage of Mongolic Peoples of Russia, Mongolia and China: Cross-Border Traditions and Interactions” (state reg. no. AAAA-A19-119011490036-1).

canonical collection “Ganjur” in Mongolian language (section “Eldeb”, vol. 91). The second work in the Oirat “Clear Script” called “The Tale of Sayin Magada” is kept at the Institute of Oriental Manuscripts of the RAS. These works are characterized by a double nomination of the genre (“story and sutra”, “legend and sutra”), in which the term “sutra” is used in the meaning of “book, composition”. Purpose is to conduct a meaningful analysis of the Oirat “The Tale of Sayin Magada”, compare it with the text of the “Legend of Sayin Magada” in Mongolian, and also provide information from the colophon about the Kalmyk Khan Ayuka (1672–1724), indicating the importance that he attached to the spread of Buddhism. Comparative analysis of the content of the Mongolian and Oirat texts about Sayin Magada allows us to conclude that the latter is not a short transcription or a brief retelling of a more complete Mongolian one. This is especially noticeable in the transmission of proper names: in Mongolian, the Sanskrit names of Buddhist ascetics are left, in Oirat text their Tibetan names are most often given. The latter indicates that the author-compiler was referring to the Tibetan version, but it is possible that he was also referring to the texts in other languages. In addition, the Oirat text contains verse fragments that are absent in the Mongolian text.

**Key words:** Buddhist literature; Oirat “Clear Script”; avadana; “The Tale of Sayin Magada”; Mongolian language.

### Введение. Повествования о Сайн Магаде в монголоведных трудах

Буддийская литература на монгольском и ойратском языках представлена оригинальными и переводными сочинениями разных жанров, восходящими к индийской повествовательной традиции через посредство тибетской. Среди таких сочинений можно указать на «Повесть о Сайн-Магаде» [Цендина 2015, 16] и «Легенду о Сайн Магаде» [Обзор 1976, 389; Цендина 2015, 20]. Для содержательного анализа мы привлекли текст «Sayin Magada-yin domuγ-i ögülegçi kemekü» («[Сочинение] под названием «Повесть о Сайн Магаде»») из состава канонического свода «Ганджур» на монгольском языке (раздел «Eldeb» ‘Собрание сутр’, т. 91) [SMD], а также текст «Sayin Maγadaγin toγji» («Повесть о Сайн Магаде») из собрания рукописных памятников на ойратском «ясном письме» (“todo bičiq”), хранящихся в Институте восточных рукописей РАН [SMT]. Жанровая принадлежность монгольского сочинения зафиксирована в начале текста (*санскр.* sumagadha-avadana, *тиб.* ma ga dha bzang mo’i rtogs-pa brjod-pa) как «авадана», т.е. сочинение, сходное с историями о прошлых перерождениях Будды, в которых он выступает опосредованно, вынося оценку событиям с участием других персонажей. Термином domuγ (‘легенда’) монгольские литераторы переводили санскритский термин «авадана» [Цендина 2015, 28]. Жанровая номинация ойратского сочинения отмечена термином toγji (‘повесть’), которым, наряду с эпическими произведениями, летописями и жизнеописаниями, переводились сочинения, привнесенные из индо-тибетской литературной традиции [Цендина 2015, 26]. Примечательно, что в послесловиях обоих описываемых произведений приводится термин sudur (‘сутра’), но в ойратском тексте нет традиционной концовки, присущей такого рода сочинениям, когда в ответ на



завершившуюся проповедь Будды монахи выражают радость и возносят ей хвалу [SMD, 761; SMT, 11b]. Как известно, сутрами называют сочинения из разряда канонических, приписываемых Будде. Использование сразу двух терминов, характеризующих жанр сочинения («повесть и сутра», «легенда и сутра» и проч.), А.Д. Цендина объясняет тем, что термин «судар» («сутра») постепенно стал терять свое терминологическое значение и стал обозначать просто книгу, сочинение [Цендина 2015, 27].

В данной статье мы в первую очередь хотели бы представить ойратскую рукопись [SMT], которая до сих пор не была объектом анализа и не переводилась.

### **Сведения о хане Аюке из колофона ойратской рукописи**

Исследуемая рукопись представляет большой научный интерес, поскольку в ее колофоне мы обнаружили упоминание имени калмыцкого Аюки-хана (1672–1724). Как хорошо известно из исторических источников, Аюка-хан сыграл важную роль в истории и культуре калмыков. При нем Калмыцкое ханство – государственное образование калмыков в составе Русского царства в XVII–XVIII вв. – достигло наивысшего расцвета [Тепкеев 2018, 12; и др.]. Несмотря на то, что эпистолярное наследие (деловая переписка Аюки, членов его семьи и других калмыцких ханов с царской администрацией и отдельными чиновниками) довольно широко представлена в монголоведной литературе [Сусеева 2003, 73–214; Гедеева 2021; Ярмаркина 2019], до сих пор нам не встречались тексты буддийского содержания, в которых бы напрямую указывалось имя хана Аюки как инициатора создания того или иного сочинения. Объяснение этому факту можно объяснить сложными периодами в истории калмыков, а также особенностями кочевого быта, не способствовавшими сохранности буддийского письменного наследия на «ясном письме».

Следующие строки из колофона указывают на имя хана Аюки, по повелению которого было составлено указанное сочинение, и содержат такую его характеристику:

unen süzüq biširel-yēr dēdū cuxagi oroyin čimeqtū barin  
 ülemji medeküi-bēr xoyor yosuni dürsüni sayitur üzen:  
 öqligü xayirani ğar-yēr olon uluši-yi tedkün asaraqči:

‘Праведной верой и благоговением держащий наивысших в [качестве] украшения головы,

Еще большими познаниями наилучшим образом понимающий суть двух законов,

Руками, оказывающими милость, проявляющий заботу о многочисленных подданных’ [SMT, 11b].

### **Краткое содержание «Повести о Сайн Магаде» на ойратском «ясном письме»**

«Повесть о Сайн Магаде» [SMT] повествует о девушке по имени Сайн Магада, дочери легендарного мецената Анатхапиндады (ойр. Магад



Сайн), который делал большие пожертвования и подношения Будде и монашеской общине (сангхе). С юного возраста она стала последовательницей учения Будды. Ее засватали за сына купца из города Бурамшингпал (от тиб. ‘там, где растет тростник’). Родители девушки спросили совета у Будды, и тот ответил им одобрением. О женихе сказано, что он был очень состоятелен, наравне с богом богатства Вайшраваной, но был последователем ложного учения, т.е. с позиций сторонников Будды был еретиком и иноверцем. Девушка была очень расстроена тем, что ей приходится покидать Будду и сангху и уезжать так далеко (город жениха находился на расстоянии 160 бэр (или йоджан), что соответствует 2320 км). Долгое время молодая женщина грустила. На расспросы свекрови и доводы, что в их стране тоже много достойных учителей, невестка отвечала, что все они не являются источником добродетели, а скорее источником греха. Только Будда с его последователями, по ее мнению, является истинным учителем, «своей заботой и состраданием препровождаящий живых существ к благоденствию» [SMT, 2b]. Именно такого учителя вместе с другими, «наилучшим образом преисполненными умиротворением и обетами, освободившимися от всех грехов» [SMT, 2b–3a], со всеми почестями встречали в доме отца Сайн Магады.

Свекровь, услышав это, стала говорить, что им тоже хотелось бы познакомиться с ним и его учением. Невестка в ответ сказала, чтобы они подготовили все необходимое, и пообещала, что завтра пригласит Будду. На следующий день Сайн Магада поднялась на крышу дома, поклонилась, показывая тем самым свое намерение пригласить Будду, и произнесла слова, в которых просила его вместе со свитой явиться к ним в город. Когда она рассыпала цветы, они достигли того места, где находился Будда. Он сразу понял, что Сайн Магада приглашает их завтра к себе для того, чтобы «взрастить поле добродетели» [SMT, 3b]. Будда передал через ученика Ананду, что всем сподвижникам, обладающим способностью перевоплощения, необходимо отправиться туда.

На следующий день ранним утром Сайн Магада поднялась на здание, зажгла благовония и стала ждать. Тотчас же Будда и вся его свита, не дожидаясь, что она их призовет, с помощью магических способностей отправились туда.

Первым в ореоле распространяющегося света, подобного солнцу, явился Каундинья на драгоценной колеснице, запряженной лучшими скакунами. Вслед за ним явился Маха-Кашьяпа верхом на горе, покрытой золотым лесом. Третьим явился Шарипутра, восседающий на повозке, запряженной громадным львом с устрашающим видом. Вслед за ним явился Маудгальяяна (или Молон-гойн) верхом на белом слоне, обладавшем четырьмя бивнями. Пятым был Анирудха, восседавший на золотом лотосе с берилловыми лепестками, усыпанном драгоценностями. Вслед за ним явился Пурна (или Кангбу) верхом на свирепой птице хан-Гаруде. За ним прибыл Ашваджит (или Да-тул), умиротворенно восседая поверх океана, не имеющего границ. Следующим был тончайший знаток глубинной сущ-



ности Упали (или Мева-гур), удивительным образом восседавший на макушке дерева посреди золотого океана. Следом за ним проявил свои способности святой Катьяна (или Кадаяна), восседавший на доме из берилла, украшенном золотом и драгоценными лотосами. Десятым по небу плавно спустился Гудила (Гудали). Следующим был Балилда-Батса, с радостным видом восседавший внутри драгоценного дворца, испускающего сияние. Затем явился святой Джева, восседавший на горе, поросшей деревьями и цветами, погруженный в состояние созерцания. И, наконец, тринадцатым явился сын Будды Шакьямуни Рахула, при этом все стороны света озарились золотым сиянием, сравнимым с величественную гору Сумеру [SMT, 4a–7b].

Всякий раз, когда появлялся кто-то из перечисленных персон, родители мужа спрашивали Сайн Магаду, это ли ее учитель, на что она отвечала, что это ученики Будды.

Вслед за этим небо и земля заполнились бесчисленным сонмом монахов, каждый из которых продемонстрировал свои способности перевоплощения. Когда все пространство озарилось золотым сиянием, которое почти затмило свет солнца, все собравшиеся поняли, что это нисходит сам Будда Шакьямуни. Он явился в окружении небожителей-тенгриев.

Сайн Магада произнесла стихи, в которых так превозносила своего учителя:

ali zarligiyin aršāni xūrayin ürgüljilel-yēr:  
ayüi yeke xamuq yertünčü-dü tügēmel bolyoji:  
amitan-du amurlingyüi jiryalang-gi delgeröülüqçi:  
ayoül-ēce ibēqçi ene mini baqši mön:

‘Нектар наставлений непрекращающимся дождем  
Рассеявший повсеместно в огромном количестве миров,  
Распространивший счастье умиротворения среди живых существ,  
Спасаящий от опасностей – это воистину мой учитель’ [SMT, 8b].

asaraxü öröšönggüyin čidal küčün sayitur tögüsüqsen-yēr:  
ayoultai dörbön šumnušiyin cerigi ecülün darun:  
amitan-noyoüdtu dēdū nomiyn aršāni tügēn:  
amixtül ögün ödö bolji ireqçi ene mini baqši mün::

‘Преисполнившись наилучшим образом силой и способностью сострадания  
и милосердия,  
подавив окончательно войско четырех опасных демонов (шимнусов),  
Среди живых существ распространив повсеместно нектар возвышенного учения,  
Дав возможность дышать, явившийся – это воистину мой учитель’ [SMT, 9a].

Будде было выказано глубокое почтение, сделаны щедрые подноше-



ния, включая угощения, достойные богов. Благодаря тому, что Будда даровал присутствующим нектар учения, все они освободились от болезней «трех ядов», причиной которых являются невежество, гнев и сладострастие. Они также освободились от всех прегрешений и встали на путь святости [SMT, 10a].

На вопрос монахов, в силу каких прежних деяний Сайн Магаде было явлено такое чудо, что она была услышана Буддой, и он прибыл в сопровождении сподвижников, Будда ответил: причина заключалась в том, что в одном из ее прежних рождений, во времена Будды Кашьяпы, когда она была дочерью царя-милостынедателя Кри-Кри, она также делала подношения Будде и сангхе. В силу этого в каждом из своих последующих перерождений она получала высокое рождение, повстречалась с Буддой, у ее супруга были неисчислимы богатства [SMT, 10b].

В заключительной части Будда произносит благопожелание о том, что он будет заботиться обо всех многочисленных собравшихся во главе с Сайн Магадой вплоть до того момента, пока они не приобретут святость Будды, а также дал им наставления о необходимости неотступно следовать его учению.

#### *К сравнительному содержательному анализу ойратской повести и монгольской легенды*

Содержание ойратской рукописи по сути является краткой версией сочинения «Легенда о Сайн Магаде» из состава канонического свода «Ганджур» на монгольском языке [SMD]. Содержательный анализ этих двух произведений показал, что в целом сюжетные линии совпадают, но в тексте на «ясном письме» опущены многие детали, например, история знакомства Сайн Магады с ее женихом, описания чудесных превращений, которые демонстрировали Будда, тринадцать его сподвижников и другие сопровождавшие, довольно кратко изложена история царя Кри-Кри и проч.

В качестве примера приведем фрагмент из монгольского текста, в котором дается описание того момента, когда Будда узнает о намерении Сайн Магады пригласить его в свой город:

«Сайн Магада поднялась на крышу дома, повернулась в ту сторону, где находился Будда, сложила молитвенно ладони, перечисляя снова и снова добродетели Будды, разбросала цветы, зажгла благовония, sprysнула воду из золотого сосуда, тем самым показывая, что приглашает его. Она произнесла такие проникновенные слова: “Бхагаван (Будда) преисполнен состраданием. Я, словно лань, нахожусь в далекой стране, вынуждена мириться с тем, что отлучена от Трех драгоценностей (т.е. Будды, его учения и сангхи). Сдоблаговольи явиться сюда вместе с монахами”. В это время вода, выплеснувшаяся из золотого сосуда, прямо перед Буддой приняла форму лазуритового дерева, цветы образовали в небе над его головой двухэтажное здание, дым от благовоний образовал двойное облако» [SMD, 745].

Таким образом, приведенный выше фрагмент из монгольской Авада-





ны содержит описание процесса призывания Сайн Магадой Будды и тех магических явлений, которые происходили в этот момент, что не могло оставить равнодушными всех присутствующих.

### Выводы

Сравнительный анализ содержания монгольского и ойратского текстов о Сайн Магаде позволяет заключить, что последний не является кратким переложением более полного монгольского. Нельзя также сказать, что ойратский текст – это краткий пересказ монгольского. Это особенно заметно в передаче имен собственных: если в монгольском оставлены санскритские имена буддийских подвижников – учеников и последователей Будды Шакьямуни, то в ойратском чаще всего приводятся их тибетские имена. Последнее свидетельствует о том, что автор-составитель обращался к варианту на тибетском языке, но, возможно, и к текстам на других языках. Помимо этого, в ойратском тексте имеются стихотворные фрагменты, отсутствующие в монгольском (например, слова Сайн Магады, в которых перечисляются заслуги Будды).

