

# НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК



№ 1 (68) 2024

Москва 2024

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

# НОВЫЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 1 (68) ' 2024

Москва  
2024

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

# **THE NEW PHILOLOGICAL BULLETIN**

№ 1 (68) ' 2024

Moscow  
2024

Новый филологический вестник  
№ 1 (68) ' 2024

Редакционная коллегия:

- Тюпа Валерий Игоревич*  
(главный редактор) доктор филологических наук, профессор; профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ
- 
- Агратин 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, профессор кафедры русской филологии Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (Гродно, Беларусь).
- 
- Баршт Константин Абрекович* доктор филол.наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский дом) РАН.
- 
- Демьянков Валерий Закиевич* 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.
-

<i>Кемпер Дирк</i>	доктор филологии и культурологии, профессор, заведующий кафедрой германской филологии Института филологии и истории РГГУ.
<i>Козьмина Елена Юрьевна</i>	доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела Уральского федерального университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина.
<i>Коно Вакана</i>	кандидат филологических наук, Ph.D., доцент факультета образования и объединенных искусств и наук Университета Васэда (Япония).
<i>Магомедова Дина Махмудовна</i>	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.
<i>Маймескулов Анна</i>	хабилитированный доктор наук, экстраординарный профессор Института неологии и прикладной лингвистики университета Казимира Великого в г. Быдгощ (Польша).
<i>Музраева Деляш Николаевна</i>	кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
<i>Рейнгольд Наталья Игоревна</i>	доктор филологических наук, PhD (Университет Эксетера, Великобритания), профессор; профессор кафедры теории и практики перевода Института филологии и истории РГГУ.
<i>Силантьев Игорь Витальевич</i>	доктор филологических наук, профессор, директор Института филологии СО РАН, заведующий кафедрой семиотики и дискурсного анализа Новосибирского государственного университета.
<i>Ужанков Александр Николаевич</i>	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.
<i>Фаустов Андрей Анатольевич</i>	доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы Воронежского государственного университета.

<i>Ханинова Римма Михайловна</i>	доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник Калмыцкого научного центра РАН.
<i>Цендина Анна Дамдиновна</i>	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.
<i>Чжоу Цицао</i>	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).
<i>Шайтанов Игорь Олегович</i>	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».
<i>Шкаренков Павел Петрович</i>	доктор исторических наук, профессор, проректор по непрерывному образованию, директор Института филологии и истории, заведующий кафедрой истории древнего мира РГГУ.
<i>Редактор-переводчик: Агратин Андрей Евгеньевич</i>	кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ.

**The New Philological Bulletin**  
**№ 1 (68) ' 2024**

**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, Professor at the Department of Russian Philology, 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.

---

*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.

---

<i>Kemper Dirk</i>	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).
<i>Khaninova Rimma M.</i>	Doctor of Philology, Associate Professor, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
<i>Kono Wakana</i>	Candidate of Philology, Ph.D. in Literature, Associate Professor at the Faculty of Education and Integrated Arts and Sciences, Waseda University (Japan).
<i>Kozmina Elena Yu.</i>	Doctor of Philology, Professor at the Department of Publishing, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin.
<i>Magomedova Dina M.</i>	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).
<i>Majmieskulow Anna</i>	Dr. hab., extraordinary professor at the Institute of Applied Linguistics and Neophilology Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz (Poland).
<i>Muzraeva Delyash N.</i>	Candidate of Philology, leading researcher at the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.
<i>Reinhold Natalia I.</i>	Ph.D. in English (Exeter University, UK), Doctor of Philology (Moscow, Russia), Professor; Professor at the Department for Translation
<i>Shaitanov Igor O.</i>	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".
<i>Shkarenkov Pavel P.</i>	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:  
*Agratin  
Andrey E.*

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

© Редколлегия «Нового филологического вестника», 2024

© Издательство Ипполитова, 2024

© ООО «Смелый дизайн», 2024

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: BH011056

© Editorial board of The New Philological Bulletin, 2024

© Ippolitov Publishers, 2024

© Smely dizayn, 2024

## ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Э.В. Зайцева (Москва)	
ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА М.М. БАХТИНА В СВЕТЕ ДОГМАТИЧЕСКОГО БОГОСЛОВИЯ .....	20
О.Н. Турышева (Екатеринбург)	
СЮЖЕТ ПЕРЕВОДА В РОМАН КАК ФОРМА МЕТАЛИТЕРАТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ (О ВОЗМОЖНОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ «ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЛЮБВИ» В ЛИТЕРАТУРЕ) .....	30
С.Ф. Меркушов (Москва)	
ДИАЛОГОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПЕСНИ И ДРАМЫ («ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ» ДЕНИСА ТРЕТЬЯКОВА И «ГРОЗА» АЛЕКСАНДРА ОСТРОВСКОГО) .....	44
Л.В. Павлова, И.В. Романова (Смоленск)	
ОБРАЗЫ ЛИРИЧЕСКИХ СУБЪЕКТОВ В СТИХОТВОРЕНИЯХ РУССКИХ ПОЭТОВ ОБ АРМЕНИИ .....	57

## НАРРАТОЛОГИЯ

А.Ю. Горбенко (Красноярск)	
НАРРАТОЛОГИЯ КАК РЕСУРС ИНТЕРПРЕТАЦИИ: «СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ» И С. ТУРГЕНЕВА «ЩИ» В АСПЕКТЕ СОБЫТИЙНОСТИ .....	70

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ РОССИИ

А.Н. Ужанков (Москва)	
УЧЕНИЕ О ПРИЛОГЕ КАК ДУХОВНАЯ ОСНОВА ОБРАЗА АНДРИЯ В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА» .....	79
С.В. Савинков (Воронеж)	
«С ПУШКИНЫМ НА ДРУЖЕСКОЙ НОГЕ» <i>ГЕНИЙ И НИЧТОЖЕСТВО</i> ИВАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА ХЛЕСТАКОВА .....	95

Е.А. Андрущенко (Москва)	
Д.В. АВЕРКИЕВ И П.И. ЧАЙКОВСКИЙ, ИЛИ МУРАВЬИНЫЕ СЛЕДЫ .....	104
В.Ш. Кривонос (Самара)	
СЮЖЕТ ДОРОГИ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ» .....	113
Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)	
ТОЛСТОВСКОЕ НЕПРОТИВЛЕНИЕ В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА, РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ: ЧАСТЬ 2 .....	123
Е.В. Кузнецова (Москва)	
«НАДЛОМЛЕННАЯ РОЗА»: АРХЕТИПЫ ФЕМИНИННОСТИ В ЛИРИКЕ Н. ЛЬВОЙ. СТАТЬЯ ВТОРАЯ .....	138
А.В. Филатов (Москва)	
АКМЕИЗМ В ОЦЕНКЕ С.М. ГОРОДЕЦКОГО. (НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТНЫХ И ЖУРНАЛЬНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ 1916–1921 ГГ.). СТАТЬЯ 2 .....	154
Е.И. Орлова (Москва)	
ЮРИЙ ВЕРХОВСКИЙ В ГАЗЕТЕ «РУССКАЯ МОЛВА» .....	165
Я.Д. Чечнёв (Москва)	
«СТАРЫЙ» ИНТЕЛЛИГЕНТ В ПОВЕСТИ Н.С. ТИХОНОВА «АНОФЕЛЕС» (1930): КРИЗИС МАСКУЛИННОСТИ И НЕВОЗМОЖНОСТЬ «ВТОРОГО РОЖДЕНИЯ». СТАТЬЯ 1 .....	177
Т.В. Коренькова, Шао Сыцзя (Москва)	
ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ В. ШУКШИНА «ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ» .....	189
Ф.Н. Двинятин, Б.В. Ковалев (Санкт-Петербург)	
РОМАНЫ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МЕЖВОЕННОЙ ПРОЗЫ: СТИЛЕМЕТРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ .....	203
Ю.В. Доманский (Москва)	
ОККАЗИОНАЛЬНЫЙ ФРАЗЕОЛОГИЗМ КАК СПОСОБ ЭКСПЛИКАЦИИ И ХАРАКТЕРИСТИКИ СУБЪЕКТА РЕЧИ В «БАЛЛАДЕ О ДЕТСТВЕ» ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО .....	217
С.С. Бойко (Москва)	
ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН И ЖИТИЙНАЯ ЛИТЕРАТУРА РОМАН ПРОТОИЕРЕЯ НИКОЛАЯ АГАФОНОВА «ЖЕНЫ-МИРОНОСИЦЫ» .....	228

В.В. Доценко (Москва)	
МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ Н.Н. САДУР: ЗОРОАСТРИЙСКИЙ КОД В ПЬЕСЕ «ЛЕТЧИК» .....	238
Р.Х. Шаряфетдинов (Москва), А.Ф. Галимуллина (Казань)	
ЦВЕТООБРАЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-КОЛОРАТИВНОЙ СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	249

## ЗАРУБЕЖНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ

А.В. Котова, Е.В. Васева (Санкт-Петербург)	
СРАВНЕНИЯ В РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ В «АРГОНАВТИКЕ» ВАЛЕРИЯ ФЛАККА: РАЗВИТИЕ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ .....	269
К.А. Чекалов (Москва)	
«ПУТЕШЕСТВИЕ ЧЕРЕЗ НЕВОЗМОЖНОЕ» Ж. ВЕРНА И А. Д'ЭННЕРИ: «ЗАДОМ НАПЕРЕД» .....	289
В.П. Трыков (Москва)	
РУССКАЯ ТЕМА В «ДНЕВНИКЕ» ЭЖЕНА-МЕЛЬХИОРА ДЕ ВОГЮЭ .....	300
К.В. Новак (Санкт-Петербург)	
ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ГОТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗАХ АМБРОЗА БИРСА .....	315
А.А. Косарева (Екатеринбург)	
РЕЛИГИОЗНЫЕ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗАХ Ф. КАФКИ «СОДРУЖЕСТВО» И «ЭКЗАМЕН» .....	328
А.В. Марков (Москва), С.Э. Камилова (Ташкент)	
ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ РАССКАЗА О ХУДОЖНИКЕ В СОВРЕМЕННОЙ УЗБЕКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ .....	337

## КОМПАРАТИВИСТИКА

М.В. Ромашкина (Москва)	
МАКСИМ ГОРЬКИЙ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ИОГАННЕСА БЕХЕРА В НАЧАЛЕ 1920-Х ГГ.: МЕЖДУ ИНДИВИДУАЛЬНЫМ И КОЛЛЕКТИВНЫМ .....	346

# ПРОБЛЕМЫ КАЛМЫЦКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Б.Б. Горяева (Элиста)

МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ НА СЮЖЕТНЫЙ ТИП  
«МУЖЧИНА ПРЕСЛЕДУЕТСЯ ИЗ-ЗА СВОЕЙ КРАСИВОЙ ЖЕНЫ»  
(АТУ 465) ..... 357

Б.Б. Манджиева (Элиста)

КОСМОГОНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ВЕРСИИ  
ЭПОСА «ДЖАНГАР» ..... 371

Р.М. Ханинова (Элиста)

ВОСХВАЛЕНИЕ ПЛЕТИ-МАЛЯ В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИРИКЕ  
XX – НАЧАЛА XXI В. .... 386

Э.П. Бакаева (Элиста)

МАТЕРИАЛЫ ПО ФОЛЬКЛОРУ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ ИЗ НАУЧНОГО  
АРХИВА КАЛМЫЦКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА РАН,  
СОБРАННЫЕ ВОСТОКОВЕДОМ Ц.-Д. НОМИНХАНОВЫМ. ЧАСТЬ 1 ..... 403

## ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Е.В. Саргаков (Москва)

«НО МОЖНО РУКОПИСЬ ПРОДАТЬ». РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ:  
ПУШКИН И ФИНАНСЫ: СБОРНИК СТАТЕЙ / СОСТ., НАУЧ. РЕД. А.А. БЕЛЫХ.  
М.: ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ДОМ «ДЕЛО» РАНХИГС, 2022. 584 С. .... 417

## THEORY OF LITERATURE

- El.V. Zaitseva (Moscow)  
 AESTHETICS OF VERBAL CREATIVITY BY M.M. BAKHTIN IN THE LIGHT  
 OF DOGMATIC THEOLOGY ..... 20
- O.N. Turysheva (Ekaterinburg)  
 THE PLOT OF TURNING INTO A NOVEL AS A FORM OF META-LITERARY  
 REFLECTION (ON DEPICTING "AESTHETIC LOVE" IN LITERATURE) ..... 30
- S.F. Merkushev (Moscow)  
 THE DIALOGUE POTENTIAL OF SONG AND DRAMA ("DO WHAT THOU WILT"  
 BY DENIS TRETYAKOV AND "THUNDERSTORM"  
 BY ALEXANDER OSTROVSKY) ..... 44
- L.V. Pavlova, I.R. Romanova (Smolensk)  
 IMAGES OF LYRICAL SUBJECTS IN THE POEMS OF RUSSIAN POETS ABOUT  
 ARMENIA ..... 57

## NARRATOLOGY

- A.Yu. Gorbenko (Krasnoyarsk)  
 NARRATOLOGY AS A RESOURCE OF INTERPRETATION:  
 "CABBAGE SOUP" (POEM IN PROSE) BY IVAN TURGENEV  
 IN THE ASPECT OF EVENTFULNESS ..... 70

RUSSIAN LITERATURE AND LITERATURE  
OF THE PEOPLES OF RUSSIA

- A.N. Uzhankov (Moscow)  
 THE TEACHING OF PRILOG AS THE SPIRITUAL BASIS OF THE IMAGE  
 OF ANDRIY IN N.V. GOGOL'S STORY "TARAS BULBA" ..... 79



S.V. Savinkov (Voronezh)	
“ON FRIENDLY TERMS WITH PUSHKIN”: THE <i>GENIUS</i> AND <i>INSIGNIFICANCE</i> OF IVAN ALEKSANDROVICH KHLESTAKOV .....	95
E.A. Andrushchenko (Moscow)	
D.V. AVERKIEV AND P.I. TCHAIKOVSKY, OR ANT TRAILS .....	104
V.Sh. Krivonos (Samara)	
THE PLOT OF THE ROAD IN L.N. TOLSTOY’S “RESURRECTION” .....	113
E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)	
LEV TOLSTOY’S NON-RESISTANCE IN THE CONTEXT OF THE SILVER AGE, RUSSIAN REVOLUTION AND RUSSIAN EMIGRATION: PART 2 .....	123
E.V. Kuznetsova (Moscow)	
“THE BROKEN ROSE”: ARCHETYPES OF FEMENINITY IN N. LVOVA’S LYRICS. ARTICLE 2 .....	138
A.V. Filatov (Moscow)	
ACMEISM IN S.M. GORODETSKY’S ASSESSMENT (NEWSPAPER AND JOURNAL PUBLICATIONS OF 1916–1921). ARTICLE 2 .....	154
E.I. Orlova (Moscow)	
YURI VERKHOVSKY IN THE “RUSSKAYA MOLVA” DAILY .....	165
Ya.D. Chechnev (Moscow)	
THE “OLD” INTELLECTUAL IN N.S. TIKHONOV’S “ANOPHELES” (1930): THE CRISIS OF MASCULINITY AND THE IMPOSSIBILITY OF A “SECOND BIRTH”. ARTICLE 1 .....	177
T.V. Koreňkova, Shao Sijia (Moscow)	
CREATIVE PRINCIPLES OF REINVENTION OF FOLKLORE FAIRY-TALE CHARACTERS IN VASILY SHUKSHIN’S NOVELLA “UNTIL THE COCK CROWS THRICE” .....	189
F.N. Dvinyatin, Boris V. Kovalev (St. Petersburg)	
NOVELS OF VLADIMIR NABOKOV IN THE CONTEXT OF RUSSIAN INTERBELLUM PROSE: STYLOMETRIC ASPECT .....	203
Yu.V. Domanski (Moscow)	
THE GARBLED PHRASE AS A MEANS OF UNDERSTANDING AND CHARACTERIZING THE LYRICAL VOICE AND AUTHORIAL WORLD VIEW IN VLADIMIR VYSOTSKY’S “BALLAD OF MY CHILDHOOD” .....	217

S.S. Boyko (Moscow)	
HAGIOGRAPHIC LITERATURE AND HISTORICAL NOVEL	
“THE MYRRHBEARERS” BY ARCHPRIEST NICHOLAS AGAFONOV .....	228
V.V. Dotsenko (Moscow)	
N.N. SADUR’S MYTHOPOETIC STRATEGY: ZOROASTRIAN CODE IN THE PLAY	
“THE PILOT” .....	238
R.Kh. Sharyafetdinov (Moscow), A.F. Galimullina (Kazan)	
COLOR IMAGES IN THE ARTISTIC AND COLOR SYSTEM OF CONTEMPORARY	
TATAR LITERATURE .....	249

## FOREIGN LITERATURES

A.V. Kotova, E.V. Vaseva (St. Petersburg)	
SIMILES IN CHARACTERS’ SPEECHES IN “ARGONAUTICA” BY VALERIUS	
FLACCUS: THE DEVELOPMENT OF THE EPIC TRADITION .....	269
K.A. Chekalov (Moscow)	
“JOURNEY THROUGH THE IMPOSSIBLE” BY JULES VERNE	
AND ADOLPHE D’ENNERY: “THE MOTION BACKWARDS” .....	289
V.P. Trykov (Moscow)	
THE RUSSIAN THEME IN THE “DIARY”	
BY EUGÈNE-MELCHIOR DE VOGÜÉ .....	300
K.V. Novak (St. Petersburg)	
THE FEATURES OF THE GOTHIC TRADITION INTERPRETATION IN SHORT	
STORIES BY AMBROSE BIERCE .....	315
A.A. Kosareva (Yekaterinburg)	
RELIGIOUS TRADITIONS IN F. KAFKA’S STORIES “GEMEINSCHAFT”	
AND “DIE PRÜFUNG” .....	328
A.V. Markov (Moscow), S.E. Kamilova (Tashkent)	
GENRE TRANSFORMATIONS OF THE STORY ABOUT THE PAINTER	
IN CONTEMPORARY UZBEK LITERATURE .....	337

## COMPARATIVE STUDIES

- M.V. Romashkina (Moscow)  
MAXIM GORKY AND THE TRANSFORMATION OF JOHANNES BECHER'S  
WORKS IN THE EARLY 1920s: BETWEEN THE INDIVIDUAL  
AND THE COLLECTIVE ..... 346

## PROBLEMS OF KALMYK PHILOLOGY

- B.B. Goryaeva (Elista)  
MOTIF OF THE TRANSFORMATIONS IN KALMYK FAIRY TALES  
OF THE PLOT TYPE ATU 465 "A MAN IS PERSECUTED BECAUSE HIS WIFE  
IS BEAUTIFUL" ..... 357
- B.B. Mandzhieva (Elista)  
COSMOGONIC MOTIFS IN THE XINJIANG-OIRAT VERSION  
OF THE EPIC "DZHANGAR" ..... 371
- R.M. Khaninova (Elista)  
PRAISE OF THE WHIP-MALYA IN KALMYK FOLKLORE  
AND LYRICS OF THE 20<sup>TH</sup> – EARLY 21<sup>ST</sup> CENTURIES ..... 386
- E.P. Bakaeva (Elista)  
MATERIALS ON THE FOLKLORE OF THE MONGOLIAN PEOPLES  
FROM THE SCIENTIFIC ARCHIVE OF THE KALMYK SCIENTIFIC CENTER  
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, COLLECTED BY ORIENTALIST  
TS.-D. NOMINKHANOV. PART 1 ..... 403

## SURVEYS AND REVIEWS

- E.V. Sartakov (Moscow)  
"BUT YOU CAN SELL THE MANUSCRIPT".  
Book Review: Belykh A.A. (ed.). Pushkin and Finance: Collection of Articles.  
Moscow, Delo, RANEPa Publ., 2022. 584 p. .... 417

*Э.В. Зайцева (Москва)*

## **ЭСТЕТИКА СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА М.М. БАХТИНА В СВЕТЕ ДОГМАТИЧЕСКОГО БОГОСЛОВИЯ**

### **Аннотация**

Эстетическим проблемам литературоведения посвящены ранние работы М.М. Бахтина «Философия поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема содержания, материала и формы». В своей совокупности они дают представление об эстетической деятельности как о процессе сотворения, воплощения и воссоздания произведения словесного творчества. В данной статье акцент делается на центральную категорию воплощения художественной формы, которой посвящена работа М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы». Для объяснения принципа соединения формы и содержания в произведении М.М. Бахтин использует халкидонскую формулу христианского догмата о воплощении. Две природы произведения, форма и содержание, соединены между собой, по словам М.М. Бахтина, неслиянно и нераздельно. Данный закон взаимодействия двух природ в произведении отсылает к закону взаимодействия двух природ в личности Иисуса Христа. Божественность и человечество в личности Христа соединяются согласно халкидонскому оросу неслиянно, неизменно, нераздельно, неразлучно. Преодолевая материал, языковую плоть текста, форма соединяется с содержанием. Это неслиянное / нераздельное единство произведения называется Бахтиным формой содержания или содержанием формы. Правильно понятый закон взаимодействия двух природ в личности Христа открывает возможность вхождения в реальность богообщения, вследствие которого происходит обожение человека. Аналогично правильно понятый закон взаимодействия формы и содержания позволяет войти внутрь эстетического объекта, делает возможным общение с автором. Читатель сам становится со-творцом художественного мира как бы не по природе, а «по благодати» (Еф. 4: 1). Раскрытие богословского содержания употребленных М.М. Бахтиным терминов

христианской догматики позволяет взглянуть на эстетический объект как на аналог плана домостроительства человеческого спасения.

#### Ключевые слова

Халкидонский догмат; форма; содержание; неслиянность; нераздельность; две природы; эстетический объект.

*El. V. Zaitseva (Moscow)*

### **AESTHETICS OF VERBAL CREATIVITY BY M.M. BAKHTIN IN THE LIGHT OF DOGMATIC THEOLOGY**

#### Abstract

M.M. Bakhtin's early works "The Philosophy of the Deed", "The Author and the Hero in the Aesthetic Event", and "The Problem of Content, Material, and Form" are devoted to the aesthetic problems of literary studies. In their totality they give an idea of aesthetic activity as a process of creation, embodiment and creation of a work of verbal creativity. This article focuses on the central category of the embodiment of fiction form, which is the subject of M.M. Bakhtin's work "The Problem of Content, Material and Form". M.M. Bakhtin uses the Chalcedonian formula of the Christian dogma of incarnation to explain the principle of the union of form and content in a work. The two natures of the work, form and content, are connected, according to M.M. Bakhtin, dissimilarly and inseparably. This law of the interaction of the two natures in the work refers to the law of the interaction of the two natures in the person of Jesus Christ. Divinity and humanity in the person of Christ are united according to the Chalcedonian oros dissimilarly, invariably, indivisibly, inseparably. Overcoming the material, mortal flesh of the text, form is united with content. This dissimilar / indivisible unity of the work is called by Bakhtin the form of content or the content of form. The law of the interaction of the two natures in the person of Christ, properly understood, opens the possibility of entering the reality of God-communion, as a consequence of which the deification of man takes place. Similarly, the law of the interaction between form and content, properly understood, allows us to enter inside the aesthetic object, making it possible to communicate with the author. The reader himself becomes a co-creator of the fiction world not by nature, but "by grace" (Eph. 4: 1). Disclosure of the theological content of the terms of Christian dogmatics used by M.M. Bakhtin allows us to look at the aesthetic object as an analog of the plan of the house-building of human salvation.

#### Key words

Chalcedonian dogma; form; content; dissimilarity; indivisibility; two natures; aesthetic object.

Эстетическим вопросам словесного творчества посвящены ранние работы М.М. Бахтина. Всего несколько незавершенных работ, не полностью до нас дошедших, случайно кем-то записанных устных лекций производят сильное впечатление чего-то главного, невыразимого, недосказанного.

Истокам творчества посвящена монография Н.Д. Тамарченко «Эстетика словесного творчества М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция». Последовательно переходя от одного философа к другому, Н.Д. Тамарченко приходит к выводу, что «в рамках Серебряного века Бахтин видел и соотносил друг с другом многообразно проявившиеся взаимоисключающие (а с его точки зрения взаимодополняющие) тенденции универсального характера и значения» [Тамарченко 2011, 335]. Используя язык того или иного философа, М.М. Бахтин в некотором отношении соглашался с противоречащими друг другу концепциями, в каждой из них наблюдая грань единой универсальной истины. Тем самым как бы предвосхищая свои собственные слова: «Единая истина требует множественности сознаний».

С символистами он был как символист, с марксистами как марксист, с религиозными философами как религиозный философ, «со всеми был всем», ради единой истины, раздробленной множеством сознаний. М.М. Бахтин, «философ диалога», сам своим личным примером воплощал идею диалогичности на высокой стадии развития диалога (см.: [Тюпа 2019, 256]).

С другой стороны, сложить из этих осколков образ самого М.М. Бахтина крайне сложно.

Все рассмотренные Н.Д. Тамарченко философско-филологические концепции, наподобие коннотаций Ролана Барта в «S/Z», слой за слоем снимаются как идеологические маски в попытках добраться до чистого денотата. По нашему убеждению, этот чистый денотат, прозрачный источник бахтинского учения иного происхождения. Его нужно искать не в глубинах философии, а в глубинах исторического богословия.

Английский богослов о. Эндрю Лаут в своем труде «Современные православные мыслители: от «Добротолюбия» до нашего времени» в главе о С.С. Аверинцеве вскользь замечает, что «М. Бахтин – это еще один ученый, который прикровенно перенес вопросы православного богословия в контекст строго литературоведческой дискуссии» [Лаут 2020, 620]. Благодаря этому вопросы литературоведения, освященные изнутри богословской проблематикой, являются актуальными для практики анализа художественных произведений и по сей день.

В.И. Тюпа в своей статье «Два крыла художественного письма» [Тюпа 2023] размышляет о принципиальной важности рассмотрения произведения словесного творчества в единстве двух природ – эстетической и риторической. В основе соединения двух природ произведения лежит бахтинский принцип неслиянности / нераздельности формы и содержания, позаимствованный им из догматического богословия. В.И. Тюпа утверждает, что спасти словесное искусство в условиях современного стремления к ремесленной «креативности» и нон-фикшену (в противовес подлинному

эстетическому творчеству) можно только в случае понимания единства дуприродных аксиологически равнозначных систем в составе одного произведения.

В условиях потери интереса в постмодернистском пространстве к эстетической составляющей произведения необходимо вернуться к статье М.М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы» (далее – ПСМФ), где впервые прозвучала данная формула в своем строгом и точном богословском значении. В противном случае мы можем оказаться за границами эстетического объекта и никогда не войти в него как третье необходимое лицо дискурса, как читатель. Следовательно эстетическое творчество останется для нас неактуализированным.

В конце статьи ПСМФ ясно звучит халкидонский догмат христианской веры о воплощении, применяемый М.М. Бахтиным для правильного понимания соединения формы и содержания в единстве эстетического объекта. М.М. Бахтин говорит о законе взаимодействия двух природ, формы и содержания (формы как формы содержания и содержания как содержания формы), в единстве эстетического объекта, соединенных между собой неслиянно / нераздельно [Бахтин 2017, 335].

Этот факт дает основание проанализировать весь предыдущий текст статьи в свете догматического богословия.

Халкидонский догмат (4 Вселенский Собор) о двух природах в личности Иисуса Христа звучит так:

Последую Святым отцам, все единодушно поучаем исповедовать одного и того же Сына Господа нашего Иисуса Христа, совершенного в Божестве и совершенного в человечестве, истинно Бога и истинно человека, <...> одного и того же Христа, Сына, Господа, едиnorodного, в двух естествах неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно познаваемого, – так что соединением нисколько не нарушается различие двух естеств, но тем более сохраняется свойство каждого естества и соединяется в одно Лице и одну Ипостась, – не на два лица рассекаемого или разделяемого, но одного и того же Сына и Единородного, Бога Слова, Господа Иисуса Христа [Лосский 2004, 469].