Особого внимания заслуживают сведения из колофона ойратской рукописи, в которых упоминается имя Аюки-хана – одной из самых значимых фигур в истории калмыков в составе Российского государства XVII–XVIII вв. Это служит доказательством того, что калмыцкие правители придавали важное значение распространению буддийского учения среди своих подданных.

### ИСТОЧНИКИ

1. SMD – Sayin Magada-yin domuy-i ögülegçi kemekü ('Легенда (авадана) о Сайн Магаде') // Mongolian Kanjur, Lokesh Chandra (ed.). From the Collection of Prof. Raghuvira. Vol. 1–108. New Delhi: Janyed Press, 1973–1979. Vol. 91. P. 741–750.
2. SMT – Sayin Maḡadayin toüji ('Повесть о Сайн Магаде'). Рукопись на «тодо бичиг» («ясном письме»). Монгольский фонд ИВР РАН. Шифр С 318. 12 л.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гедеева Д.Б. Графо-фонетические особенности имени Аюки-хана (на материале калмыцких деловых писем XVII–XVIII вв.) // Oriental Studies. 2021. Т. 14. № 6. С. 1303–1312.
2. Обзор II, 1976 – Монголын уран зохиолын тойм. II дэвтэр. (XVII–XVIII зууны үе) ['Обзор монгольской литературы. Т. II (XVII–XVIII вв.)'] / ред. Ц. Дамдинсүрэн, Д. Цэнд. Улаанбаатар: Шинжлэх ухааны академийн хэвлэл, 1976. 672 х.
3. Сусеева Д.А. Письма хана Аюки и его современников (1714–1724 гг.): опыт лингвосоциологического исследования. Элиста: Джангар, 2003. 456 с.
4. Тепкеев В.Т. Аюка-хан и его время. Элиста: КалмНЦ РАН, 2018. 366 с.
5. Цендина А.Д. Термины *тууль*, *тууж*, *туух*, *улгэр*, *домог*, *намтар*, *цадиг*,



*судар*, *шастир* в старой монгольской литературе // Монгольский сборник. Тексты и контексты. М.: РГГУ, 2015. С. 7–29.

6. Ярмаркина Г.М. Стратегии перевода калмыцких деловых текстов XVIII в. (на материале писем хана Аюки и их русских переводов 1714 г.) // Oriental Studies. 2019. Т. 12. № 6. С. 1188–1197.

### REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Gedeyeva D.B. Grafo-foneticheskiye osobennosti imeni Ayuki-khana (na materiale kalmytskikh delovykh pisem XVII–XVIII vv.) [Graphophonic Features of Khan Ayuka's Name: a Case Study of 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> Century Kalmyk Official Letters]. *Oriental Studies*, 2021, vol. 14, no. 6, pp. 1303–1312. (In Russian).
2. Yarmarkina G.M. Strategii perevoda kalmytskikh delovykh tekstov XVIII v. (na materiale pisem khana Ayuki i ikh russkikh perevodov 1714 g.) [Translation Strategies for 18<sup>th</sup> Century Kalmyk Official Texts: a Case Study of Khan Ayuka's Letters and Russian Translations of 1714]. *Oriental Studies*, 2019, vol. 12, no. 6, pp. 1189–1198. (In Russian).

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

3. Tsendina A.D. Terminy tuul', tuuzh, tuukh, ulg'er, domog, namtar, tsadig, sudar, shastir v staroy mongol'skoy literature [The Terms tuul', tuuzh, tuuh, ulger, domog, namtar, tsadig, sudar, shastir in the Old Mongolian Literature]. *Mongol'skiy sbornik. Teksty i konteksty* [Mongolian Collection. Texts and Contexts]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2015, pp. 7–29. (In Russian).

### (Monographs)

4. Damdinsuren Ts., Tsend D. (eds.). *Mongolyn uran zohiolyn tojm. II devter. (XVII–XVIII zuuny үе)* [Review of Mongolian Literature. Vol. II (17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> Centuries)]. Ulaanbaatar, Publishing House of the Academy of Sciences, 1976. 672 p. (In Mongolian).
5. Suseyeva D.A. *Pis'ma khana Ayuki i yego sovremennikov (1714–1724 gg.): opyt lingvosotsiologicheskogo issledovaniya* [Letters of Khan Ayuki and His Contemporaries (1714–1724): Experience of Linguo-Sociological Research]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 456 p. (In Russian, In Oirat).
6. Тепкеев В.Т. *Ayuka-khan i ego vremya* [Ayuka Khan and His Time]. Elista, Kalmyk Scientific Centre of the RAS Publ., 2018. 366 p. (In Russian).

**Музраева Деляш Николаевна**, Калмыцкий научный центр РАН.

Кандидат филологических наук, доктор исторических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела письменных памятников и языкознания. Научные интересы: средневековая монгольская и тибетская литературы, источниковедение, каталогизация, текстология, перевод буддийских текстов.

E-mail: deliash@mail.ru

**Delyash N. Muzraeva**, Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Doctor of History, Associate Professor, Leading Researcher at the Department of Written Monuments and Linguistics. Research interests: medieval Mongolian and Tibetan literatures, source study, cataloging, textology, translation of Buddhist texts.

E-mail: deliash@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-8619-9369

Р.М. Ханинова (Элиста)

## ЖАНР «МАГТАЛ» В КАЛМЫЦКОЙ ПОЭЗИИ XX В.\* *Статья вторая*

**Аннотация.** Фольклорная традиция магтала – величания коня из эпоса «Джангар» – в калмыцкой периодике 1930–1940-х гг. трансформировалась в стихах и стихах-песнях калмыцких поэтов, обращенных к образам собственно коня (богатырского волшебного аранзала), железного коня – трактора, позднее стального коня – поезда. Элементы магтала присутствуют в стихах с упоминанием машин / автомобилей, комбайнов, но их реже обозначают как железных коней (К. Эрендженев, Б. Буханков, Б. Дорджиев). Магтал коню (обычно аранзалу, с таким же именем) в рамках стихотворения / песни не сохраняет все структурные особенности общих мест из эпоса (описание, седлание, движение), а передает фрагментарное описание красоты, масти, бега животного, трудовых или боевых качеств (П. Джидлеев, С. Эрдюшев, Л. Хонинов). Магтал трактору как железному коню («төмр күлг») и трактористу / трактористке как всаднику / всаднице отражает мощь, силу, работоспособность, неприхотливость, выносливость, реже цвет механизма (красный, черный) и профессионализм водителя – богатыря / богатырской девы (М. Хонинов, М. Эрдниев). Стальному коню («болд күлг») – пассажирскому поезду – адресован магтал в послевоенных стихах Л. Инджиева и М. Хонинова, подчеркнута превосходство стального коня над живым собратом, в том числе сюжетно (скачка). Параллелизм механического и живого передан без гиперболизации через сопоставление, сравнение, уподобление, эпитет (металл, движение, скорость, мощь, звуки). Функция живого и механического коня, как и в фольклоре, сохраняется: помощник человека в трудах и боях при построении социализма и защите родины. Такие авторские магталы-величания отличаются сюжетностью, противопоставлением прошлого и настоящего в калмыцкой степи, связью с современностью, соблюдением фольклорной традиции, в том числе в стихосложении.

**Ключевые слова:** калмыцкая поэзия; газетная периодика магтал; аранзал; машинная техника; фольклорная традиция.

\* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Устное и письменное наследие монгольских народов России, Монголии и Китая: трансграничные традиции и взаимодействия» (регистрационный номер АААА–А19–119011490036–1).

R.M. Khaninova (Elista)

## The Magtal Genre in the Kalmyk Poetry of the Twentieth Century. Article Two\*

**Abstract.** The folklore tradition of magtal – the glorification of the horse from the epic “Dzhangar” – in the Kalmyk periodicals of the 1930s and 1940s was transformed into Kalmyk poets’ poems and poems-songs, addressed to the images of the horse itself (the heroic magic aranzal), the iron horse (the tractor), later the steel horse (the train). Elements of magtal are present in verses mentioning machines / cars, combines, but they are less often designated as iron horses (K. Erendzhenov, B. Bukhankov, B. Dordzhiev). Magtal to a horse (usually aranzal, with the same name) within the framework of a poem / song does not preserve all the structural features of common places from the epic (description, saddling, movement), but conveys a fragmentary description of the beauty, color, running of the animal, his labor or fighting qualities (P. Dzhidleev, S. Erdyushev, L. Khoninov). The magtal to the tractor as an iron horse (“*tömr kulg*”) and to the tractor driver as a rider reflects the power, strength, efficiency, unpretentiousness, endurance, less often the color of the mechanism (red, black) and the professionalism of the hero driver / hero maiden (M. Khoninov, M. Erdniev). The steel horse (“*bold kulg*”) – a passenger train – is addressed to the magtal in the post-war poems by L. Indzhiev and M. Khoninov. The superiority of the steel horse over a living brother is emphasized, including in the story (the race). The parallelism of the mechanical and the living is conveyed without hyperbolization through juxtaposition, comparison, assimilation, epithet (metal, movement, speed, power, sounds). As in folklore, the function of a living and mechanical horse is preserved: a human assistant in the labors and battles of building socialism and defending the motherland. Such author’s magtals are distinguished by their plot, the juxtaposition of the past and the present in the Kalmyk steppe, their connection with modernity, and the observance of folklore tradition, including in versification.

**Key words:** Kalmyk poetry; newspaper periodicals; magtal; aranzal; machinery; folklore tradition.

### Введение

Традиционным жанром «магтал» («восхваление») калмыцкие поэты на страницах газетной периодики 1930–1940-х гг. с воодушевлением отразили современную им действительность, откликнувшись, как и другие советские поэты, на трудовые и героические события эпохи, связанные с построением социализма в стране [Ханинова 2022, 413–429], покорением воздушного пространства, беспосадочных дальних перелетов через континенты, моря и океаны, освоением Северного и Южного полюсов с помощью первых советских ледоколов, самолетов. Для бывших кочевников,

\* The study was conducted as part of the state-subsidized project “Oral and written heritage of the Mongolian peoples of Russia, Mongolia and China: cross-border traditions and interactions” (state registration number AAAA-A19-119011490036-1).

основным средством передвижения которых являлся конь, самолет, например, стал воплощением эпического крылатого коня аранзала, преодолевающего вместе с богатырем пространство и время в полете.

Для фольклора монголоязычных народов, в том числе для калмыцкого героического эпоса «Джангар», характерны магталы – величания героя, его коня, боевого оружия. В той или иной степени в связи с типологией сюжетов и мотивов они рассмотрены и в трудах современных ученых [Биткеев 1990; Кичиков 1976, 1996; Неклюдов 2019; Овалов 2004, 2008; Пюрвеева 2004, Рифтин 1982, 2008; Бахадырова 2004 и др.].

Коню, как боевому спутнику богатыря, уделено особое внимание в эпосе «Джангар». По словам А.Ш. Кичикова, «конь – герой в той же мере, как и баатыр, его владелец: все его героические подвиги совершаются благодаря коню-богатырю. <...> Описание богатырского коня и его бега, на что употребляются самые яркие краски и поэтические средства и приемы, в чрезвычайно развернутом виде присутствуют во всех версиях и песнях. <...> Главным, важнейшим среди знаменитых коней в эпической Бумбе в представлении рапсодов является конь владыки Джангара, который, в отличие от других коней, носит неизменный эпитет аранзал (арънзъл)» [Кичиков 1976, 89]. Арнзл – волшебный богатырский конь [Калмыцко-русский словарь 1977, 50]. «Аранзал Зээрэд принадлежит к особой породе отборных лошадей, табун которых эпос изображает как самое ценное достояние Бумбайского государства и Джангар-хана. <...> Джангарчи утверждают, что из всех богатырских коней аранзалами являются только два: аранзал Зээрэд Джангара и Аксаг-Улан Алтан-Чээджи. <...> По-видимому, аранзалы не относятся к числу земных скакунов, каковыми мыслятся остальные знаменитые кони-герои» [Кичиков 1976, 90, 93]. Действительно, «бег коня, сравниваемый с полетом птицы, часто изображается как сам полет (вспомним, что богатырские скакуны, согласно архаической традиции, часто снабжены крыльями: “Распластав крылья, с шумом летел Пониже облачного неба, Повыше островерхих деревьев...” [Жангар 1980, 157, 206, 487]. <...> Перемещение богатыря синьцзян-ойратской традиции часто воспринимается как непрерывно длящийся “полет”, о котором говорится: “Днями не отдыхая, Ночами не ночуя” [Жангар 1980, 542] (формулу “Днем не дневал, ночью не ночевал” мы находим в калмыцком “Джангаре”, где она включается в стилистику описания бега коня [Козин 1940, 217]» [Кичиков 1997, 261]. Архаические мотивы, когда конь может вдруг обрести крылья и подняться в воздух, по мнению Н.Ц. Биткеева, свидетельствуют о мифологических осколках в сюжете эпического повествования, подтверждая древность эпоса «Джангар» в записях XIX в. [Биткеев 1999, 52]. Отмечено, что «кони калмыцких богатырей получают имена по их мастям: арънзъл Зээрэд – “Аранзал Рыжий (Рыжко)” <...> Эти имена-масти настолько прочно утвердились за конями соответствующих богатырей, что все версии “Джангара” в этом отношении едины: по коням узнают богатырей и наоборот» [Кичиков 1976, 96]. С.Ю. Неклюдов подчеркнул: «К числу чудесных помощников героя относится и его богатырский конь, не



только описываемый гиперболизированно (масть, облик, седло, уздечка и т.д.), но и обладающий сверхъестественными свойствами: способностью давать мудрые советы, изъясняясь человеческим голосом, способностью к превращениям, умением летать, преодолевать границы времени и пространства...» [Неклюдов 2019, 99]. «Сразу бросается в глаза, что у монгольских сказителей описание начинается с коня, а потом уже описывается сам мужественный военачальник. Это явно связано с особым отношением монголов к коню как основному средству передвижения и коннице как основной силе на поле сражения», – считал Б.Л. Рифтин [Рифтин 2008, 130].

### Магтал-величание коня-аранзала в калмыцкой поэзии XX в.

К подобному магталу коню в калмыцкой поэзии XX в. следует отнести стихотворение-песню Пюрви Джидлеева «Улан цергчин арнэл (дун)» («Аранзал красноармейца (песня)», 1938), где дается подробное описание скакуна с восхвалением его стати, головы, павлиньей шеи, красивой гривы, шелковистого хвоста, звонких копыт во время бега. Например: «Тохад, сөөһэд орххнь, / Толһаһан зээлж наадна. / Тоһстн болсн күзүнь / Толһаһинь дахж цорхтна... <...> Торһн сээхнь сүүлнь / Тунтрж арднь саглрна, / Эрвн сээхн делнь / Эрвлж салкнд делснэ» (Тексты на латинице везде даны в соответствии с языковой реформой на кириллице. – Р.Х.) [Жидлэн 1938, 2] («Когда, оседлав, привяжешь, головой, качая, играет. Шея, подобная павлиньей, в такт голове движется. Шелковистый красивый хвост позади пучком пушится, прекрасная грива развеивается на ветру»). (Здесь и далее наш смысловой перевод. – Р.Х.). Ср.: «В описании боевого коня красота шеи сравнивается с красотой лебединой шеи (“хун ут күзүтэ”)...» [Пюрвеева 2003, 210], уподобление конской шеи лебяжьей есть и в каракалпакском дастане «Коблан» [Бахадыева 2004, 269]. Калмыцкая поговорка гласит: «Мөртэ күн живртэлэ эдл. У кого конь, у того и крылья» [Калмыцко-русский словарь 1977, 360]. Быстрота и скорость коня традиционно сравнимы с полетом птицы: «Шпорар залад, дөвхнь / Шовун метэр ниснэ» («Стоит прищпорить, летит, словно птица»), с уточнением: «Хурдн арнэл-һалзгчнарн / Харада метэр нисхв» [Жидлэн 1938, 2] («Быстрый аранзал с небольшой лысиной полетит, точно ласточка»). Ср. в Малодербетовском цикле «Джангара» при посадке всадника: «Орм дундан тусад, / Йилвин негэр бухад одв» («До небес [скакун] взметнулся / И, на землю опускаясь, / С силой взбрыкнул») [Калмыцкий героический эпос 2020, 284, 285]. «Хороший скакун, по наблюдениям калмыков, имел тридцать три приметы» [Пюрвеева 2003, 196]. В то же время в этом магтале Джидлеева нет традиционного эпического величания коня в расчлененном описании, т.е. «по частям» – головы, туловища, ног [Рифтин 1982, 70–71], гиперболизации. Подчеркнуты боевые качества коня: «Угзрж гүүдг һалзгчм / Уудан кемлж бухна. <...> Арнэл хурдн һалзгчнарн / Атаглж өшәтиртә сөрглцнэв. <...> Дээрсхсн андн нохасиг / Дорк ормднь чавчхв» [Жидлэн 1938, 2] («Рывком бегущий мой [конь с лысиной] грызет удила. <...> На быстром аранзале с



лысиной смогу отразить вражью атаку. <...> Вражеских бешеных собак на месте изрублю»). А о самом всаднике-красноармейце в начальных строках песни известно, что на его шапке блестит красивый значок (пятиконечная звезда на буденновке): «Мандлгсн көрккн значокм / Махла деерм гилвкнэ» [Жидлэн 1938, 2]; использована безэквивалентная лексика: «значок».

В довоенной калмыцкой поэзии, независимо от того, в какой род войска призывался новобранец, упоминался конь, чаще как аранзал. Например, красноармеец Михаил Хонинов начинал стихотворение «Орн-нутган харе!» («Защищай свою страну!», 1939) с того, что отправился в Красную армию на аранзале вслед за старшим братом: «Ахиннь ардас / Аранзлан унув» [Хоньна М. 1939, 2]. Служил же он в Забайкальском военном округе в пехотном полку, добирался из Элисты туда, конечно, на машине и поездом. Ср. в «Песне, адресованной другу» («Иньгтән нерәдсн дун», 1938) Бадма Буханков от лица подруги призывника писал: «Авто, авто машинь / Авад иньгим һарна» [Буханкин 1938, 4] («Авто, автомашина увозит моего друга»).

Ср. в послевоенной поэме «Аранзал» (1969) М. Хонинов главным героем сделал коня по имени Аранзал, на котором лирический субъект прошел всю войну и вернулся домой. На самом деле, в партизанском отряде в Белоруссии поэту пришлось в боях-переходах использовать и коней, о чем остались свидетельства и воспоминания очевидцев. В поэме знаменитый конь из эпоса «Джангар» словно передал эстафету своим потомкам, принявшим участие в Отечественной войне 1812 г., в Гражданской войне, в Великой Отечественной войне: «Аранзал легендарный из “Джангра” – / Давний предок коня моего» (пер. А. Кронгауза) [Хонинов 1972, 75]. Определение «золотой Аранзал» отсылает к масти эпического коня – *рыжий*. Здесь то же сравнение с птицей, с орлом: «Он парил золотистою птицей / Над землею, / Подобен орлу. / Грива мягкая спелой пшеницей / Развевалась на летнем ветру» [Хонинов 1972, 75], его мощь передана через бешеную скачку: «В обе стороны падали травы / От крутого дыханья его» [Хонинов 1972, 78]. См. в эпосе бег Кёке Галзана, коня Алого Хонгора Прекрасного: «Нәрн өвснд нәэхләд, / Күдр өвснд бүдрәд...» («По мягкой траве, как по волнам, он мчался, / По жесткой траве, спотыкаясь, он мчался...») [Калмыцкий героический эпос 2020, 336, 337]. Или: «Хойр талан шуукрлһнд һазрин өвсн / Хойр талан эгрәд... <...> От его горячего дыхания трава на земле / По обеим сторонам засыхает» (цит. по: [Овалов 2004, 122]). Так же, как в эпосе, конь спасает всадника в сражении: «Он однажды на поводе длинном / Меня выволок из-под огня» [Хонинов 1972, 78]. Время и пространство в произведении сжимается, как в эпосе, благодаря коню, сопровождающему воинов на их боевом многовековом пути. Ср.: «Арнэл Зеерд у һольг нег ишкәд жиңнв, / Жилә һазриг / Сара дундан авад, / Сара һазриг / Хонга дундан авад хурдлв» («Аранзал Зерде широкую реку махом одним преодолев, / Путь годовой / За месяц преодолевая, / Месячный путь / За сутки преодолевая, мчался...») [Калмыцкий героический эпос 2020, 320–322, 321–323].



Магтал колхозным коням в стихотворении Санджи Эрдюшева «Алтн халзн» (букв. золотой лысый) опирается на величание богатырских коней из эпоса «Джангар» (упоминается и Аранзал). В сюжете встреча лирического субъекта с молодым табунщиком показана монтажом разных планов: вначале дальний, когда, как в эпосе, вдалеке поднимается пыль под конскими копытами. «Хурин хар үүлм! – / Холд деер өрвкв, / Хурдн күлгин тоосмб! – / Хутхлж йовснь үзгдв» [Эрдүшэ 1940, 4] («Дождевая черная туча! Вдали вверху колышется. Столб пыли от быстрого скакуна! Вот [конь] показался»). Основной план – ближний, крупный: «Удсн уга дарунь / Уудын дун хэцкнв, / Шүрүн тиим гүүдлэр / Шус гисэр ирв. // Алтн халзн күлгн / Агсрж бухад йовна, / Баахн көвүн деернь / Батлс гнхэд сууна» [Эрдүшэ 1940, 4] («Вскоре раздался звук удил, таким крепким бегом [конь] быстро приблизился. Золотистый конь с лысиной резво скачет, юноша прочно сидит верхом»). Лирический субъект не задается в этот раз вопросами, чей это конь, чей это сын, потому что знает, что этот быстрый скакун – из колхозного племенного табуна, а по посадке в седле узнает своего младшего товарища. При рукопожатии людей конь пугается, ведет себя беспокойно, взбрыкивает, но всадник умело усмирил его: «Килц бүрэтэ жолаг / Кисж бэрэд татв. / Урньдсн күлгиг залад / Ууһар эргж зогсв» [Эрдүшэ 1940, 4] («Подтянув поводья, сделав широкий круг, остановил своенравного коня»). Тандем коня и всадника вызывает восхищение, желание встретиться с теми, кто растит таких аранзалов. Завершая свой магтал, поэт с гордостью подтверждает преемственность поколений, в победоносной степи растут аранзалы, а в состоятельной колхозной семье рождаются богатыри, прославленные своим мужеством в защите страны: «Диилвртэ колхозин теегт / Дугтрсн зеердс өснэ. <...> Бээхтэ колхозникүд бүлд / Баатрмуд төрж харна. / Орн-нутган харсхд / Омг зөргэр туурна» [Эрдүшэ 1940, 4].

#### Магтал-величание железного коня-аранзала в калмыцкой поэзии XX в.

В иерархии новых средств передвижения и труда бывших кочевников вначале были машина, трактор, комбайн, освоение которых стало насущной задачей времени для построения социализма в стране. Так, Лиджи Инджиев в названии стихотворения «Шин машин – шин кергүд» («Новые машины – новые свершения», 1933) [Инжин 1933, 1] вывел формулу современной жизни. В «Марше калмыцких стахановцев» («Хальмгин стахановцирин марш», 1936) Константина Эрендженова звучит обращение к машине, чтобы она быстрее доставила ударников труда в Москву на слет передовиков народного хозяйства: «Эрлзич, машин, эрлзич, / Эрт Москвадм күргич» [Эрнжэнэ 1936, 4] («Мчись, машина, мчись, поскорее в мою Москву доставь»). Характерно, что калмыцкие поэты обычно не конкретизируют описание машин – тех же автомобилей, грузовиков, реже называют их железными конями в отличие от тракторов. В калмыцкой загадке о машине есть сравнение с конем: «Мөрн биш хурдн, махмуднь

болхла төмр. Не конь, а быстроногий, и тело из железа» [Калмыцко-русский словарь 1977, 360].

Самым частотным в довоенной калмыцкой поэзии стало величание трактора. Декрет «О едином тракторном хозяйстве», подписанный В.И. Лениным в 1920 г., способствовал созданию и выпуску колесных и гусеничных тракторов для страны: вспашка земель, перевозка грузов, строительство дорог и зданий и т.д. Л. Инджиев в стихотворении «Мана таңһчин дун» («Песня нашей республики», 1936) восхваляет красного цвета трактор, вспахивающий почву для невиданного здесь ранее земледелия, на прежней пустоши всходит урожай: «Улан ширтэ трактор машиндэр / удрад назриг делгнэ. / Урдк хоосн көдэсэр / урһчин далань делгрнэ» [Инжин 1936, 4]. В стихотворении-магтале Михаила Хонинова «Колхозин күлг – трактор» («Колхозный конь – трактор», 1940) трактор сравнивался с железным конем-аранзалом, не знающим усталости и не требующим отдыха, а тракторист – с всадником, взявшим поводья, с прославленным богатырем Мазаном: «Күржнж, төмр күлг, / Көлвүрлж назр халл. <...> Амрна, муурна гидгиг, / Арнзл, чи медхшч. <...> Жолаһичн атхж суусн / Дурта чини эзн – / Олн мандан туурсн / Омгта баатр Мазн» [Хоньна М. 1940, 1]. Слово «күлг» в первом значении означает аргамак, рысак, боевой конь, во втором значении – *поэт. уст.* витязь, богатырь, батырь [Калмыцко-русский словарь 1977, 323–324]. Лирический субъект с похвалой обращается к трактору: «Шулуд, шүрүтэ күлг, / Шатадган болв эрвл. <...> Күнд гингидгиг / Кедү йоввчн йилхшч. // Ишк өмэрэн зөрмгэр, / Идх хотыг элвджэ, / Манд цугтаднь күрмгэр / Мишклх буудя урһа» [Хоньна М. 1940, 1] («Быстрой, сильный конь, экономь топливо. <...> Сколько ни работаешь, не различаешь ты – трудно ли, легко ли. Двигайся вперед отважно, способствуй изобилию пищи, чтобы нам всем досталось, выращивай мешками пшеницу»). Забота о железном друге звучит в заверении тракториста не сожалеть о том, что тот может сломаться, разрушиться, не думать о том, что тот может в пыли заржаветь: «Хамхрхв, эвдрхв гиж, / Харм бичэ төр, / Тооснд зеврхэ гиж, / Тоолдган чи хөр» [Хоньна М. 1940, 1], т.е. в контексте трактор всегда починят, приведут в порядок. Трактор так же любим, как и конь: «Дурта чини эзн» («Твой любящий хозяин») [Хоньна М. 1940, 1].

В «Песне колхозника» («Колхозникин дун», 1938) Басанга Дорджиева степь повсюду наполнилась неизвестными ранее машинными звуками: «Машинэ дун төгэлндэн күнкннэ» [Доржин Б. 1938b, 2]; это работают комбайны, тракторы, машины. «Машин, трактор, комбайн цуһар / Мана олн колхозмудин көлгн, / Делгрж өссн эдн цуһар / Диилгсн социализмин ач-нилч...» [Доржин 1938b, 2] («Машина, трактор, комбайн – транспорт наших многих колхозов. Все они способствовали победе социализма»). Поэт сравнил прошлое и настоящее калмыцкой степи через описание и восприятие новой техники в другом стихотворении «Байн теегм байрта» («Радостна моя богатая степь»): «Кезэнэ хальмгуд “шулм” гилдцхэдг, / Комбайн, автомобиль, трактор, самолет, / Ода баатр үрдин харг / Омгинь өөдлүлж теегэр лугшна» [Доржин 1938a, 3] («Раньше калмыки называли



комбайн, автомобиль, трактор, самолет чертями, теперь они в богатырских руках, воодушевляя, сотрясают степь»). В переводе Д. Бродского эта строфа сократилась в перечислении механических помощников: «Гудит самолет / В вышине голубой, / Авто пролетают / Веселой гурьбой, – / “Шулмусами” раньше / Считал их народ, / Теперь им повсюду любовь и почет» («Радостная степь моя») [Дорджиев 1940, 52].

Машинная техника обычно в произведении передана безэквивалентной лексикой: машин, авто / автомобиль, трактор, комбайн, самолет. В стихотворении «Хаалһ» («Дорога», 1940) Мутул Эрдниев старину и новь показал с помощью образа дороги – ранее кривой, как змея, местами непроезжей, крутой, а теперь на смену телегам пришли мощные брички. А колхозники освоили машины-аранзалы, машины, которых называли «чертовым огнем», стали лучшими друзьями людей: «*Күлгин арнзл машидиг / Колхозин үрдүд күлгилэ. / “Шулмсин һал” машин / Сэн нээж болв*» [Эрднин 1940b, 1]. Шулм – черт, бес, дьявол, злой дух [Калмыцко-русский словарь 1977, 683].