Эстетический анализ может быть осуществим только при условии халкидонского принципа соединения материальной формы и духовного содержания. При таком внимании к неизреченному взаимодействию формы и содержания в эстетическом объекте можно «созерцать универсум» (эстетический объект как «образец созерцания универсума» по Ф. Шеллингу [Шеллинг 1966]), можно участвовать в жизни произведения искусства как третье необходимое лицо дискурса, как читатель, как личность.

Оживить мертвую материю текста возможно только при эстетическом видении, заняв определенную ответственную позицию в созерцании произведения.

Можно предположить, что, двигаясь к богословской формуле соединения формы и содержания в эстетическом объекте (концовка ПСМФ),

мысль Бахтина преодолевает все христологические ловушки на пути к правильному пониманию эстетического объекта. В богословии сохранение чистоты догматической истины делает возможным человеческое спасение. Согласно христианской догматике, если бы Христос не был истинно Богом и истинно Человеком, то спасение было бы невозможным, вочеловечение было бы бессмысленным. Человек не мог бы войти в тайну домостроительства, не преодолел бы средостение, был бы лишен богообщения. Подобным образом, если бы произведение искусства не состояло в неслиянном / нераздельном соединении формы и содержания, читатель не смог бы созерцать тайну эстетического творения, был бы лишен возможности общения с автором. Бессмысленным было бы словесное искусство как часть человеческой культуры, если бы оно сводилось только к использованию риторических фигур, типов знаков, специфики их референции, композиции и т.п. факторов художественного впечатления (риторический аспект), а не к созерцанию никогда не бывшего мира эстетического творения (эстетический аспект).

Если посмотреть на композиционную структуру статьи ПСМФ со стороны просвечивающего сквозь нее богословского содержания, то можно обнаружить основные этапы исторического (диахронического) богословия.

На пути к халкидонскому догмату, сквозь тринитарные споры первых соборов, христианство преодолело две крайности в понимании сущности двух природ в воплощенном Боге Слове – крайность александрийской школы и крайность антиохийской школы. Александрийскую (аллегорическую) школу больше интересовала божественная природа в личности Христа, антиохийскую (конкретную) школу – человеческая природа. Различный акцент не был догматическим отклонением. Ересью стала крайность отрицания божественного или человеческого в личности Христа. Этими ересями стало несторианство (признававшее только человеческую природу) и монофизитство (признававшее только божественную природу). Халкидонский догмат соединил лучшие достижения александрийской школы и лучшие достижения антиохийской школы в единую формулу: две природы в одной ипостаси Бога воплощенного, соединенные между собой неслитно, неизменно, нераздельно, неразлучно.

Статья М.М. Бахтина ПСМФ подобным образом преодолевает две крайности в понимании произведения искусства. Он делит свою работу на отделы: проблема содержания, проблема материала, проблема формы. Форма произведения понимается в двунаправленном действии. С одной стороны она прикреплена к материалу (слову как лингвистической категории), с другой она оформляет содержание. Форма, прикрепленная к материалу, определяет интерес к внешней «формальной», материальной стороне произведения. «Материальная эстетика не способна обосновать художественную форму» [Бахтин 2017, 286], поэтому такой подход никак не может претендовать на полноту понимания. Однако и голое содержание без формы не может быть «схвачено» анализом, так как содержание без формы, по словам Бахтина, «дурной прозаизм». Содержание как сгу-



щенная действительность познавательного и этического действия автора без формы не может быть «схвачена», а значит, эстетизирована. В таком случае между материальной формой текста и его ценностным содержанием, между плотью текста и духом (смыслом) вырастает непреодолимая пропасть. Соединить в одно единство две природы (материальную и содержательную, риторическую и эстетическую) может только такая Форма, которая в полноте бы включала как гениально скомпонованный материал, так и внеположную тексту содержательную действительность автора. В абсолютной полноте такая Форма (Слово) владеет как формой материала, так и формой содержания, соединяя их вместе (можно продолжить словами халкидонского ороса), «так что соединением несколько не нарушается различие двух естеств, но тем более сохраняется свойство каждого естества».

Преодолевая материал или язык – смертную плоть текста – форма соединяется с содержанием. М.М. Бахтин говорит: «Художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием» [Бахтин 2017, 317], что в некотором смысле напоминает пасхальный тропарь «Смертию смерть поправ» (сравним: языком побеждая язык).

Догматически правильно понятый закон неслиянного / нераздельного соединения в единстве эстетического объекта обеспечивает возможность нашего участия в его жизни. Бахтин говорит: «Через форму я вхожу как необходимый конститутивный момент ее» [Бахтин 2017, 335]. Именно через такую архитектурную Форму, ту которая оформляет содержание, эстетический объект, «я как активный субъект», вхожу как «необходимое» звено эстетического свершения.

Правильно понятый закон взаимодействия формы и содержания объясняет возможность вхождения в текст читателя, делает возможным диалог с автором и героем. Этот тринитарный диалог (автора-героя-читателя) оживляет мертвую материю текста и завершает план эстетического творения.

Догматическая истина христианства о неслиянном / нераздельном соединении божества и человечества объясняет возможность вхождения в богообщение, возможность обожения. Вспоминается знаменитое богословское положение «Бог вочеловечился, чтобы человек обожился» (Афанасий Александрийский и др.). Перенесение М.М. Бахтиным принципа этой формулы на эстетический анализ объясняет как возможность читателю войти в живое общение с автором, так и возможность читателю быть со-автором как бы не по природе, а «по благодати» (Еф. 1: 4).

Автор как бы предлагает читателю подобно Аврааму стать его другом и свидетелем видения тайны эстетического объекта.

«Авраам рад был увидеть день Мой. И увидел и возрадовался» (Ин. 8: 56), говорит Христос, имея в виду тот самый момент Ветхого Завета, когда Авраам занес нож над своим единокровным сыном и увидел каким образом будет совершенно спасение мира. В позиции Авраама находится каждый читатель произведения словесного искусства, призванный автором к созерцанию одного и того же главного события истории человечества – жертвенного спасения мира (спасения человека).

«Художественная творящая форма оформляет прежде всего человека, а мир – лишь как мир человека» [Бахтин 2017, 335].

Говоря о соединении формы и содержания, Бахтин имеет в виду не безличный процесс. Оформляется герой и окружающий его мир, имеющий к нему непосредственное отношение.

Персонально понятное соединение формы и содержания еще больше роднит Форму (форму содержания) с богословским халкидонским догматом, потому что воплощает героя (двуприродную личность). Через героя автор и читатель встречаются в диалоге. Автор и читатель посредством формы оказываются в пространстве единого ценностного волевого содержания. Автор создал героя от избытка любви, читатель, полюбив героя, встречается с автором. Единство любви между автором-героем-читателем обеспечивает сотериологию текста и объясняет смысл искусства как одной из форм человеческой деятельности. Автор и читатель с венаходимой к эстетическому объекту точки любовно сопереживают герою, жалеют, оправдывают, милуют, прощают. Герой в своем художественном мире обладает свободой воли, поэтому автор и читатель могут только любить и желать его спасения, не вмешиваясь в его жизнь. Таким образом, эстетическое творение является неким прообразом плана человеческого спасения.

М.М. Бахтин в конце ПМСФ говорит о некоем телесном авторе, входящем в произведение: «Особенно ясно вхождение автора – телесного. Душевного и духовного человека – в объект. Ясна не только нераздельность, но и неслиянность формы и содержания» [Бахтин 2017, 335].

Анализ наследия М.М. Бахтина в целом позволяет увидеть, что в некоторых работах ученых, говоря об авторе, имеет в виду двух авторов:

1. Вненаходимого творца созданного произведения, как невоплощенную, но действующую и все пронизывающую иноприродную активность – «энергию произведения» (ср. с богословской божественной энергией) [Бахтин 2017, 334].

2. Автора, который телесно входит в произведение. Фигура такого автора сближается с современным понятием нарратора (аукториального субъекта внутри художественного виртуального мира).

Таким образом, автор по Бахтину может быть тождественным абстрактному автору («облеченному в молчание») или тождественен автору аукториальному (воплощенному, говорящему и видящему). Когда псалмопевец говорит: «Рече Господь Господу моему сиди одесную меня», под Господом понимаются два различных лица единого божества, различные по своим функциям (богословские функции Троицы – нерождение / рождение / исхождение). Подобная диалектика применима в отношении бахтинского автора. Под одним словом подразумеваются два различных лица единого дискурса. Принципиально венаходимый автор для жизни эстетического объекта «посылает Сына Своего Единородного» – «телесного духовно-душевного автора».

«Духовного и душевного человека» следует понимать в значении учения о душе и духе в контексте понимания взаимоотношений я и другого в «Авторе и герое в эстетической деятельности» (далее – АГ). В «духе

я могу только осуждать себя», душу оформляет другой. Душа для другого становится эстетическим объектом. Ее с внеаходимой позиции прощает, любит, милует другой. Это соединение бахтинского учения о я и другом в личности «телесного автора» (героя) как духовно-душевного человека еще более сближает этого Героя с Богочеловеком Христом.

Поскольку эстетический объект – это сотворенный воображенный мир личностного происхождения, то, становясь свидетелем / созерцателем нового дивного мира, читатель с внешней к эстетическому объекту позиции наблюдает действие человеческого *я-в-мире* – изменение, преобразование, спасение героя. Но герой спасается не сам по себе, а посредством со-направленного с автором мысленного желания оправдания и прощения с внеаходимой позиции. Этот акт мысленного соединения автора и читателя в со-переживаемой действительности героя называется катарсисом. Эстетическим *очищением*.