Ср. у современного калмыцкого поэта Ивана Убушаева в названии стихотворения-магтала «Мөрн эрднь» («Конь – драгоценность», 1997) передано народное восприятие ценности коня. Напоминая калмыцкую поговорку о том, что дальние расстояния сближает конь-драгоценность («Хол һазриг өөрдүлдг – / Мөрн-эрднь» [Увшан 1997, 24], поэт заверяет, что, несмотря на машины, заполонившие степь, в калмыцком языке навечно останется отношение к коню как к драгоценности: «Зуг хальмг келнд / Зууһад, миңһад жилд / “Мөрн-эрднь” гиһэд, / Мөңкинд келгдэд үлдх» [Увшан 1999, 24]. Магтал коню, сравнение с эпическим конем-аранзалом («улан зеерд мөрн») есть и в другом стихотворении поэта «Эмэлтэ мөрн үзгдхлэ...» («Когда увижу оседланного коня...», 1997) [Увшан 1999, 66].

В гендерном плане освоение новой техники представлено М. Эрдниевым в стихотворении-магтале «Песня степной подруги» («Теегин иньгүдин дун», 1940), где трактор прямо не назван, но метафорически обозначен как «хар болд күлг» («черный стальной конь»), на котором девушка трудится в поле. Ср. красный цвета трактор в стихотворении Л. Инджиева. Обращаясь к своему другу, трактористка предлагает ему вместе работать на этих железных конях в степи, а когда понадобится, сменить на живого коня, чтобы отбить наступление врага. При этом она готова освоить для этого и танк: «Күчтэ танкарн довтлий» [Эрднин 1940a, 3] («На мощном танке поскачем»). Глагол «довтлх» – «скакать» здесь передает конную эстафету.

Для довоенной оборонной тематики калмыцких поэтов характерно стихотворение Аксена Сусеева (литературный псевдоним Дендян Айс) «Бидн белн» («Мы готовы»), в котором конница сохранит свое назначение и в будущей войне: «Теегин мөрдин турудас / Тоосн цоонград һарх! / Теркэ – хурдн *арнзлан* / Теңгсин көвәһэс услх!» [Дендэн 1938, 3] («От копыт степных коней поднимется пыль! Строптивного быстрого *аранзала* напоим на морском берегу!»). Ср. в стихотворении Л. Хонинова «Харсач болхв» («Стану защитником») указывается саврасая масть коня: «*Хоңһр*



деерән мордвв, / Хортнас нутган харнав! / *Хоңһр* мини хурдн, / Хортыг тәвшго гүүдлтә!» [Хоньна Л. 1938, 3] («Сяду на *саврасого* коня, защищу от врага страну! *Саврасый* мой быстр, не упустит в беге врага!»). *Хоңһр* – *саврасый* (о лошадиной масти) [Калмыцко-русский словарь 1977, 596].

### Магтал-величание стального коня-аранзала в калмыцкой поэзии XX в.

Помимо машины в русском переводе эрендженовского «Марша стахановцев Калмыкии» появился и паровоз: «Мчись, машина, скорей! Паровозы, на полный ход!» [Эрендженов 1936, 1]. На смену живому коню после железной машины и железного трактора в калмыцкую поэзию пришел стальной поезд-аранзал: прибытие поезда в Элисту в связи с открытием пассажирского железнодорожного сообщения. К магталам, адресованным паровозу / поезду, можно отнести послевоенное стихотворение Л. Инджиева «Арнзл» («Аранзал»). Лирический субъект вначале вспоминает, как любил скакать на коне в весенней степи, сожалеет, что предки не увидели стального Аранзала, сила которого превыше силы тысячи скакунов. «Элст – Москва хоорнд / Эн Арнзл довтлна, / Эңкр Москвад, Элстд, / Энм хурдар күргнә. / Мана цага Арнзл – Магталга дүрәр жиснә, / Саадгин сумнас хурдар / Сальк өрж ниснә. // Зүгәр энүлнә дүнцүлх / Саадгин сумн уга. / Зальта күлгин гүүдлд / Саалтг болдгнь уга» [Инжин 1987, 15] («Между Элистой и Москвой этот Аранзал скачет. В любимую Москву, в Элисту он быстро доставит. Аранзал нашего времени – величаво движется, быстрее стрелы из лука несется, ветер поднимая. С чем сравнить – нет такой стрелы. С таким бегом коню не сравниться»). Сравнение объекта движения со стрелой отсылает к эпическому бегу коня. См. в Малодербетовском цикле «Джангара»: Зерде «Хах сумн кевтә холһалв» («Словно выпущенная стрела, с места сорвался он») [Калмыцкий героический эпос 2020, 114, 115]. Стук вагонных колес для поэта подобен цокоту конских копыт, паровозный гудок – конскому ржанию. «Шинрсн теегинь тускар / Шүлгән би келүв. / Болд Арнзл гүүдлд / Байрлсн седклән илдкүв» [Инжин 1987, 20] («Я рассказал в стихотворении об обновленной степи. О беге стального Аранзала выразил радостную мысль»). В переводе В. Стрелкова эта связь с эпосом акцентирована: «Вот он, прибыл из сказки к перрону вокзала, / Ставший явью калмыцкой, / Стальной Аранзал!» [Инджиев 1987, 31].

Ср. в стихотворении М. Хонинова «Хүүвин йосна Арнзл» («Аранзал Советской власти», 1970) сюжет скачки коня наперегонки с поездом – наглядная иллюстрация того, как конь все же отстал от стального соперника: «*Зеерд*, болдас / Бичк, негл тәвц дутв. / Тер бийнь *Зеерд*, санснас / Татлһта йовна <...> тегәдчн күцгдв» [Хоньна М. 1971, 21] («*Зерде* чуть отстал от стального [коня]. Если подумать, то *Зерде* был в упряжи <...> потому и не догнал»). В эпической традиции стальной Аранзал разговаривает во время движения с машинистом, а Зерде – со своим всадником-табунщиком. Свидетелями необычного соревнования стали в тексте с помощью приема



олицетворения степь, ветер, птицы, сайгаки, а также люди. Поэту увиденное напомнило скачку сказочных богатырей, заставив сильнее биться его сердце. Как и Л. Инджиев, он заключил: «Эн бичсм, эн үзсм / Хуучна тууль биш. Эн – / Эндрин гегэнд Хальмгтм унулсн / Хүүвин йосна Арнзл мөн!..» [Хоньна М. 1971, 21] («Это написанное, это увиденное – не старая сказка. Это в сегодняшнем свете Аранзал Советской власти в моей Калмыкии!..»). Ср. у С. Есенина исторический мотив драматической гонки жеребенка за поездом («Сорокоуст», 1920).

Иные – трагические – мотивы связаны в калмыцкой поэзии с периодом депортации народа в поездах зимой, в декабре 1943 г., но там уже нет прежних ассоциаций с эпическим Аранзалом, как и в «задержанной» поэзии, когда калмыки вернулись на родину поездом через станцию Дивное Ставропольского края в 1956–1957 гг. С понятием «поезд памяти» связано в конце 1990-х–начале 2000-х гг. несколько поездок старшего поколения ссыльных калмыков в прежние места их проживания в Сибири, но и этот мотив, по-видимому, утратил у калмыцких поэтов указанную фольклорную традицию (поезд-аранзал).

### Заключение

Итак, фольклорная традиция магтала – величания коня из эпоса «Джангар» в калмыцкой периодике 1930–1940-х гг. трансформировалась в стихах и стихах-песнях калмыцких поэтов, обращенных к образам собственно коня (аранзала – богатырского волшебного аранзала), железного коня – трактора, позднее стального коня – поезда. Элементы магтала присутствуют в стихах с упоминанием машин / автомобилей, комбайнов, но их реже обозначают как железных коней (К. Эрендженев, Б. Буханков, Б. Дорджиев). Магтал коню (обычно аранзалу, с таким же именем) в рамках стихотворения / песни не сохраняет все структурные особенности общих мест из эпоса (описание, седлание, движение), а передает фрагментарное описание красоты, масти, бега животного, трудовых или боевых качеств (П. Джидлеев, С. Эрдюшев, Л. Хонинов). Ср. в конце поэмы М. Хонинова седлание коня при возвращении воина домой. Магтал трактору как железному коню («төмр күлг») и трактористу / трактористке как всаднику / всаднице отражает мощь, силу, работоспособность, неприхотливость, выносливость, реже цвет механизма (красный, черный) и профессионализм водителя – богатыря / богатырской девы (М. Хонинов, М. Эрдниев). Стальному коню («болд күлг») – пассажирскому поезду – адресован магтал в послевоенных стихах Л. Инджиева и М. Хонинова, подчеркнуто превосходство стального коня над живым собратом, в том числе сюжетно (скачка). Параллелизм механического и живого передан без гиперболизации через сопоставление, сравнение, уподобление, эпитет (металл, движение, скорость, мощь, звуки). В довоенной калмыцкой поэзии тема паровоза / поезда широко не разрабатывалась из-за отсутствия железнодорожного сообщения в степи, редкого соседства с таким видом

транспорта. Машинная техника обычно в произведении передана безэквивалентной лексикой. Функция живого и механического коня, как и в фольклоре, сохраняется: помощник человека в трудах и боях при построении социализма и защите родины. Такие авторские магталы-величания отличаются сюжетностью, противопоставлением прошлого и настоящего в калмыцкой степи, соблюдением фольклорной традиции, в том числе стихосложения.

Авиация, летчик, самолет как приметы сталинской эпохи привлекли внимание калмыцких поэтов 1930–1940-х гг. в большей степени. Сравнение самолета с птицей (болд шовун – стальная птица), с орлом, с соколом (сталинск харцхс – сталинские соколы) пришло на смену образу крылатого коня – аранзала в калмыцкой поэзии тех лет, его фольклорной традиции. Один из немногих примеров сравнения самолета с крылатым конем есть в «Балладе о будущем» Гари Даваева («Хөетин баллад», 1936) [Ханинова 2019]. Эта тема станет объектом и предметом исследования следующей статьи.

### ИСТОЧНИКИ

1. Буханкин Б. Иньгтэн нерэдсн дун // Улан баһчуд. 1938. Августин 24. X. 4.
2. Дендэн А. Бидн белн // Улан хальмг. 1938. Октябрин 5. X. 3.
3. Дорджиев Б. Радостная степь моя // Поэзия Калмыкии. М.: ГИХЛ, 1940. С. 51–53.
4. (а) Доржин Б. Байн теегм байрта // Улан хальмг. 1938. Ноябрьрин 7. X. 3.
5. (б) Доржин Б. Колхозник дун // Улан хальмг. 1938. Июлин 3. X. 2.
6. Жидлэн П. Улан цергчин арнзл // Улан хальмг. 1938. Февралин 23. X. 2.
7. Инджиев Л. Аранзал // Инджиев Л.О. Аранзал: стихи. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. С. 28–31.
8. Инжин Л. Арнзл // Инджиев Л.О. Аранзал: стихи. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1987. С. 14–20.
9. Инжин Л. Мана таңһчин дун // Улан баһчуд. 1936. Ноябрьрин 7. X. 4.
10. Инжин Л. Шин машид – шин кергүд // Таңһчин зэңг. 1933. Туула сарин 1. X. 1.
11. Увшан А.Я. Амн һурвн үгм...: шүлгүд. Элст: Джангар, 1999. 107 х.
12. Хонинов М. Аранзал // Хонинов М.В. Все начинается с дороги: стихи и поэма. М.: Современник, 1972. С. 75–80.
13. Хоньна Л. Харсач болхв // Улан хальмг. 1938. Ноябрьрин 7. X. 3.
14. Хоньна М. Орн-нугтан харс! // Улан баһчуд. 1939. Ноябрьрин 27. X. 2.
15. Хоньна М. Колхозин күлг – трактор // Улан баһчуд. 1940. Июнин 24. X. 1.
16. Хоньна М. Хүүвин йосна Арнзл // Хоньна М. Эрэсэн теңгр дор: шүлгүд болн поэм. Элст: Хальмг дегтр һарһач, 1971. X. 18–21.
17. (а) Эрднин М. Теегин иньгүдин дун // Улан хальмг. 1940. Декабрь сарин 20. X. 3.
18. (б) Эрднин М. Хаалһ // Улан баһчуд. 1940. Апрельин 14. X. 1.
19. Эрдушэ С. Алтн һалзн // Улан баһчуд. 1940. Декабрьин 22. X. 4.



20. Эрендженев К. Марш стахановцев Калмыкии // Улан баһчуд. 1936. Февраль 13. X. 1.
21. Эрнжэнэ К. Хальмгин стахановцнрин марш // Улан баһчуд. 1936. Мартын 11. X. 4.

## ЛИТЕРАТУРА

- БахадYROва С.С. Культ коня в калмыцком эпосе «Джангар» и каракалпакском дастане «Коблан» // «Джангар» и проблемы эпического творчества. Материалы Международной научной конференции (22–24 августа 1990 года). Элиста: АПП «Джангар», 2004. С. 267–270.
- Биткеев Н.Ц. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Проблемы типологии национальных версий. Элиста: Калм. кн. изд-во, 1990. 155 с.
- Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.
- Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
- Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. Изд. 3-е, репринтное. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 320 с.
- Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар» (Вопросы исторической поэтики). Элиста: Калм. кн. изд-во, 1976. 154 с.
- Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.
- Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: АПП «Джангар», 2008. 304 с.
- Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста: АПП «Джангар», 2004. 184 с.
- Пюрвеева Н.Б. Поэтика героического эпоса «Джангар». Элиста: АПП «Джангар», 2003. 240 с.
- Рифтин Б.Л. Мастерство восточномонгольских сказителей (магтал коню и всаднику) // Фольклор. Поэтика и традиция. М.: Наука, 1982. С. 70–92.
- Рифтин Б.Л. Описание коня в традиции восточномонгольских хурчи и его китайские параллели // Цэндийн Дамдинсурэн: к 100-летию со дня рождения / сост. А.Д. Цендина. М.: Вост. лит., 2008. С. 122–139.
- Ханинова Р.М. Баллада о войне в калмыцкой поэзии XX в. // Новый филологический вестник. 2019. № 1. С. 194–206.
- Ханинова Р.М. Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья первая // Новый филологический вестник. 2022. № 2. С. 413–429.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

- Khaninova R.M. Ballada o voyne v kalmytskoy poyezii XX v. [The War Ballad



in the 20<sup>th</sup> Century Kalmyk Poetry]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2019, no. 1, pp. 194–206. (In Russian).

2. Khaninova R.M. Zhanr “magtal” v kalmytskoy poyezii XX v. Stat’ya pervaya [The genre of “Magtal” in the Kalmyk Poetry of the Twentieth Century. Article One]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2022, no. 2, pp. 413–429. (In Russian).