С внеаходимой позиции посредством формы читатель приглашается автором стать свидетелем эстетического свершения. Через оформленное содержание замкнутого и изолированного мира произведения искусства автор и читатель перестают быть субъектами конкретной действительности, а становятся творцом и со-творцом нового мира – мира героя, нуждающегося в оправдании с внеаходимой позиции. Таким образом, весь акт человеческого домостроительства (от творения, воплощения до спасения) отражен в эстетическом творчестве.

Благодаря тому, что герой, воплотившись, совмещает в себе две онтологически разные природы, содержательную и формальную, читательское *я* героем изменяется. Христос говорит: «Никто не приходит ко Отцу, как только через меня» (Ин. 14: 16). Богочеловеком Творец встречается со своим творением точно так же, как героем автор встречается с читателем.

Автор и герой, я и другой, творец и творение – «все движется любовью» (последние ключевые слова «Божественной комедии» Данте) и без любви, без этой животворящей энергии словесное произведение навсегда останется мертвым телом текста, не имеющим никакого смысла в единстве человеческой культуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Избранное. Т. 1: Автор и герой в эстетическом событии / сост. Н.К. Бонеецкая. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 122–279.
2. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Избранное. Т. 1: Автор и герой в эстетическом событии / сост. Н.К. Бонеецкая. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. С. 280–336.
3. Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 3. М.: Языки славянских культур, 2012. 880 с.

4. Давыденков О. Догматическое богословие: Учебное пособие. М.: Издательство ПСТГУ, 2017. 624 с.
5. Дворкин А.Л. Очерки по истории Вселенской Православной Церкви: курс лекций. Нижний Новгород: Христианская библиотека, 2006. 935 с.
6. Лаут Э. Современные православные мыслители: от «Добролюбия» до нашего времени. М.: Паломник, 2020. 640 с.
7. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. Киев: Издательство им. святого Льва, папы Римского, 2004. 504 с.
8. Тамарченко Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Издательство Кулагиной, 2011. 400 с.
9. Тюпа В.И. «Диалог согласия» как неориторический проект Бахтина // Тюпа В.И. Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М.: Юрайт, 2019. С. 252–263.
10. Тюпа В.И. Два крыла художественного письма // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8. № 1. С. 10–45.
11. Шеллинг Ф. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Тюпа В.И. Dva kryla khudozhestvennogo pis'ma [Two Wings of Fiction Writing]. *Studia Litterarum*, 2023, vol. 8, no. 3, pp. 10–45. (In Russian).

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

2. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. Bakhtin M.M. *Izbrannoye* [Selected Works]. Vol. 1: *Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [Author and Hero in an Aesthetic Event]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017, pp. 122–279. (In Russian).
3. Bakhtin M.M. Problema soderzhaniya, materiala i formy v slovesnom khudozhestvennom tvorchestve [The Problem of Content, Material, and Form in Verbal Art]. Bakhtin M.M. *Izbrannoye* [Selected Works]. Vol. 1: *Avtor i geroy v esteticheskom sobytii* [Author and Hero in an Aesthetic Event]. Moscow, St. Petersburg, Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2017, pp. 280–336. (In Russian).
4. Тюпа В.И. “Dialog soglasiya” kak neoritoricheskiy proyekt Bakhtina [“Dialogue of Agreement” as Bakhtin’s Neo-Rhetorical Project]. Тюпа В.И. *Diskursnyye formatsii: Ocherki po komparativnoy ritorike* [Discourse Formations: Essays on Comparative Rhetoric]. Moscow, Yurayt Publ., 2019, pp. 252–263. (In Russian).

## (Monographs)

5. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 3. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012. 880 p. (In Russian).
6. Davydenkov O. *Dogmaticheskoye bogosloviye* [Dogmatic Theology]. Moscow, Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities Publ., 2017. 624 p. (In Russian).

7. Dvorkin A.L. *Ocherki po istorii Vselenskoj Pravoslavnoy Tserkvi: kurs lektsiy* [Essays on the History of the World Orthodox Church: Lecture Course]. Nizhny Novgorod, Khristianskaya biblioteka Publ., 2006. 935 p. (In Russian).

8. Louth A. *Sovremennyye pravoslavnyye mysliteli: ot "Dobrotolyubiyi" do nashego vremeni* [Modern Orthodox Thinkers: From the Philokalia to the Present]. Moscow, Palomnik Publ., 2020. 640 p. (In Russian).

9. Losskiy V.N. *Ocherk misticheskogo bogosloviya Vostochnoy Tserkvi. Dogmaticheskoye bogosloviye* [Essay on the Mystical Theology of the Eastern Church. Dogmatic theology]. Kyiv, Izdatel'stvo Svyatogo L'va, Papy Rimskogo Publ., 2004. 504 p. (In Russian).

10. Tamarchenko N.D. "*Estetika slovesnogo tvorchestva*" M.M. Bakhtina i russkaya filosofsko-filologicheskaya traditsiya [M.M. Bakhtin's "Aesthetics of Verbal Creativity" and the Russian Philosophical and Philological Tradition]. Moscow, Kulagina Publ., 2011. 400 p. (In Russian).

*Зайцева Эльвира Викторовна,*

Российский государственный гуманитарный университет.

Аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики.

Научные интересы: теория литературы, философия М.М. Бахтина, теория романа, богословие, русская литература

*E-mail:* zaitsevaelvira@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-0335-3940

*Elvira V. Zaitseva,*

Russian State University for the Humanities.

Postgraduate student at the Department of Theoretical and Historical

Poetics. Research interests: literary theory, philosophy of M.M. Bakhtin, theory of the novel, theology, Russian literature.

*E-mail:* zaitsevaelvira@gmail.com

ORCID ID: 0009-0008-0335-3940

*О.Н. Турышева (Екатеринбург)*

**СЮЖЕТ ПЕРЕВОДА В РОМАН КАК ФОРМА  
МЕТАЛИТЕРАТУРНОЙ РЕФЛЕКСИИ  
(О ВОЗМОЖНОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ «ЭСТЕТИЧЕСКОЙ  
ЛЮБВИ» В ЛИТЕРАТУРЕ)**

**Аннотация**

Статья посвящена анализу особого типа сюжета, именуемому сюжетом перевода в роман – в соответствии с метафорой творчества как перевода человеческого бытия в эстетический план, развернутой М.М. Бахтиным в работе «Автор и герой в эстетической деятельности». Сюжет перевода в роман характеризуется как особая форма металитературной рефлексии. Он сосредоточен на изображении событий взаимодействия автора и его героев в пространстве единого хронотопа. Центральным из них в рамках сюжета перевода является событие превращения Другого в литературный персонаж. В концепции Бахтина «завершение героя» внешнеавтором описывается как выражение «эстетической любви». В статье ставится вопрос о возможности освоения литературой события перевода как события «дара любви», если в рамках этого сюжета снимается граница между миром творения и миром творимым и становится неосуществимой позиция внеавторности. Материал статьи составляют шесть повествовательных произведений из русской и зарубежной литературы XIX–XX вв., а также один кинотекст. В большинстве привлеченных текстов с сюжетом перевода авторская деятельность изображается как насильственная и разрушительная для героя. Рассматриваются фантастическая реализация сюжета перевода в повести Н.Д. Ахшарумова «Натурщица» (1866), психологическая – в романе И.А. Гончарова «Обрыв» (1869), сатирическая – в романах К. Вагинова «Козлиная песнь» (1927) и «Труды и дни Свистонова» (1929), реалистическая – в пьесе испанского драматурга Х. Майорги «Мальчик за последней партой» (2006) и ее экранизации французским режиссером Ф. Озоном в фильме «В доме» (2012), социально-фантастическая – в романе А. Житинского «Потерянный дом, или Разговоры с милордом» (1987). Осуществление мотива «эстетической любви» обнаруживается только в последнем произведении, где автор сознательно отказывается от трансгredientной позиции во имя единения с

героem – в соответствии с идеей всеединства, выработанной в рамках русской религиозной философии. Намечаются перспективы в изучении повествовательных форм рефлексии о взаимодействии автора и героя.

#### **Ключевые слова**

Сюжет перевода в роман; металитературность; концепция внеаходимости; М.М. Бахтин; Н.Д. Ахшарумов; И.А. Гончаров; К. Вагинов; Х. Майорга; Ф. Озон; А Житинский.

*O.N. Turysheva (Ekaterinburg)*

### **THE PLOT OF TURNING INTO A NOVEL AS A FORM OF META-LITERARY REFLECTION (ON DEPICTING “AESTHETIC LOVE” IN LITERATURE)**

#### **Abstract**

This article analyses a special type of plot known as the plot of the turning into a novel in accordance with the metaphor of creative activity as the turning of human existence into the aesthetic plane developed by M.M. Bakhtin in his work “Author and Hero in Aesthetic Activity”. The plot of turning into a novel is characterised as a special form of meta-literary reflection. It is centred on the depiction of the events of interaction between the author and their characters in the space of a single chronotope. The central event within the plot of the turning is the event of the Other’s transformation into a literary character. In Bakhtin’s concept, the “completion of the hero” by the transgredient author is described as an expression of “aesthetic love”. The article raises the question of the possibility of literature’s mastering the event of turning as an event of “the gift of love” if the boundary between the world of creation and the world being created is removed within the framework of this plot and the position of transgredience becomes unrealisable. The author refers to six narrative works of Russian and foreign literature of the nineteenth and twentieth centuries, as well as one film text. In most of the texts with the plot of the turning, the author’s activity is depicted as violent and destructive for the hero. The article considers the fantastic realisation of the plot of the turning in N.D. Akhsharumov’s story “The Art Model” (1866), the psychological one in I.A. Goncharov’s novel “The Precipice” (1869), the satirical one in K. Vaginov’s novels “Goat Song” (1927) and “Labour and Days of Svistonov” (1929), the realistic one in the play by the Spanish playwright J.A. Mayorga “The Boy in the Last Row” (2006) and its adaptation by French director F. Ozon in the film “In the House” (2012), and, finally, a social-fantastic one in A. Zhitinsky’s novel “The Lost House, or Conversations with My Lord” (1987). The realisation of the motif of “aesthetic love” is revealed only in the latter, where the author consciously refuses a transgredient position in the name of unity with the hero, in accordance with the idea of all-unity, developed within the framework of Russian religious phi-

losophy. The article outlines the prospects in the study of narrative forms of reflection on the interaction between the author and the hero.

### Key words

Plot of turning into a novel; meta-literature; concept of non-narrative; M.M. Bakhtin; N.D. Akhsharumov; I.A. Goncharov; K. Vaginov; J. Mayorga; F. Ozon; A. Zhitinsky.

Статья посвящена описанию особого типа сюжета, название которого мы образовали, оттолкнувшись от известных положений Бахтина. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» Бахтин неоднократно использует метафору «перевода человеческого бытия в эстетический план» [Бахтин 1986, 119]. В концепции Бахтина такой перевод – неотъемлемый элемент выведенной им «формулы основного эстетически продуктивного отношения автора к герою» – отношения вненаходимости, которое, позволив себе напомнить, Бахтин описывал как «любовное устранение [автором] себя из поля жизни героя, <...> участное понимание и завершение события его жизни» [Бахтин 1986, 17–18]. Завершая образ героя, вненаходимый автор и осуществляет его перевод в эстетическую реальность.

Бахтин описывает этот перевод как выражение «эстетической любви»: «Эта творческая реакция есть эстетическая любовь. Отношение трансгрдиентной эстетической формы к герою и его жизни <...> есть единственное в своем роде отношение любящего к любимому <...> Существенный момент <...> есть принципиально трансгрдиентный дар одаряемому <...> отсюда обогащение носит формальный, преобразующий характер, переводит одаряемого в новый план бытия. В новый план переводится не материал (не объект), но субъект – герой, только по отношению к нему возможно эстетическое долженствование, возможна эстетическая любовь и дар любви» [Бахтин 1986, 114–115].

Нас интересует то, как этот перевод изображает сама литература. Мы обратимся к такому типу металитературной рефлексии, в рамках которой авторская деятельность по переводу «человеческого бытия в эстетический план» является сюжетообразующим событием. Такого рода сюжет сосредоточен на изображении опыта завершения человека, а шире – на характере самих взаимоотношений автора и героя, где и тот, и другой осознают свой статус: автор – творца, герой – творения.

Интересно, что сюжет перевода в литературу в самой литературе сложился за полвека до того, как Бахтиным было дано его феноменологическое описание. Причем литература изображает завершение автором героя совсем не как событие «эстетической любви и дара любви».

Первый опыт такого рода предлагает повесть Н.Д. Ахшарумова «Нагурщица» (1866). Как пишет исследователь его творчества А.Е. Козлов, повесть представляет собой «своеобразное осмысление концепции автора и героя в добахтинском мире» [Козлов 2018, 114]. Своеобразие изобраа-



женных отношений автора и героя в «Натурщице» связано с тем, что ее центральным событием является событие бунта против своего создателя «переведенного» им в роман героя. Героиня повести Елена Григорьевна Алищева обращается в суд, обвиняя беллетриста Чуйкина в том, что он «эксплуатирует ее <...> литературным образом». Алищева уверена, что является плодом писательского воображения Чуйкина и находится в его абсолютной власти: «Я вымысел романиста, которому предназначена роль на подмостках литературной сцены <...> я стала его рабой, и он повел меня за собой на веревке, как купленную собаку» [Ахшарумов 1996, 259–260].

Само изображение судебного разбирательства предвосхищает историю «порабощения» Алищевой: Чуйкин в беседах с ней настаивает на том, чтобы она совершала поступки, которые он смог бы описать в своем романе о новой женщине, преодолевшей мрак скучной семейной жизни и бросившей вызов общественным условностям. Подчиняясь его увещаниям и угрозам («Вы вся во власти моей и <...> власть эта беспредельна, <...> я могу уничтожить вас одним словом, могу заставить страдать, как вы никогда не страдали еще» [Ахшарумов 1996, 232]), Алищева теряет мужа, дом, положение в обществе, самоуважение и, наконец, детей, в смерти которых она обвиняет Чуйкина: тот, с ее точки зрения, просто вычеркнул их из повествования.

Очевидно, что изображенный Ахшарумовым автор осуществляет перевод «натурщицы» в текст помимо какой бы то ни было любви, а исключительно из эгоистических соображений, вовсе не «одаряя» ее и не «обогащая» ее жизнь в своей завершающей деятельности, а наоборот, отнимая, унижая и подчиняя.

Отличие между бахтинской концепцией завершения и ахшарумовским опытом его изображения позволяет лишний раз подчеркнуть важнейший аспект философии Бахтина: эстетическая любовь осуществима только в ситуации сохранения позиции вненаходимости, вмешательство автора в жизнь героя разрушительно и является свидетельством «кризиса авторства». По Бахтину, «автор должен находиться на границе создаваемого им мира, как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость» [Бахтин 1986, 173].

Исходя из сказанного, не получается ли, что, помещая автора и героя в единый хронотоп, разворачивая сюжет их взаимодействия и так снимая границу между миром творения и миром творимым, литература принципиально не может изобразить то, что Бахтин назвал «эстетической любовью». Осуществим ли сюжет любовного, участного завершения, если в рамках такого сюжета отменяется трансгрессиентность автора и героя? В попытке хронологического обзора повествовательных произведений с сюжетом перевода постараясь ответить на этот вопрос.

Следующий пример литературной рефлексии об отношениях автора и героя в литературе XIX в. – роман И.А. Гончарова «Обрыв» (1869). Как и Чуйкин у Ахшарумова, Райский у Гончарова не просто претворяет в художественную форму свои впечатления от живой жизни, а пытается внушить будущим героям своего романа «выгодные» для повествования пережива-

ния и поступки, свергнуть их (как и самого себя) «в самую тучу страсти», т. е. сначала выстроить жизнь по законам романа, а потом перенести ее улучшенный образ на бумагу. Рассматривая людей как персонажей будущего повествования, Райский, как и Чуйкин, пренебрегает вменяемостью.

В отличие от повести Ахшарумова у Гончарова акцент сделан именно на неудаче автора, который, впрочем, в отличие от Чуйкина, влюблен в тех, кого он рассматривает в качестве персонажей создаваемого романа. Но его любовь к прототипам своего романа очень далека от эстетической любви, описанной Бахтиным: здесь автор действует не «для» героя, а во имя собственной цели претворения жизни других в сюжет романа.

В XX в. интересующий нас сюжет получает сатирико-гротескную разработку. Причем первая пародийная версия сюжета перевода в русской литературе начала нового века складывается уже как непосредственная реакция на бахтинскую концепцию, и предпринимает ее К. Вагинов в романах «Козлиная песнь» (1927) и «Труды и дни Свистонова» (1929). И опять, как и в вышеописанных случаях, сюжет перевода у Вагинова сосредоточен на изображении автора, презревшего вменяемость и вторгающегося в мир своих героев.

В романе «Козлиная песнь» эта тема была обнаружена и описана И. Гулиным: «Бахтинский автор вменяем миру своего повествования. <...> Вагиновский автор-двойник, напротив, обитает в мире героев, сует нос в их дела. Иначе говоря, в “Козлиной песни” разворачивается то, что Бахтин называет кризисом авторства. <...> Автор эпохи кризиса активно участвует в судьбе героев, включается в их бытие. Вменяемый автор Бахтина принимает героя как обреченного, “имеющего умереть”. Своим письмом он “завершает” его и тем спасает, “милует” – выносит оправдательный приговор на высшем эстетическом суде. <...> Вагиновский автор-двойник действует противоположным образом. Он вступает в противоборство со своим героем. Готовит ему не спасительное завершение личности в смерти, а ее распад» [Гулин 2020, 263].

Реакция на бахтинскую концепцию вменяемости была обнаружена и во втором романе Вагинова – «Труды и дни Свистонова» – в более ранней, по сравнению с исследованием И. Гулина, работе И. Сандомирской. Так, по мысли Сандомирской, в образе Свистонова Вагинов разрабатывает сатирический пример осуществления интеллектуальной стратегии доминирования автора над героем: «...воплощая в практику теоретические построения “Автора и героя...”», Свистонов – автор романа в романе Вагинова – как будто цитирует Бахтина <...> Свистонов систематически “завершает” мир, “переводя” своих других в “мир иной” (мир своего романа) и мотивируя свои поступки низменными соображениями пошлого хищнического авторства, которые составляют полную противоположность задачам “ценностного”, “трансгрессионного завершения” героя, как предписывается автору Бахтиным <...> Как будто передразнивая Бахтина, который [задает] автору любовное отношение к герою <...> Вагинов решает эти метафоры иронически буквально. Его Свистонов – умелый любовник, <...> но в то же время большой злодей, мастер разбивать сердца и совратитель невинности» [Сандомирская 2013, 120, 125].