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

- Bakhadyrova S.S. Kul’t konya v kalmytskom epose “Dzhangar” i karakalpakskom dastane “Koblan” [The Cult of the Horse in the Kalmyk Epic “Dzhangar” and the Karakalpak Dastan “Koblan”]. *Dzhangar” i problemy epicheskogo tvorchestva. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii (22–24 avgusta 1990 goda)* [“Dzhangar” and the Problems of Epic Creativity. Proceedings of the International Scientific Conference (August 22–24, 1990)]. Elista, APP “Dzhangar” Publ., 2004, pp. 267–270. (In Russian).
- Riftin B.L. Masterstvo vostochnomongolskikh skaziteley (magtal konyu i vsadniku) [The Skill of the Eastern Mongolian Storytellers (Magtal to the Horse and Rider)]. *Fol’klor. Poetika i traditsiya* [Folklore. Poetics and Tradition]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 70–92. (In Russian).
- Riftin B.L. Opisanie konya v traditsii vostochnomongolskikh khurchi i ego kitayskiye paralleli [Description of the Horse in the Tradition of the Eastern Mongolian Hurchi and its Chinese Parallels]. Tsendina A.D. (ed.). *Tsendiyin Damdinsuren: k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Tsendiin Damdinsuren: to the 100th Anniversary of the Birth]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2008, pp. 122–139. (In Russian).

### (Monographs)

- Bitkeyev N.Ts. *Kalmytskiy geroicheskiy epos “Dzhangar”. Problemy tipologii natsional’nykh versiy* [The Kalmyk Heroic Epos “Dzhangar”. The Problems of Typology of National Versions]. Elista, Kalmyk Book Publishing House Publ., 1990. 155 p. (In Russian).
- Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos “Dzhangar”. Sravnitel’no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [Heroic Epic “Dzhangar”. Comparative and Typological Study of the Monument]. 3<sup>rd</sup> edition, reprint. Moscow, Vostochnaya Literature Publ., 1997. 320 p. (In Russian).
- Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa “Dzhangar”: voprosy istoricheskoy poetiki* [The Study of the Heroic Epic “Dzhangar”: Questions of Historical Poetics]. Elista, Kalmytskoye Kniznoye Izdatel’stvo Publ., 1976. 156 p. (In Russian).
- Neklyudov S.Yu. *Fol’klorny landscape Mongolii. epos knizhnyy i ustnyy*. [Folklore Landscape of Mongolia. Bookish and Oral Epics]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).
- Ovalov E.B. *Tipologiya motivov i syuzhetov v epose mongol’skih narodov* [Typology of Motifs and Plots in the Mongolian Epics]. Elista, Dzhangar Publ., 2004. 183 p. (In Russian).
- Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevye traditsii v epose “Dzhangar” i ego versiyakh*





[Plot-stylistic Traditions in the Epic “Dzhangar” and its Versions]. Elista, Dzhangar Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

12. Pyurveeva N.B. *Poetika geroicheskogo eposa “Dzhangar”* [Poetics of the Heroic Epic “Dzhangar”]. Elista, Dzhangar Publ., 2003. 240 p. (In Russian).

**Ханинова Римма Михайловна**, Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: поэтика, русская литература, калмыцкая литература и фольклор, калмыцкая поэзия, перевод.

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

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

**Rimma M. Khaninova**, Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate, Department of Folklore and Literature. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

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

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099



## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

### Surveys and Reviews

DOI 10.54770/20729316-2022-3-449

И.В. Толоконникова (Москва)

#### НОВЫЕ СТРАНИЦЫ РОССИЙСКОЙ ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ

**Рецензия на книгу: Жилиякова Н.В. «Обличать, колоть и жалить».**  
**Сатирическая журналистика Томска конца XIX – начала XX века.**  
**Томск: Издательский Дом Томского государственного**  
**университета, 2020. 388 с.**

**Аннотация.** В статье рецензируется книга «“Обличать, колоть и жалить”. Сатирическая журналистика Томска конца XIX – начала XX века». Ее автор – Наталья Вениаминовна Жилиякова, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского Томского государственного университета (ТГУ). Название книги не случайно: именно такими словами («обличать, колоть и жалить») можно охарактеризовать назначение сатиры, главной целью которой является конструктивная социальная критика. Монография содержит богатый фактический материал и крайне важна для изучения истории печати российских регионов. Несмотря на то, что дореволюционная журналистика России достаточно хорошо исследована, в ее изучении остается немало «белых пятен», особенно это касается региональной печати. И монография Н.В. Жилияковой частично восполняет этот досадный пробел, вносит существенный вклад в ее изучение. Поэтому значение данного научного труда невозможно переоценить. Книга показывает развитие сатирической журналистики Томской губернии в контексте дореволюционной публицистики России: печать Томска, интересная сама по себе, отразила общие процессы и тенденции развития печати Российской империи. Несомненный интерес представляет «Приложение», где собраны уникальные тексты произведений, в разное время опубликованных в томских изданиях исследуемого периода. Сами эти издания стали библиографической редкостью, поэтому тексты – опубликованные впервые! – не могут не заинтересовать читателя. Книга написана простым, ясным и выразительным языком. Она предназначена не только для узких специалистов, но и для самой широкой аудитории: для студентов и преподавателей гуманитарных факультетов, а также для всех интересующихся историей российской журналистики рубежа веков.

**Ключевые слова:** Томск; сатира; журналистика; обличать; колоть; жалить.

I. V. Tolokonnikova (Moscow)

**New Pages of Russian Pre-revolutionary Journalism  
Book Review: Zhilyakova N. V. "To Denounce, Prick and Sting...".  
Satirical Journalism of Tomsk of the Late 19<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century.  
Tomsk, Tomsk State University Publ., 2020. 388 p.**

**Abstract.** The article reviews the book " 'To Denounce, Prick and Sting...'. Satirical journalism of Tomsk of the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century". Its author is Natalia Veniaminovna Zhilyakova, Doctor of Philology, Professor of the National Research Tomsk State University (TSU). The title of the book is not accidental: it is with such words ("to denounce, prick and sting") that one can characterize the purpose of satire, the main purpose of which is constructive social criticism. The monograph contains a wealth of factual material and is extremely important for studying the history of printing in Russian regions. Despite the fact that the pre-revolutionary journalism of Russia is quite well researched, there are many "white spots" in its study, especially with regard to the regional press. And the monograph of N. V. Zhilyakova partially fills this annoying gap, makes a significant contribution to its study. Therefore, the importance of this scientific work cannot be overestimated. The book shows the development of satirical journalism of the Tomsk province in the context of pre-revolutionary journalism in Russia: the press of Tomsk, interesting in itself, reflected the general processes and trends in the development of the press of the Russian Empire. Of undoubted interest is the "Application", which contains unique texts of works published at different times in Tomsk publications of the period under study. These publications themselves have become a bibliographic rarity, so the texts – they are published for the first time! – they cannot fail to interest the reader. The book is written in simple, clear, and striking language. It is intended not only for narrow specialists, but also for the widest audience: for students and teachers of humanities faculties, as well as for everyone interested in the history of Russian journalism at the turn of the century.

**Key words:** Tomsk; satire; journalism; denounce; prick; sting.

«Обличать, колоть и жалить...» – именно такими словами можно охарактеризовать назначение сатиры, главной целью которой, как известно, является конструктивная социальная критика. Поэтому не удивительно, что книга Н. В. Жилияковой, посвященная сатирической журналистике Томска конца XIX – начала XX в., называется именно так.

Казалось бы, дореволюционная сатирическая журналистика в российских регионах изучена достаточно хорошо, однако и здесь имеется немало «белых пятен». «Обзор выходящих работ позволяет сделать вывод о том, что пока провинциальная сатира изучается достаточно "точечно" и бессистемно» [Жилиякова 2020, 7]. Поэтому значение монографии Н. В. Жилияковой трудно переоценить.

Несомненным достоинством книги является стремление автора показать развитие сатирической журналистики Томской губернии не просто само по себе, а в контексте дореволюционной сатирической журналистики

России: печать Томска отразила общие процессы и тенденции печати Российской империи. Поэтому исследование должно быть интересно широкому кругу русских и зарубежных читателей, а не только томичам. Выбор автором именно Томской губернии не случаен: на рубеже веков Томск был крупным культурным, промышленным, торговым центром.

В работе выявляются сатирические жанры и рубрики в периодической печати Томска конца XIX – начала XX века, определяется круг томских сатирических газет и журналов 1905–1907, 1910-х годов, а также восстанавливаются по архивным материалам и публикациям в периодике нереализованные замыслы сатирических изданий. Прделанная работа позволяет сопоставить основные этапы развития «большой» русской и провинциальной сатирической журналистики, выявить специфические черты местной томской сатиры [Жилиякова 2020, 8–9].

Хронологические рамки исследования – с момента ее зарождения в 1880-е гг. и вплоть до периода революций 1917 г.

Книга содержит много интереснейшего и ранее не изученного материала, который исследуется многоаспектно. Сложный период развития томской журналистики представлен объективно, с выявлением достижений и недостатков, а иногда и противоречий.

Интересен тот факт, что «зарождение сатирических жанров в Томске было связано с частной периодической печатью» [Жилиякова 2020, 9]. Первой крупной частной газетой Западной Сибири была «Сибирская газета» (1881–1888), основанная известным предпринимателем и меценатом П. И. Макушиным. Основным ее жанром был фельетон. За все время существования газеты в ней было опубликовано более 140 самых разных фельетонов: прозаических, поэтических, драматургических.

В качестве фельетонистов в газете работали такие талантливые люди, как знаменитый русский писатель К. М. Станюкович; публицист и исследователь Сибири, ссыльный народник Д. А. Клеменц; ведущий сотрудник газеты А. В. Адрианов; известный областник Н. М. Ядринцев; известный поэт-народник Ф. В. Волховский, писавший под псевдонимами: «В тиши расцветший василёк», «Фома», «Иван Брут», «Я. Ачинский», «Дядя Федул», «Консерватор», «Простой смертный».

«Сибирская газета» носила оппозиционный характер, что привело к ее закрытию в 1888 г. Она была выдающимся явлением в истории томской сатиры: другие издания Томска не смогли достигнуть такого высокого уровня.

Еще одним видным феноменом в журналистике этого периода был «Сибирский вестник» (полное название – «Сибирский вестник политики, литературы и общественной жизни»), основанный в 1885 г. Это тоже была частная газета, которая стала как бы «противовесом» и идеологическим противником «Сибирской газеты».

Постоянными фельетонистами в «Сибирском вестнике» были П. М. Полянский (псевдоним «Шукин»), редактор газеты В. П. Картамышев (под-



писывался «В. К-в» и другими вымышленными именами), Е.Е. Емельянов, В.А. Долгоруков (выступавший как «Гаврила Томский») и др. На рубеже веков в газете появились молодые талантливые сатирики Н.И. Соколов, В.П. Булыгин, В.Л. Мануйлов. Там же, в «Сибирском вестнике», постоянно публиковались местные поэты: В.А. Долгоруков, Г.А. Вяткин, Е.А. Бархарев и др.

Два печатных издания сразу же начали полемику друг с другом, дискутируя по многим проблемам, в частности по вопросам роли уголовной ссылки для развития Сибири, проектируемой железной дороги, строящегося университета и др.

После закрытия «Сибирской газеты» П.И. Макушину долгое время не удавалось получить разрешение на выпуск нового издания. Однако в 1894 г. под его руководством начинает выходить «Томский справочный листок», который на следующий год был переименован в «Томский листок», а затем (в 1897 г.) – в «Сибирскую жизнь». Здесь также «приоритетным» жанром был фельетон, и один из разделов так и назывался «Фельетон».

«Сибирская жизнь» во многом унаследовала традиции «Сибирской газеты». Кроме фельетона, в ней были очень популярны жанры басни, «сна», сатирической сказки. В газете также помещались переводы сатирических рассказов зарубежных писателей.

Авторы-фельетонисты подписывались разными псевдонимами. Нередко одни и те же фамилии и псевдонимы встречались на страницах обоих изданий, например, В.П. Булыгин («Сибиряк», «Рефлектор»), В.В. Курицын («Дон Валентино»), М.С. Попов («М.С. Кларин»), Р.Л. Вейсман и др. Это свидетельствовало о высокой востребованности жанра фельетона: оба конкурирующих издания охотно предоставляли авторам свои страницы.

Как видим, во многих газетах лидирующее место среди всех жанров занимал именно фельетон. Почему так произошло? Это было обусловлено, во-первых, возможностью относительно свободно высказывать свои политические взгляды, критически писать о неприглядных сторонах сибирской жизни, с помощью эзопова языка обходить цензурные препятствия. Во-вторых, фельетон позволял эффективно воздействовать на читателя, вовлекать его в обсуждение злободневных проблем того времени. Фельетоны живо обсуждались в обществе.

Именно на страницах «Сибирской газеты», «Сибирского вестника», «Сибирской жизни» впервые появились фельетоны и басни, сатирические куплеты и «перепевы», «газеты в газете» и другие жанровые формы сатиры. Это сыграло очень важную роль в становлении сатирической журналистики.

Таким образом, впервые сатирические жанры появились в Томске на страницах частных газет. Особенностью сатиры в Томске рубежа веков был ее полемический характер, так как на газетном рынке практически все время присутствовали две частные газеты. Правда, их конкуренция не была особенно острой.

В 1906–1907 гг. в Сибири выходило около 20 сатирических журналов,



из них 8 – в Томске: «И смех, и горе» (1905), «Осы» (1906–1907), «Бич» (1906), «Бубенцы» (1906–1907), «Рабочий юморист» (1906), «Ерш» (1906–1907), «Красный смех» (1906), «Негативы» (1907).

Сатирические журналы стали ярким явлением общественной и литературной жизни города: вокруг них группировались местные деятели литературы и искусства, хотя за ними пристально следила цензура. Несмотря на то, что круг сотрудников журналов был узок и часто «дублировался», у каждого издания было свое лицо, свои особенности.

Что же представляли собой эти журналы?

Журнал «И смех, и горе» стал единственным томским «самиздатским» органом периодики, на страницах которого свободно «резвился» его редактор Булыгин <...> «Осы» «отпочковались» от «Сибирской жизни», унаследовав ее оппозиционный характер и «интеллигентность»; в определенном смысле «Осы» стали эталоном томской сатиры этого периода. «Ерш» стал смелым экспериментом, соединив традиции новиковской сатиры с современной общественно-политической повесткой дня. Тот, кто предпочитал юмор и бытовую сатиру, мог обратиться к «Бубенцам», а любители «непримиримости» с удовольствием читали журнал «Бич». Одиночные номера «Красного смеха» и «Рабочего юмориста» показывали разные варианты развития томской сатирической журналистики, расширяли спектр тем и подходов. Своя роль была даже у журнала «Негативы», который продемонстрировал возможности «рекламного» применения сатирических текстов [Жилиякова 2020, 199].

Кроме фельетонов, в сатирических журналах печатались басни, «словари», диалоги, шутки, анекдоты, пародии, «перепевы», сценки и др. Важным достижением этих изданий была возможность иллюстрирования. Карикатуры, публиковавшиеся на их страницах, обращали внимание читателей на самые острые моменты, которые трудно было описать, но легко можно было показать.

«Местные авторы черпали вдохновение в произведениях русских классиков – Гоголя, Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Лермонтова и многих других. Их узнаваемые произведения ложились в основу сатирических произведений томских сатириков, переосмыслились и “перепевались”. Было очевидно, что томская сатира была рассчитана на эрудированного читателя, знакомого с литературной “первоосновой”» [Жилиякова 2020, 200]. Это лишний раз подчеркивает тесную связь томской публицистики с общероссийской.

Однако расцвет журнальной сатиры продолжался недолго из-за наступления правительственной реакции и, соответственно, ужесточения цензуры.

В 1908–1912 гг. в Томске выходили сатирические издания «Бенефисная газета» (1908), «Синдетикон» (1912), журнал «Силуэты жизни родного города» (или «Силуэты Сибири», 1909–1910).

Особенно значимым в журналистике города Томска начала XX в.



был журнал «Силуэты жизни родного города» (или «Силуэты Сибири»). Журнал был известен и за пределами Томска, о чем было сказано в одном из последних номеров: «Последним и заключительным словом будет глубокая благодарность за внимание великому писателю русской земли Л.Н. Толстому, почувствовавшему, быть может, в наших слабых творениях не только один “пустой” смех, а и “невидимые миру слезы”, и приславшему как одобрение “для сотрудников” журнала портрет со своим автографом» (От редакции // Силуэты. 1910. № 20). Этот факт свидетельствует о том, что “Силуэты...” являются достойным представителем сатирической журналистики России начала XX века» [Жилякова 2020, 229].

Газета «Синдетикон» носила юмористический характер, но был выпущен только один номер. Возможно, причиной этого были материальные проблемы издателя, либо газета оказалась невостребованной в условиях напряженной предвоенной жизни.

Еще один нереализованный проект – литературно-художественный журнал сатиры и юмора «Сибирское кабаре». 1910-е гг. – это годы жестких цензурных ограничений; у авторов не было уверенности в том, что они смогут на страницах издания свободно обсуждать «злобу дня», критиковать власть имущих и порочные общественные явления. Тем не менее, сам факт появления такого проекта свидетельствовал об интересе аудитории к сатирическим изданиям.

Сатирические и юмористические издания считались настолько привлекательными для публики, что могли быть использованы в качестве «рекламной акции», о чем свидетельствует история «Бенефисной газеты». Журнал «Силуэты жизни родного города» – «Силуэты Сибири» показал внутренний потенциал юмористического издания как издания литературно-художественного, и то, что типологическая трансформация журнала действительно произошла, свидетельствовало об успешности этого эксперимента. Наконец, газета «Синдетикон» показала возможность выхода сатирического издания для малой специализированной аудитории – для студенчества, и это было тоже большим шагом вперед для томской сатиры [Жилякова 2020, 236].

Конечно, в Петербурге было больше сатирических журналов, разительно отличались от томской читательская аудитория, авторский актив и т.д. В столице Российской империи были, конечно, и большие типографские возможности, чем в провинции.

«Томские сатирические журналы гораздо беднее по содержанию и оформлению, чем столичные образцы, в них больше перепечаток, меньше творческих находок, вследствие этого заметны “вторичность”, подражательность» [Жилякова 2020, 14].

Но нужно ли сравнивать несравнимые вещи?

Сатирическая журналистика дореволюционного Томска прошла долгий путь, став неотъемлемой частью системы провинциальной периодической печати. <...>



С течением времени на газетно-журнальном рынке Томска стали появляться экспериментальные сатирические издания – студенческие, рекламные, литературно-художественные, – что ознаменовало новый этап развития сатиры как области специализированной журналистики для малых аудиторных групп [Жилякова 2020, 238].

Томские сатирические журналы нашли свою издательскую нишу, следуя лучшим традициям русских классиков.

Монография Н.В. Жиляковой ценна богатством фактического материала и восполняет серьезный пробел в изучении истории российской журналистики; книга строго и четко композиционно выстроена, предлагает интересную и актуальную концепцию. Исследование содержит много полезной, интересной, а самое главное – новой, ранее не публиковавшейся информации. Она написана прекрасным языком, очень увлекательно, читается на одном дыхании.

Хочется обратить особое внимание на «Приложение», где собраны уникальные тексты произведений, в разное время опубликованных в изданиях конца XIX – начала XX в.: в «Сибирской газете», «Сибирском вестнике», «Томском листке», «Сибирской жизни», «И смехе, и горе», «Осах», «Биче», «Рабочем юмористе», «Ерше», «Бубенцах», «Красном смехе», «Негативах», «Бенефисной газете», «Силуэтах жизни родного города», «Синдетиконе». Сами эти издания стали библиографической редкостью, поэтому тексты – опубликованные впервые! – не могут не заинтересовать читателя.

Конечно же, «настоящим изданием далеко не исчерпывается тема исследования томской сатиры» [Жилякова 2020, 240], но монография вносит существенный вклад в ее изучение. Это очень информативная и полезная книга, предназначенная как для исследователей российской журналистики, так и для студентов и преподавателей гуманитарных факультетов. Ее издание можно только приветствовать.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Жилякова Н.В. «Обличать, колоть и жалить». Сатирическая журналистика Томска конца XIX – начала XX века / науч. ред. О.И. Лепилкина. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2020. 388 с.

## REFERENCES (Monographs)

1. Zhilyakova N.V. “Oblichat’, kolot’ i zhalit’”. *Satiricheskaya zhurnalistika Tomskaya kontsa XIX – nachala XX veka* [“To Denounce, Prick and Sting...”. *Satirical Journalism of Tomsk of the Late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> Century*]. O.I. Lepilkina (ed). Tomsk, Tomsk State University Publ., 2020. 388 p. (In Russian).



**Толоконникова Ирина Владиславовна**, Московский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова. Научные интересы: история русской литературы второй половины XIX в., история древнерусской литературы, история русской литературы и журналистики XVIII в., А.П. Чехов, поэзия чеховской поры.

E-mail: ivtol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8222-8321

**Irina V. Tolokonnikova**, Moscow State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of History of Russian Literature and Journalism, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University. Research interests: Russian literature history of the second half of the 19<sup>th</sup> century, the history of Old Russian literature, the history of Russian literature and journalism of the 18<sup>th</sup> century, A.P. Chekhov, poetry of the Chekhov era.

E-mail: ivtol@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-8222-8321

DOI 10.54770/20729316-2022-3-457

А.Е. Агратин (Москва)

**УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ: МЕЖДУ МИФОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ**  
**Рецензия на книгу: Усадьба реальная – усадьба литературная: векторы творческого преобразования: Коллективная монография / сост., отв. ред. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 384 с. (Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 6)**

**Аннотация.** В статье рецензируется коллективная монография «Усадьба реальная – усадьба литературная», опубликованная в рамках серии «Русская усадьба в мировом контексте». Лейтмотивом всей книги следует считать мысль о неразрывной связи усадебного текста с действительностью. Избранный исследовательский ракурс реализуется прежде всего благодаря сочетанию собственно литературоведческого анализа и реально-исторического комментария. Кроме того, интерес представляют работы, в которых предмет изучения располагается на границе социокультурного («реального») и собственно литературного измерений (поэтические иллюстрации к фонтанам Версальского лабиринта рассматривает Е.Е. Дмитриева, о влиянии усадебного текста на организацию ландшафтной экспозиции «Сада Пастернака» пишет А.В. Фирсова). Также авторы сосредотачиваются на изучении ресурсов и способов мифологизации исторической действительности в усадебной литературе. Т.М. Жаплова показывает, как вещная подробность в произведениях И.А. Бунина обретает универсальное значение, становясь символом усадебного универсума. Противопоставление усадьбы внешнему миру (своеобразное усадебное двоение) в детской и автобиографической литературе охарактеризовано Г.А. Велигорским. Мифологизация усадебного мира нередко осуществляется посредством ностальгии (М.В. Строганов, Е.Ю. Кнорре). Обращает на себя внимание шестая часть книги («У истоков “дачного топоса”»): она стоит несколько особняком, представляя собой ответвление магистрального («усадебного») исследовательского сюжета (Е.Н. Строганова, Э. Мари). Авторы монографии показывают, как усадьба, существуя в силовом поле между реальностью и мифом, находит в словесном творчестве максимальную актуализацию своих мифопоэтических потенций.

**Ключевые слова:** усадьба; усадебный текст; «усадебный топос»; дача; «дачный топос»; миф.

А.Е. Агратин (Москва)

**The Estate Text: between Myth and Reality**  
**Book Review: Bogdanova O.A. (ed.). Real Estate – Literary Estate: Vectors of Creative Transformation: A Collective Monograph.**  
**Moscow, The Gorky Institute of World Literature Publ., 2021. 384 p.**

**Abstract.** The article reviews the collective monograph “Real Estate – Literary



Estate”, published as part of “The Russian Estate in the World Context Series”. The leitmotif of the entire book should be considered the idea of an inseparable link between the estate text and reality. The chosen research perspective is implemented primarily through a combination of literary analysis and real-historical commentary. Besides, of interest are the works in which the subject of study is situated on the borderline of sociocultural (“real”) and literary dimensions (E.E. Dmitrieva considers poetic illustrations to the fountains of the Versailles labyrinth, A.V. Firsova writes about the influence of the estate text on the organization of the landscape exposition of Pasternak’s Garden). The authors also focus on the study of resources and ways of mythologizing historical reality in estate literature. T.M. Zhaplova shows how material detail in I.A. Bunin’s works acquires universal significance, becoming a symbol of the estate universe. The opposition of the estate to the outer world (a kind of estate world duality) in children’s and autobiographical literature is characterized by G.A. Veligorsky. Mythologization of the estate world is often carried out through nostalgia (M.V. Stroganov, E.Yu. Knorre). The sixth part of the book (At the Origins of the “Dacha Topos”) attracts attention: it stands somewhat apart, representing a branch of the main (“estate”) research plot (E.N. Stroganova, E. Marie). The authors of the monograph show how the estate, existing in the force field between reality and myth, finds maximum actualization of its mythopoetic potentialities in the literary text.

**Key words:** estate; estate text; “estate topos”; dacha; “dacha topos”; myth.

Рецензируемая монография является частью серии исследований, посвященных феномену русской усадьбы и его литературным воплощениям. В книге О.А. Богдановой «Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология» задаются векторы будущих работ по избранной тематике: «усадебный топос», усадьба и дача в произведениях XIX–XX вв., формирование «усадебного мифа», усадебно-дачная тема в постсоветское время. Каждая из последующих книг раскрывает и расширяет обозначенный круг вопросов. Так, монография «Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм» актуализирует компаративный ракурс литературного «усадебоведения». В монографии «Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина» впервые затрагиваются особенности изображения усадьбы в советские десятилетия, определяется специфика «усадебного топоса» в литературных направлениях XX – начала XXI в.: символизме, неореализме, экспрессионизме, соцреализме, метамодернизме, значительно увеличивается перечень рассматриваемых авторов (среди них такие малоизвестные, как О. Ольнем, Н.Н. Русов, С.Н. Дурьлин). Название книги М.В. Скороходова «Помещица усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход» говорит само за себя: литературоведческий анализ дополняется теоретическим инструментарием гуманитарной географии и искусствознания. Работа Е.Е. Дмитриевой «Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков: (1880-е–1930-е гг.)» посвящена, с одной стороны, трагической судьбе русской усадебной культуры в постреволюционный период и попыткам ее воскрешения в эмиграции, с



другой – сопоставлению русской усадьбы с западноевропейским замком. Также автор задействовал интермедиальный аспект проблемы (история усадебных стилизаций – архитектурных, живописных и литературных).

Можно сказать, что серия развивается «по спирали»: авторские монографии чередуются с коллективными – прослеживается переход от индивидуального исследовательского взгляда к плюрализму научных концепций и обратно. «Усадьба реальная – усадьба литературная» располагается на коллективном «витке» серии. Это обуславливает ее обобщающий, рубежный характер. В то же самое время перед авторами книги стояла весьма трудная задача – обнаружить нечто принципиально новое в изучаемом материале.

Рецензируемый труд, вне всяких сомнений, предлагает весьма убедительное решение данной задачи. Вопрос о соотношении вариантов «усадебного топоса» с их реальными прототипами косвенно ставился и в предыдущих книгах серии, однако теперь он выходит на передний план, автономизируется. В монографии предпринята попытка выявить ключевые закономерности художественной трансформации усадебной эмпирики.

Исторические линии этого преобразования последовательно осмысляются в разделах книги. Первая часть («Чехов и другие») посвящена образному воссозданию русской усадьбы в чеховских текстах, а также хронологически примыкающих к ним литературных произведениях Л.Н. Толстого, Е.Н. Чирикова, Г. Чулкова. Конец XIX – начало XX в., по всей видимости, трактуется как отправная точка эстетической рефлексии отечественных писателей над усадебной культурой. Вторая часть («Поэтическая летопись русской усадьбы рубежа XIX–XX вв.») логически продолжает первую, однако существенно переакцентирует исследовательское внимание и на уровне изучаемого материала (явное преобладание поэзии над прозой), и на уровне методологии (интерес переключается на структурно-семантические особенности произведений – с процесса «конвертации» реального в фикциональное на его непосредственный результат, воплощенный в самом художественном дискурсе). В третьей части («Русская усадьба в эго-документах и артефактах») авторы выбирают своим предметом нон-фикшн и невербальные «тексты» (музей, сад), значительно расширяя жанровые границы монографии: собственно литературоведческая проблематика органично перетекает в историко-филологическую и, наконец, междисциплинарную.

В последующих разделах книга сохраняет принцип аналитической «гибкости», допуская порой непредсказуемые повороты исследовательской мысли и открывая весьма широкий путь для раскрытия темы. Четвертая часть («Усадьбы советской эпохи») предлагает читателю дальнейшее движение по временной цепи – как в исторической (исчезновение усадебного универсума в XX в.), так и литературной плоскости (новые пути его постижения в словесном творчестве XX–XXI вв.). Пятая («Компаративные сюжеты») разнообразит хронологические и пространственные координаты описываемых в монографии явлений (усадьба в античной



и европейской культурах). Шестая («У истоков “дачного топоса”») стоит несколько особняком, словно «намекая» на возможное ответвление магистрального («усадебного») исследовательского сюжета. Книга предваряется очень информативным и полезным предисловием: дается общий, «стратегический» взгляд на содержание книги, ориентирующий читателя, помогающий ему разобраться в множестве составляющих ее статей.

Композиция монографии может показаться противоречивой, построенной на основе нескольких критериев (хронология, характер материала, подходы). Но такая «эkleктичность» представляется не только прощительной, но и неизбежной в масштабном исследовании, объединяющем специалистов из самых разных областей.

В настоящей рецензии мы не станем подробно пересказывать каждую часть книги, но остановимся на самых важных, с нашей точки зрения, тезисах, формирующих ее концептуальный остов, что позволит соблюсти границы отведенного для наших размышлений жанра, с одной стороны, и сложить максимально целостное представление о характеризуемом издании, с другой.