Действительно, «Козлиную песнь» и «Труды и дни...» объединяют мотивы, которые формируют критику авторского доминирования как стратегию насилия. Среди самых выразительных совпадений отметим мотив автора как соглаженная живой жизни и «перевода» ее в роман в «завершенном», т.е. умерщвленном виде (О том, что мир литературы в изображении Вагинова – это мир смерти, распада и ада, писали многие. См., например: [Буренина 2005], [Герасимова 1989], [Липовецкий 2008], [Павлов 2018]). В «Трудах и днях...» литератор – это тот, кто, по слову Свистонова, «ведет живых людей в могилку». Саму литературу он отождествляет с загробным миром: «Литература по-настоящему и есть загробное существование», – внушает он своей очередной жертве, готовясь «перевести» ее в свой роман.

В «Козлиной песни» этот мотив получил свою реализацию в метафоре автора как гробовщика. Во втором предисловии к роману он признается в страстной одержимости изготавливать «гробики»: «Поведет носиком – трупом пахнет; значит, гроб нужен. И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготовляет, гвоздики закупает, кружев по случаю достает» [Вагинов 1999, 3].

Представляется, что здесь свою гротескную реализацию находит бахтинская мысль об авторе как завершителе жизней своих персонажей, переводящего их живых прототипов в загробный мир романа. Причем такой перевод в вагиновском варианте сопровождается отказом автора от позиции венаходимости, которая, по Бахтину, является непременным условием эстетической деятельности, и этот отказ у вагиновского сочинителя находит свое выражение в сознательном намерении унижения, осмеяния и умерщвления героя.

При сходстве образности, связанной с проблемой авторской венаходимости в первых двух романах Вагинова, обращает на себя внимание серьезное отличие в завершении сюжета сочинителя. В «Козлиной песни» оно выглядит странно противоречивым: с одной стороны, Автор празднует победу над своими героями (он удовлетворенно целует свою руку, завершившую рукопись), с другой стороны, в «Послесловии» читаем, что его печалит итог его героев. При этом Автор выводит своих героев из мира романа на сцену, признавая условность описанного и надеясь на возможность «новой пьесы», в которой он смог бы спасти своих героев от «позора, преступления и духовной смерти». Т.е. Автор при всей своей вульгарности и монструозности готов быть добрым по отношению к своим героям, если они ему помогут и совместными усилиями им удастся построить и разыграть «высокую» пьесу.

Представляется, что здесь звучит прямая отсылка к Бахтину с его идеей милования, оправдания и спасения героя венаходимым автором. «Послесловие» и открывается фразой о намерении Автора спасти своего героя: «Автор все время пытался спасти Тептелкина». И эта фраза задает совсем другой поворот проблеме отношений автора и героя по сравнению с тем, как она решалась до этого: оказывается, Автор не насмешничал, а пытался спасти! Но «спасти Тептелкина ему не удалось», как констатирует «Послесловие», Автор сам стал неллицеприятным отражением своего

героя, но он надеется на новый виток отношений, в рамках которого любовь может быть осуществима, но при одном условии – если Тептелкин признает свою вину. Спасение Тептелкина Автором оказалось невозможно именно по той причине, что того «никогда не охватывало сомнение в самом себе, никогда [он] не думал, что он не принадлежит к высокой культуре» [Вагинов 1999, 205]. О другом условии, гарантом которого должен быть он сам, – авторской вменяемости – Автор забывает.

Второй роман завершается принципиально иначе: здесь сам сочинитель переходит в свой роман, окончательно порывая с живой жизнью. Жизнь, которую он обесценил, похитив из нее души своих героев, теряет для него свою содержательность, становится «пустой» и выталкивает его во внутренний мир его собственного произведения. Каких-либо надежд такой финал лишен. Здесь Вагинов подтверждает бахтинскую мысль о губительности отказа от вменяемости.

Итак, Вагинов моделирует два варианта «кризиса авторства». В рамках первого варианта («Козлиная песнь») Автор нарушает бахтинский принцип и вмешивается в жизнь своих героев: то ли для того, чтобы «поместить их в гробики», т.е., в бахтинской терминологии, обеспечить им эстетическое завершение, то ли для того, чтобы их спасти (зримое противоречие между началом и завершением романа, возможно, противоречие самой концепции Бахтина). Но если умерщвление одного героя Автору вполне удастся, спасти неудавшиеся жизни других он оказывается не в состоянии: под воздействием деградации своих героев Автор и сам превращается в урод. Таким образом, здесь Автор очевидно предполагает, что его герои обладают свободой воли и ответственностью (за свои судьбы, за характер и результат его творчества и его – Автора – облик!).

Во втором варианте нарушение автором принципа вменяемости оборачивается откровенным насилием над жизнью героев, использованием их умерщвленных душ в эстетических целях и, наконец, собственным переходом в загробный мир.

Можно ли сказать, что Вагинов от противного утверждает «единственную продуктивность» принципа вменяемости? Думается, что да: в «Козлиной песни» (в «Послесловии») это происходит через демонстрацию условности всего вышесказанного, достигнутое согласие с актерами, разыгравшими его героев и выражение надежды на новую пьесу.

В «Трудах и днях...» это утверждение осуществляется через завершение романа символической смертью сочинителя, презревшего вменяемость.

В этом плане возразим И. Сандомирской, в работе которой «Труды и дни...» рассматриваются как критика бахтинской концепции вменяемости, а «Автор и герой...» именуется «козлиной песнью» Бахтина – в связи с тем, что постулированная Бахтиным в «Авторе и герое...» стратегия создания героя – это стратегия символического насилия. По мысли исследовательницы, «ранний Бахтин, отказывается уважать своего героя как принципиально ему равного ... и помещает в координаты “вменяемости – простертости”» [Сандомирская 2013, 145]. Принося своего героя в жертву целостности романа, вменяемый автор у Бахтина, продол-

жим цитату, «“формирует” [его] методами, вызывающими ассоциации с методами политического контроля, репрессии и цензуры. Основная часть бахтинского текста читается как апология [насилия] ввиду высших “эстетических” целей создания цельности литературного произведения» [Сан-домирская 2013, 156].

На наш взгляд, Вагинов от противного моделирует не столько насильственность позиции венаходимости, сколько «кризис авторства» в ситуации отказа от нее. Деятельность Свистонова вряд ли является гротескной метафорой венаходимости, его насилие над другими – результат убийственной прагматики творчества. Поэтому, по Вагинову, насилие производит не позиция венаходимости, а отказ от нее. Венаходимость же производит «эстетическую любовь», образ которой намечается в «Послесловии» «Козлиной песни».

«Кризис авторства» – редкий предмет в литературе, очевидно, потому что вступает в конфликт с романтизацией творчества и идеализацией автора – тенденциями, характерными для европейской культуры. Но коррелируя с проблематикой авторской этики, эта тема получает свое воплощение в новейшей литературе и новейшем кинематографе. Выразительный пример – пьеса испанского драматурга Хуана Майорги «Мальчик за последней партией» (2006) и ее экранизация французским режиссером Ф. Озоном в фильме «В доме» (2012). Пьеса, как и фильм, обнажает изнанку творчества. Семнадцатилетний школьник пишет роман, хитростью проникая в дом своего одноклассника, жизнь семьи которого он выбирает материалом своего писательства. Юный романист практикует предельно утилитарное отношение к живым людям, превратив их в персонажей своего романа. Он жестоко манипулирует их чувствами и провоцирует на разрушительные поступки. Однако мать семейства, превращенная молодым писателем в свою любовницу, отказывается подчиниться его воле и следовать придуманному для нее финалу. Вместе с тем поражение перед лицом персонажа не останавливает автора, и он перекладывает на семью учителя литературы, с которым на протяжении всего действия обсуждал повороты сюжета и который поддержал его писательский эгоизм. Однако учитель на намерение юного автора сделать его жену жертвой своего писательского любопытства отвечает пощечиной, под страхом смерти запрещая ему приближаться к своему дому и тем самым признавая преступность поддержки его писательского поведения.

Франсуа Озон, скрупулезно следуя букве испанской пьесы, тем не менее переписывает ее финал. В фильме Озона юный писатель, потерпев поражение в отношениях с семьей своего одноклассника, разрушает жизнь своего соавтора (он обманом вторгается в его дом, добивается близости с его женой, толкает его на должностное преступление, обернувшееся для учителя увольнением). Однако в финальной сцене торжествующий над своим униженным учителем автор предлагает ему дальнейшее сотрудничество на литературной ниве, а именно вторгаться в дома, втираться в доверие, обольщать людей – чтобы использовать их в качестве персонажей. Озон оставляет своих героев в предвкушении совместных литературных развлечений.

Испанская пьеса и французский фильм – олицетворение такого типа писательства, которое грубо нарушает вменяемость. Герои-писатели исповедуют творчество вторжения, насилия и манипуляции свистоновского типа. Причем они подобно Свистонову стремятся жить в своем романе как «в доме»: жизнь, не подвергнутая эстетическому преобразению, представляется им не интересной. Но если у Майорги этот тип писательства получает однозначный отпор, то у Озона он выписан в своей демонической перспективности.