Лейтмотивом всей монографии следует считать мысль о неразрывной связи усадебного текста с действительностью. Так, В.Г. Андреева («Помещики и землевладельцы в романе Л.Н. Толстого “Анна Каренина”») пишет об отражении усадебной жизни пореформенного времени в литературе: «перед русскими классиками остро стоял вопрос места и роли дворянства в новых экономических условиях» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 31]. Юрий Викторович Доманский объясняет различие между понятиями «усадьба» и «имение» в чеховской драме («“Имение Раневской” и “усадьба Гаева”»: к вопросу о номинациях места действия “Вишневого сада” А.П. Чехова»), сочетая собственно литературоведческий анализ с реально-историческим комментарием [Усадьба реальная – усадьба литературная, 43–52].

Особый интерес представляют статьи, в которых предмет изучения идентифицируется лишь на пересечении социокультурного («реального») и собственно литературного измерений. Е.Е. Дмитриева размышляет об уничтоженном в конце XVIII в. Версальском лабиринте, фонтаны которого иллюстрировали басни Эзопа («Сборник басен под открытым небом: состязание поэтов в Версальском лабиринте»). Переводы последних выполняли Ж. Лафонтен, Ш. Перро и И. Бенсерад – поэты соперничали за право словесно иллюстрировать фонтаны. Конкуренция этих трех авторов рассматривается в контексте двойственной символики лабиринта – моралистической и в то же время игриво-эротической [Усадьба реальная – усадьба литературная, 249–266]. В.Э. Молодяков считает усадьбу писателя Шарля Морраса «одним из главных его произведений наравне с его книгами»: французский автор «наполнил сад историческими реликвиями и спроектировал мемориальную архитектурную композицию La Mur des Fastes (Стена Славы)» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 305]. Наконец, в статье А.В. Фирсовой «“Сад Пастернака”: поэтическая матри-



ца в ландшафте» рассказывается о влиянии усадебного текста на организацию одного из центральных сегментов музейного пространства «Дома Пастернака», расположенного в поселке Всеволодо-Вильва Александровского района Пермского края, – ландшафтной экспозиции, разделенной на тематические зоны, которые перекликаются с этапами творческого становления поэта.

Закономерным развитием описанного выше исследовательского лейтмотива становится изучение ресурсов и способов мифологизации исторической действительности в усадебной литературе.

О.А. Богданова («“Усадебный текст” Георгия Чулкова: неомифология писательских имен в повести “Дом на песке”») рассуждает об «усадебном топосе» в творчестве Г.И. Чулкова посредством парадигмальной оппозиции «Пушкин – Лермонтов», коррелирующей в мифопоэтической системе «младшего» символизма с «дихотомией дня и ночи, солнца и луны, Аполлона и Диониса, эпоса и трагедии» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 73]. Отмечается, что «в “Доме на песке” манифестация сформированного в Серебряном веке усадебного неомифа о Золотом веке русской культуры (маркируемого именем Пушкина <...>) подсвечивается неомифологическим субстратом – аполлоническо-дионисийской дихотомией» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 86]. В произведении Чулкова «прослеживаются аллюзии и на других русских писателей: Л.Н. Толстого, А.П. Чехова, в меньшей степени на И.С. Тургенева, В.Я. Брюсова, И.Ф. Анненского» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 87].

Т.М. Жаплова («Предметная детализация как средство поэтизации усадебного быта в лирике И.А. Бунина 1890–1900-х гг.») показывает, как вещная подробность в произведениях поэта обретает универсальное значение, оказывается моделью определенного культурного универсума: «Зеркало и стекло (по преимуществу оконное), двери в восприятии лирического героя становятся своеобразной границей между естественным и искусственным», что вписывается в «сложившуюся к тому времени практику изображения “дворянского гнезда” с четким указанием границ объекта» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 99].

Н.В. Пращерук («Усадьба Н.Е. Жуковского Орехово: “кормящий ландшафт” и музейная реальность (на материале книги Е.Р. Домбровской “Воздыхания окованных. Русская сага”»)» обнаруживает в современной литературе репрезентацию символических представлений об усадьбе: «Ключевыми становятся образы “глубоких вод”, питающих жизнь семьи, рода, и памяти, противостоящей “тробу беспамятства”» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 194].

Усадьба мыслится как замкнутый локус, противопоставленный внешней действительности. Эта идея оформляется в поэтике романтизма и обретает смыслообразующее значение в детской прозе, о чем пишет в своей статье Г.А. Велигорский («Голубые холмы и далекая музыка: образы тюрьмы и свободы в детской и автобиографической литературе Великобритании и России»). В произведениях Р. Джеффриса, Р.Л. Стивенсона, К. Грэма,



Б. Поттер, Ч. Кингсли, С.Т. Аксакова, Л.Н. Толстого, Л.Н. Андреева возникает тема побега из усадьбы, вокруг которой концентрируются такие мифологемы, как Аркадия, потерянный рай, тюрьма, далекие голубые холмы (запретный мир мечты). В детской литературе усадьба предстает в виде расширяющейся структуры: детская комната – усадебный дом – пространство самой усадьбы – область вокруг нее (поля, лес и пр.) – «побег из усадьбы <...> неизменно связан с перемещением из одного из этих пространств в другое» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 295]. Очерченная сюжетная схема предваряется реальными обстоятельствами жизни писателей. Так, установка «мой дом – моя крепость» являлась основой викторианской педагогики: «Стремление уберечь ребенка ото всего на свете <...> выражалось в сковывающей одежде, тугих крахмальных воротничках, правилах приличия и строгом режиме <...> Относительную свободу ребенок получал, лишь приехав с родителями в деревню / усадьбу» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 290].

С обособленностью усадебного локуса коррелирует мотив ухода от мира и уединенного созерцания природы. О его воплощении в литературе рассуждают Х.Л. Кальво-Мартинес и Н.Н. Арсентьева в статье «Философия уединения (тема *Beatus ille*) в “усадебной” поэзии Европы: Гораций, Фрай Луис де Леон, И.А. Бунин». Пребывание в усадьбе предполагает сближение человека с природой, переживание им «радости и полноты бытия» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 235], которое носит «эстетический и мистико-философский» характер [Усадьба реальная – усадьба литературная, 245]. Весьма показательны в этом плане творчество Бунина: усадьба для писателя выступает утраченным Элизиумом, «пространством памяти, где царит вечная весна без печали и забот» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 246].

Действительно, мифологизация усадебного мира нередко осуществляется благодаря ностальгии. Об этом пишет М.В. Строганов в статье «Берновские предания: дворянская усадьба в воспоминаниях ее питомцев XX в.». Такого рода воспоминания нередко имели форму семейных преданий. Тексты А.Н. Понафидиной, О.Н. Вульф, А.Н. Болт, В.Д. Бубновой о Пушкине являются вторичными мемуарами: сами они никогда поэта не встречали, а их предшественники-рассказчики видели его, когда были детьми – рождается правдоподобный, но все же «вымышленный» сюжет о «золотом веке» дворянской усадьбы, в котором великий русский поэт, безусловно, выступает главным героем. Ностальгическая тональность усадебного текста может сочетаться с религиозно-утопической, на что указывает в своей работе Е.Ю. Кнорре («“Китеж советского времени”: образ “небесной коммуны” в “усадебном мифе” М.М. Пришвина (на материале дневника писателя 1920–1950 гг.)»). В мифопоэтике Пришвина мотив возвращения в родную усадьбу обретает свой символический смысл в составе сюжета «пути в Невидимый град», представляющего собой историю о «воспитании героя, его духовного возрастания от индивидуальности <...> до личности, самоопределяющейся как часть единого Богочеловече-



ского организма» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 207].

Авторы монографии показывают, как усадьба, существуя в силовом поле между реальностью и мифом, находит в словесном творчестве максимальную актуализацию своих мифопоэтических потенциалов и в конечном итоге обнаруживает себя здесь в более ясных, осмысленных очертаниях, чем в самой исторической действительности.

Исследования дачного топоса занимают в книге особое место. Дача во многом противопоставляется усадьбе. В отличие от последней, здесь царит свобода от этических условностей. В произведениях М.В. Крестовской, А.А. Вербицкой, Л.А. Чарской центральным оказывается мотив любовного раскрепощения. Это явление подробно анализируется в статье Е.Н. Строгановой «Дачные сюжеты в женской прозе рубежа XIX–XX вв.». Автор отмечает, в частности, что дачные отношения вполне сопоставимы с курортными романами. В то же время нельзя не заметить и важное различие сравниваемых ситуаций: поездка на курорт подразумевает изменение привычного образа жизни, погружение в экзотическую среду, поиск новых связей – дачный же топос показан как «продолжение завязавшихся ранее отношений» или «как своего рода переломный момент, изменяющий вектор их развития» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 330]. Дача – место временного пребывания, проблема рода закономерно вытесняется здесь проблемой малой семьи. Вместе с тем дача, подобно усадьбе, порождает дискурсы, опознаваемые лишь в точке соприкосновения исторической реальности и словесного творчества. Статья Э. Мари «О понятии петербургского “дачного фольклора” конца XIX – начала XX в.» посвящена изучению текстов, наполнявших дачный досуг. Подобного рода материалы «невозможно идентифицировать с высокой культурой», они «функционируют на границе между устным и письменным творчеством, литературой и фольклором, к тому же соответствуя эстетико-идеологическим запросам зарождающегося массового городского общества, представителями которого и являются читатели-отдыхающие» [Усадьба реальная – усадьба литературная, 338].

В заключение следует подчеркнуть, что книга написана весьма доступным языком и несмотря на всю сложность и специфичность поставленных в ней вопросов, может быть адресована отнюдь не только специалисту.

Рассмотренная монография, несомненно, заслуживает самой высокой оценки. Столь разностороннее и комплексное исследование открывает несколько перспектив дальнейшего развития темы. Более детального рассмотрения заслуживает эволюция усадебного мифа, в частности, его репрезентация в современном искусстве (интермедиаальный ракурс), нарративные особенности усадебного текста (мотивика, структура повествования, событийность), поиск новых случаев взаимодействия фикционального и реального в игровых, фольклорных, литературных практиках, порождаемых усадебным / дачным образом жизни. Очевидно, серия «Русская усадьба в мировом контексте» продолжится и еще не раз удивит нас глубокими и неожиданными открытиями.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Богданова О.А. Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология: Монография / отв. ред. Е.Е. Дмитриева. Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с.
2. Дмитриева Е.Е. Литературные замки Европы и русский «усадебный текст» на изломе веков: (1880-е–1930-е годы) / отв. ред. Г.А. Велигорский. Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 5. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 768 с.
3. Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 352 с.
4. Скороходов М.В. Помещичья усадьба в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.: междисциплинарный подход / отв. ред. Е.В. Глухова. Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 272 с.
5. Усадьба реальная – усадьба литературная: векторы творческого преобразования: Коллективная монография / сост. и отв. ред. О.А. Богданова. Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 6. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 384 с.
6. Феномен русской литературной усадьбы: от Чехова до Сорокина+: Коллективная монография / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. Серия «Русская усадьба в мировом контексте». Вып. 3. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 344 с.

## REFERENCES (Monographs)

1. Bogdanova O.A. (ed.) *Fenomen russkoy literaturnoy usad'by: ot Chekhova do Sorokina+: Kollektivnaya monografiya. Seriya "Russkaya usad'ba v mirovom kontekste"*. *Vyp. 3*. [The Phenomenon of the Russian Literary Manor: From Chekhov to Sorokin+: A Collective Monograph. Russian Estate in the World Context Series. Issue 3]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature Publ., 2020. 344 p. (In Russian).
2. Bogdanova O.A. (ed.) *Russkaya usad'ba i Evropa: diakhroniya, nostal'giya, universalizm: Kollektivnaya monografiya. Seriya "Russkaya usad'ba v mirovom kontekste"*. *Vyp. 2*. [Russian Estate and Europe: Diachrony, Nostalgia, Universalism: A Collective Monograph. Russian Estate in the World Context Series. Issue 2]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature Publ., 2020. 352 p. (In Russian).
3. Bogdanova O.A. (ed.) *Usad'ba real'naya – usad'ba literaturnaya: vektory tvorcheskogo preobrazheniya: Kollektivnaya monografiya. Seriya "Russkaya usad'ba v mirovom kontekste"*. *Vyp. 6*. [Real Estate – Literary Estate: Vectors of Creative Transformation: A Collective Monograph. Russian Estate in the World Context Series. Issue 6]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature Publ., 2021. 384 p. (In Russian).
4. Bogdanova O.A. *Usad'ba i dacha v russkoy literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiya: Monografiya. Seriya "Russkaya usad'ba v mirovom kontekste"*. *Vyp. 1*. [The Estate and the Dacha in Russian Literature of the Nineteenth and Twenty

First Centuries: Topics, Dynamics, and Mythology: A Monograph. Russian Estate in the World Context Series. Issue 1]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature Publ., 2019. 288 p. (In Russian).

5. Dmitriyeva E.E. *Literaturnyye zamki Evropy i russkiy "usadebnyy tekst" na izlome vekov: (1880-e-1930-e gody). Seriya "Russkaya usad'ba v mirovom kontekste"*. *Vyp. 5*. [Literary Castles of Europe and the Russian "Estate Text" at the Turn of the Century: (1880–1930s). Russian Estate in the World Context Series. Issue 5]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature Publ., 2020. 768 p. (In Russian).

6. Skorokhodov M.V. *Pomeshchich'ya usad'ba v russkoy literature kontsa XIX – pervoy treti XX v.: mezhdistsiplinarnyy podkhod. Seriya "Russkaya usad'ba v mirovom kontekste"*. *Vyp. 4*. [The Estate House in Russian Literature of the Late Ninetieth – First Third of the Twentieth Century: An Interdisciplinary Approach. Russian Estate in the World Context Series. Issue 4]. Moscow, The Gorky Institute of World Literature Publ., 2020. 272 p. (In Russian).

**Агратин Андрей Евгеньевич**, Российский государственный гуманитарный университет, Государственный Институт русского языка им. А.С. Пушкина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики, доцент кафедры теории и истории гуманитарного знания, научный сотрудник Центра научного проектирования РГГУ; старший педагог кафедры гуманитарных и естественных наук Государственного Института русского языка им. А.С. Пушкина. Научные интересы: нарратология, дискурс-анализ, история русской литературы XIX в., проза А.П. Чехова, современная литература.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

**Andrey E. Agratin**, Russian State University for the Humanities; Pushkin State Russian Language Institute.

Candidate of Philology, Researcher at the Centre for Science Projects; Associate Professor at the Department of Theoretical and Historical Poetics; Associate Professor at the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge; Senior Teacher at the Department of Humanities and Natural Sciences. Research interests: narratology, discourse analysis, history of Russian literature of the nineteenth century, A.P. Chekhov's prose, contemporary literature.

E-mail: andrej-agratin@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4993-7289

М.М. Одесская (Москва)

### КЛАССИКА НА «КОРАБЛЕ СОВРЕМЕННОСТИ»

**Рецензия на книгу: Доманский В.А. Русская классика в культурных контекстах и диалогах. М.: Флинта, 2021. 496 с.**

**Аннотация.** Новизна и актуальность рецензируемой монографии доктора филологических наук, профессора В.А. Доманского «Русская классика в культурных контекстах и диалогах» состоит в том, что представленный историко-литературный материал удачно соединяется с теоретическим обобщением и практическим применением в преподавании русской литературы в вузе и школе. Книга В.А. Доманского – это опыт многолетней исследовательской и педагогической деятельности. Обращение к таким константным явлениям, как тоposes усадьбы и дачи, столицы и провинции, и их осмысление в различных контекстах позволяет автору монографии выявить генетические, типологические, интертекстуальные и интермедийные связи рассматриваемых произведений. Контекстное изучение художественных произведений дает возможность полнее и многообразнее представить картину литературного процесса в единстве с историческими, социальными событиями, в сопоставлении с другими видами искусства. Наиболее интересны параллели между словесными и визуальными образами – литературой и изобразительным искусством. По мнению автора, метод контекстного анализа – альтернатива монографическому принципу рассмотрения творчества каждого отдельного писателя, на основе которого построены учебные курсы по истории русской литературы. Избранный метод определяет и структуру книги, состоящую из пяти частей, одна из которых – «Методические приложения». В ней автор предлагает собственные разработки уроков по произведениям, входящим в школьную программу, которые, несомненно будут полезны как учителям, так и учащимся.

**Ключевые слова:** контекстный анализ; генетические, типологические, интертекстуальные связи; практика преподавания.

М.М. Odesskaya (Moscow)

### Classics on “The Ship of Modernity”

**Book Review: Domansky V.A. Russian Classics in Cultural Contexts and Dialogues. Moscow, Flinta Publ., 2021. 496 p.**

**Abstract.** The novelty and relevance of the reviewed monograph by Professor V.A. Domansky lies in the fact that the presented historical and literary material is successfully combined with theoretical generalization and practical approach in teaching Russian literature at University and school. The book by V.A. Domansky is his many-year experience in research and pedagogical activity. Addressing to such constant phenomena as the toposes of manor and dacha, capital and province and their interpretation in various contexts allows the author to identify genetic, typological,

intertextual and intermedial connections between literary works in question. The contextual study of works gives a chance for more full and diverse presentation a picture of the literary process in conjunction with social, historical and cultural events, and in comparison with other art forms. The most interesting are the parallels between verbal and visual images – literature and art. According to the author, the method of contextual analysis is an alternative to the monographic principle of considering the work of each individual writer, on the basis of which courses on the history of Russian literature are built. The method chosen also determines the structure of the book consisting of five parts, one of which is “Methodological Appendices”. In this chapter the author offers his own plans of lessons for literary works included in the school curriculum. The author offers his own guidelines for lessons on works included in the school curriculum. These guidelines will undoubtedly be useful to both teachers and students.

**Key words:** contextual analysis; genetic, typological, intertextual and intermedial connections; pedagogical activity.

Вышедшая в свет монография Валерия Анатольевича Доманского удачно совпала с «Годом русской классики в школе 2021», в рамках которого отмечают 200-летие Ф.М. Достоевского и Н.А. Некрасова. Но дело не в праздновании юбилеев великих писателей, которые точно способствуют актуализации произведений классиков, о чем, кстати, и говорит автор монографии в небольшом предисловии. Исследователь русской литературы сетует на то, что классические произведения после шумных празднований теряют востребованность и становятся чем-то вроде «музейных экспонатов» или же «материалом для литературных ремейков или банальных прочтений и интерпретаций» [Доманский 2021, 5].

Своей книгой В.А. Доманский однозначно утверждает, что классике по-прежнему есть место на «корабле современности». Но как читать классику в классе? Как сегодня оживить литературный «музей-архив»? Историк литературы, методист, опытный лектор и педагог, профессор В.А. Доманский отвечает на эти вопросы заглавием книги, которое и определяет вектор исследования. Сформулированный М.М. Бахтиным тезис о том, что «текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)» [Бахтин 1979, 364], стал в российском литературоведении одним из ведущих подходов в понимании и интерпретации художественного текста наряду с имманентно текстовым подходом к изучаемому произведению (формалисты, А.П. Скафтымов, М.Л. Гаспаров). Именно к Бахтину отсылает название монографии В.А. Доманского, на его методологию, заложившую основу типологизации контекстов, понимания контекста как «семантического поля внетекстовых связей произведения, составляющих “диалогизирующий фон его восприятия”» [Бахтин 2002, 429], и опирается автор рецензируемой работы. Контекстное изучение произведений, позволяющее сравнивать типологически подобные историко-культурные явления и факты, выявляя сходства и различия между ними, определять генезис литературного творчества писателя, могло бы стать, по мнению В.А. Доманского, альтернативой монографическим курсам в преподава-



нии литературы. И с этим нельзя не согласиться. Именно так и построена книга В.А. Доманского, состоящая из пяти частей.

К каким же контекстам обращается автор монографии? «В пространстве усадьбы и дачи» – так называется первая часть книги. В ней В.А. Доманский рассматривает усадебный хронотоп от Г.Р. Державина, А.С. Пушкина до романов И.С. Тургенева, И.А. Гончарова и повестей И.А. Бунина. Выявляя типологически устойчивые черты структуры сюжетов, автор прослеживает этапы генезиса, расцвета и угасания «усадебного текста» в соответствии с динамикой развития усадебной культуры в России.

Расцвет усадебного романа – романы И.С. Тургенева, их уникальность, по мнению исследователя, сформирована особым духом дворянской усадебной культуры, «усадебного космоса», «соединяющего природный и духовный мир» [Доманский 2021, 43]. Из этого утверждения логически вытекает сделанный автором книги типологический анализ дворянских усадеб в творчестве И.С. Тургенева, которому посвящена специальная глава. Безусловно, литературоведа не может удовлетворить предложенная историками и культурологами типологическая классификация российских усадеб, актуализирующая экономические, политические, социально-культурные аспекты дворянского усадебного уклада. Выстраивая свою типологию, В.А. Доманский выдвигает на первый план художественный текст и подчеркивает при этом, что особо значимыми в литературном усадебном топосе являются модусы сада, дома, парка, архитектурного стиля. В.А. Доманский рассматривает усадебный текст как полихудожественное пространство, которое определяет образ жизни и мыслей обитателей дворянских гнезд. Исследователь убедительно показывает, что представленные И.С. Тургеневым усадьбы отличаются своей уникальностью, и это «имеет историческую и культурологическую ценность», а главное, каждый тип усадьбы моделирует сюжетостроение и поведение героев произведений [Доманский 2021, 59].

Топосу дачи посвящены две главы первой части книги, в которых прослеживается генезис, развитие и отражение в литературе этого социокультурного феномена. Романы «Обыкновенная история», «Обломов» И.А. Гончарова и повесть «Первая любовь» И.С. Тургенева рассматриваются В.А. Доманским в парадигме дачного топоса, при этом проводятся разграничения между петербургскими и московскими пригородными локациями. Культурологический контекст позволяет по-новому взглянуть на известные произведения, выявить типологические черты сюжета и жанра, а также определить особенности и сформулировать отличия дачного топоса от усадебного.

Первая часть книги логично и вполне ожидаемо завершается главой «Мотив угасания и реквиема по русской усадьбе в творчестве И.А. Бунина».

Несомненно, В.А. Доманский своим тонким обстоятельным анализом романной фактуры расширил и конкретизировал наблюдения над жанром усадебного романа и дачного топоса в русской литературе, сделанные



В.Г. Шукиным, О.А. Богдановой и другими исследователями, подтвердив тем самым бахтинский тезис о тесной связи жанра с хронотопом. Однако, рассматривая эволюцию усадебного и дачного текстов, стоило бы, на наш взгляд, обратиться и к произведениям А.П. Чехова и массовой журналистике 1880-х гг.

Если усадебный текст к концу XIX в. плавно движется к закату, теряя свои характерные черты и уступая место в некотором роде инварианту – дачному тексту, становясь неким штампом, а в XX в., добавим от себя, является в виде жутковатой профанации и деконструкции усадебного романа в «Романе» Владимира Сорокина, то петербургский и московский тексты, претерпевшие различные трансформации (как показано В.А. Доманским), актуальны на каждом новом этапе своего развития вплоть до сегодняшнего дня.

Вторая часть книги – «Столичный и провинциальный тексты» – отражает эту динамику развития. Опираясь на известные работы ученых тартуской школы, в особенности на труды Ю.М. Лотмана, а также В.Н. Топорова, автор монографии добавляет новый эмпирический материал, который делает более панорамным и объемным избранный объект исследования. Рассматривая литературу как многоуровневую систему, внутри которой каждый текст оригинален, отмечен неповторимыми чертами и в то же время вступает в диалог с предшествующими текстами, В.А. Доманский обращается к анализу петербургских текстов В.И. Даля и И.А. Гончарова. В главе «Этносфера Петербурга в творчестве В.И. Даля» автор монографии показывает синтез документального и художественного дискурсов в изображении Северной столицы в рассказах и очерках писателя, который с разных ракурсов представил картину жизни чернорабочих, выявив черты национальной идентичности разных народов, населявших город, по их профессиональной принадлежности. А Петербург И.А. Гончарова, показывает исследователь в главе «Топосы и образы Петербурга в романах И.А. Гончарова», совсем иной, он многолик: среда обитания определяет модели поведения героев.

Московскому тексту, который антитетичен петербургскому, посвящена глава «Семантические доминанты московского текста в рассказе И.А. Бунина “Чистый понедельник”». На основе анализа рассказа автор монографии отмечает, что И.А. Бунин представил двойственный образ Москвы, города, в котором скрещиваются культуры Востока и Запада, что переключается и с образом главной героини, ее поведением.

Сделав небольшой экскурс в историю провинциальных текстов, В.А. Доманский говорит, что в литературе, с одной стороны, сложился миф о провинции как сонном царстве с безликим единообразием всех уездных городов, с другой же – провинцию изображают как «оазис русской духовности и красоты» [Доманский 2021, 148]. Особое внимание автор уделяет томскому тексту – «своеобразной матрице сибирских текстов», городу с богатой историей, сложившимися традициями, легендами и мифами, университетскому городу с высокой духовной культурой.



В третьей части книги «Слово и изображение» В.А. Доманский, прекрасный знаток живописи, продолжает и развивает тему синтеза и диалога разных видов искусств, особо останавливаясь на интермедиальности – взаимодействии словесного и визуального текстов. Исследователь отмечает разные типы интермедиальности в произведениях русских писателей XIX в. В главах, посвященных М.Ю. Лермонтову, автор книги обращает внимание на живописный стиль писателя, в произведениях которого языковые средства выражения сближаются с художественными средствами живописи: Лермонтов-живописец – портретист и пейзажист – дополняет и комментирует литературные тексты, созданные Лермонтовым-писателем.

Хотя И.А. Гончаров не был художником, он великолепно знал живопись великих мастеров, что повлияло не только на поэтику, но и на эстетику романиста, которую определяют два ценностных ориентира, как показывает В.А. Доманский в главе «Между Рафаэлем и фламандской живописью». Автор монографии находит интересные параллели между характерами женских образов в романе «Обрыв» и разными типами образа Мадонны, запечатленного великими мастерами эпохи Возрождения.

Противоречие в эстетической концепции Л.Н. Толстого, по мнению В.А. Доманского, отразилось и на изображении женской красоты в его произведениях, в частности, в романе «Анна Каренина». Материнство как высшее проявление женской красоты нашло свое выражение в созданных писателем земных образах «мадонн», и в этом, как считает исследователь, проявился своеобразный спор с Рафаэлем, искусство которого подверглось критике в известном трактате «Что такое искусство?».

Другой вид интермедиальности – включение в структуру литературного произведения живописного – экфрасисов, исследователь находит в романах как М.Ю. Лермонтова, так и И.А. Гончарова и Л.Н. Толстого.

В четвертой части книги «Литературно-критические диалоги классиков» литература предстает как живой процесс общения, полемики между классиками. Автор уточняет некоторые биографические факты, выявляет эстетические позиции писателей, опровергает сложившиеся стереотипы.

Книга завершается «Методическим приложением». Несомненно, очень полезны будут учителям и учащимся разработанные В.А. Доманским уроки по произведениям, включенным в школьную программу, – «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Обломов» И.А. Гончарова, «Отцы и дети» И.С. Тургенева. Построенные в форме диалога, уроки пробуждают творческую активность, развивают самостоятельность мышления, стимулируют интерес, воспитывают эстетический вкус учащихся.

Монография В.А. Доманского актуальна не только потому, что ее автор рассматривает художественные произведения русской классической литературы в широком социокультурном контексте и в динамике развития, выявляя генетические связи различных типов текстов, вступающих в культурный диалог, а также контекстов, представляющих широкую панораму современной писателям эпохи, литературной среды, но и потому, что исследователь ставит перед собой задачу «сблизить практику преподавания



и литературоведческую науку» [Доманский 2021, 5]. И это вполне удастся автору: концептуальное междисциплинарное исследование произведений русской литературы побуждает к диалогу. Книга будет интересна как специалистам, так и школьникам, начинающим открывать для себя мир классики.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. 799 с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
3. Доманский В.А. Русская классика в культурных контекстах и диалогах. М.: Флинта, 2021. 496 с.

## REFERENCES (Monographs)

1. Bakhtin M.M. Sobraniye sochineniy [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 6. Moscow, Russkiye slovani Publ., Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2002. 799 p. (In Russian).
2. Bakhtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 423 p. (In Russian).
3. Domansky V.A. Russkaya klassika v kontextakh i dialogakh [Russian Classics in Cultural Contexts and Dialogues]. Moscow, Flinta Publ., 2021. 496 p. (In Russian).

**Одесская Маргарита Моисеевна**, Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка Института филологии и истории. Научные интересы: русская литература конца XIX – начала XX в., компаративистика, театр и драма.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1042-091X

**Margarita M. Odesskaya**, Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, PhD, Professor at the Department of Russian Language at the Institute of Philology and History. Research interests: Russian literature of the 19–20<sup>th</sup> centuries, comparative literature, theatre and drama.

E-mail: mar-1432998@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1042-091X



Научное издание

## **Новый филологический вестник**

Компьютерная верстка А.В. Надточенко

Подписано в печать 13.10.2022

Формат 60х90/16

Гарнитура Times New Roman

Печать офсетная

Усл. печ. л. 9,5

Тираж 1 500 экз.

Издательство «Каллиграф»

117042, Москва, ул. Скобелевская, 23

Телефон (495) 970-72-63

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