Все разобранные варианты, действительно, акцентируют один общий мотив в воплощении сюжета перевода в литературу. Кажется, что и сам Бахтин сомневался в возможности преодоления репрессивности в акте завершения образа героя, хотя в отношении творчества Достоевского и обосновал идею диалога, обеспечиваемого авторским признанием уникальности личностной позиции Другого. Очевидно, такой поворот в творчестве Бахтина (от идеи вменяемости к идее диалога) был связан с тем, что в концепции вменяемости он опознал мощную репрессивную семантику. Эту версию предлагает И. Сандомирская, так объясняя отказ раннего Бахтина от завершения рукописи «Автора и героя...»: «письмо, проникнутое духом насилия, и попытки мысли черпать в насилии энергию вдохновения привели к саморазрушению труда, оставленного без <...> завершения» [Сандомирская 2013, 160].

Однако в поздней записи, именуемой по начальной фразе «Риторика в меру своей лживости...» (1943), Бахтин возвращается к этой теме: «Творческий процесс есть всегда процесс насилия» [Бахтин 1997, 67]. Но ответственность за насилие здесь уже распространяется не на автора, а на само слово: «Слово-насилие предполагает отсутствующий и безмолвствующий предмет, не слышащий и не отвечающий, оно не обращается к нему и не требует его согласия, оно заочно. Содержание слова о предмете никогда не совпадает с содержанием его для себя самого. <...> Слово хочет оказывать влияние извне, определять извне. В самом убеждении заключается элемент внешнего давления <...> До сих пор сказанное человеческое слово исключительно наивно; а говорящие – дети – тщеславные, самоуверенные, надеющиеся. Слово не знает, кому оно служит, оно приходит из мрака и не знает своих корней. Его серьезность связана со страхом и с насилием. Подлинно добрый, бескорыстный и любящий человек еще не говорил, он реализовал себя в сферах бытовой жизни, он не прикасался к организованному слову, зараженному насилием и ложью, он не становился писателем. Доброта и любовь, поскольку они есть у писателя, посылают слову ироничность, неуверенность, стыдливость (стыд серьезности). Слово было сильнее человека, он не мог быть ответственным, находясь во власти слова; он чувствовал себя глашатаем чужой правды, в высшей власти которой он находился» [Бахтин 1997, 66–67].

Вместе с тем в истории русской литературы есть роман, в котором автор изображен «добрым» «завершителем и искупителем неудавшейся жизни» своего героя – при полном отказе от доминантной позиции. Это роман Александра Житинского «Потерянный дом, или Разговоры с

милордом» (1987). В его сюжетной структуре отношения между изображенными автором и героем определяет не принцип насилия и осмеяния, а принцип эстетической любви и доброй иронии, с которой поздний Бахтин связывал разрешение конфликта.

Если у раннего Бахтина и Вагинова (в первой редакции «Козлиной песни» и романе «Труды и дни Свистонова») автор относится к своему герою как объекту (завершения, жертвоприношения, оболщания, умерщвления и т. д.), то у Житинского происходит, наоборот, постепенная субъективизация героя и нейтрализация противостояния творца и его творения. И происходит это в пространстве метатекстовой рефлексии Житинского о продуктивности позиции внеаходимости, хотя бахтинский термин отсутствует в его тексте.

Пролог открывается рассказом изображенного автора о том, как ему, наконец, после ряда безуспешных попыток удалось заставить роман тронуться с места. Первоначальную неудачу автор объясняет неправильно выбранной позицией. И это, очевидно, позиция, которую Бахтин называл внеаходимостью автора. Сначала изображенный у Житинского автор уговаривает себя устраниваться и оставаться в тени, однако после неудачных попыток начать роман, решает «выскочить на сцену», стать персонажем внутреннего мира собственного произведения, преодолев внеаходимость. Более того, среди персонажей романа автор помещает и своего соавтора – Льюиса Стерна, с которым обсуждает процесс творчества.

В разговорах со Стерном автор и формулирует свое отношение к герою Евгению Демилле, архитектору, мечтающему о создании здания, выразившего бы идею всеобщего братства: от отношения внеаходимого демиурга («Пишешь, да вдруг и почувствуешь себя господом Богом, творцом, так сказать...» [Житинский 2019, 33]) до отказа от нее. В сюжетном пространстве романа отказ от внеаходимости воплощается в метафоре соседства автора и героя: они проживают в одном доме, который пережил фантастическое перемещение по воздуху и приземлился на другой улице. При этом герой перелет дома пропускает, а автор, проспав сей необъяснимый факт, спешно сбегает из своей квартиры, так как понимает, что для описания потрясающего события совершенно необходимо занять позицию внеаходимости: «Я намеревался дать самые полные и достоверные показания о нашем доме, его жильцах и феномене перелета», – объясняет он свое бегство из дома [Житинский 2019, 88].

Далее параллельно разворачиваются две сюжетные линии – саморефлексивная (автор в беседах со Стерном рассказывает о том, как продвигается роман) и событийная (автор рассказывает о том, как герой скитается по городу и стране в поисках потерянного дома и утраченной семьи).

Металитературная линия, на протяжении трех частей уступая романное пространство линии событийной, получает новую акцентуацию в заключительной части романа. Здесь сочинитель вновь меняет свое отношение к позиции внеаходимости. Он обнаруживает, что дистанция, отделяющая его от героя, в конце концов привела к утрате какого-либо знания о нем. Выход из ситуации автор находит в новом отказе от внеа-



ходимости: он решает вернуться в мир романа, стать его «полноправным персонажем». В сюжетном плане смена позиции сочинителя выражается в его возвращении в свою квартиру в переместившемся доме и обдумывании встречи со своим героем.

Встречу автора и героя в «Потерянном доме» предвосхищают главы, в которых слово впервые предоставляется герою. Демилле от собственного лица рассказывает о том, что с ним происходит в минуты отчаяния и тоски. Более того, текст романа включает в себя записи Демилле, в которых он размышляет о возможной судьбе идеи братства, осуществимость которой осознает как утопический проект. Так в персонажной системе романа формируется два самостоятельных и равноправных героя: сочинитель и его герой Демилле, оба – носители самостоятельной субъектности и автономного сознания. И у каждого – своя событийная сфера, свой сюжет: сочинитель размышляет о романе, ищет своего героя, контактирует с жителями переместившегося дома и пишет; Демилле ищет семью, тоскует о потере, в приступе разочарования в воплощенности мечты сжигает макет дома братства. И при этом сюжет стремительно разворачивается в сторону сближения сочинителя и героя.

Это сближение роман готовит тщательно и постепенно: мир, в котором живет сочинитель, постепенно отождествляется с миром им созданным, миром, в котором живут его герои. Последняя глава романа, написанная от первого лица, не оставляет сомнений в том, что сочинитель полностью переливается в своего героя Демилле, отождествляется с ним в согласии, благодарности, общей тревоге и общем сомнении. Недаром эта часть романа называется «Превращение»: автор превратился в своего героя, а название ее финальной главы – «Исцеление» – символизирует преодоление болезни превосходства автора, достигаемое в слиянии с ним.

Эпилог романа в безличной повествовательной манере утверждает субъектный статус всех участников сюжетного действия: и героев, и их автора: «Они стали персонажами его романа, а персонажу хоть кол на голове теши – он сделает по-своему» [Житинский 2019, 575], «Роман продолжался помимо его воли, дописывал себя сам <...> продолжался в жизни» [Житинский 2019, 578]. Но при этом и сочинитель не теряет статуса творца: в финале он собирает своих героев на празднование Нового года и сам присоединяется к ним: «Он чувствовал себя отцом этого многочисленного семейства, хотя на самом деле был его блудным сыном» [Житинский 2019, 580]. Здесь одновременно говорится и о сочинителе, и о Демилле. Осознанная взаимозависимость творца и героев находит свое выражение в метафоре всеобщей любви, согласия и гармонии. Конфликт творца и его творения здесь снят – в позиции сочувственной причастности его к жизни своих героев как самостоятельных и полноправных с ним людей и отказе от венаходимости.

Скорее всего, основу финального слияния сочинителя и героя составила идея всеединства, выработанная в рамках русской религиозной философии, где «Я» и «Другой» сливаются нераздельно, и у Житинского явно противопоставленная идее венаходимости.



В финале герои делают из страниц рукописи бумажных голубей, а сочинитель с восторгом наблюдает за их полетом. Отказ от статуса отца-демиурга и позиции внаходимости в пользу всеединства оборачивается уничтожением романа.

Таким образом, сюжет перевода в литературу имеет благополучное для автора и героя завершение только в одном случае: когда автор сознательно и во имя любви к герою отказывается от «взгляда извне». Во всех иных случаях литература описывает взаимоотношения презревшего внаходимость автора к герою как губительные для них обоих: у Ахшарумова героиня раздавлена, а автор приговорен судом к изъятию из реальной жизни; у Гончарова автор бросает роман, обрекая свою героиню на жестокие страдания; у Вагинова в «Козлиной песни» Автор превращается в урод, а его герой совершает самоубийство; в «Трудах и днях...» автор похищает души героев и сам «переходит» из мира живых в литературу; у Майорги автор разрушает жизнь героев, но и сам терпит поражение; у Озона, отменившего мотив поражения автора, тот тем не менее становится объектом морального разоблачения. И в каждом случае «козлиная песнь» автора всегда обусловлена его отказом от внаходимости во имя жестокой прагматики творчества, «замутняющей чистоту его – жаждой успеха, влияния, признания» [Бахтин, 1997, 66].

Только у Житинского мы встретили осуществление мотива эстетической любви. Здесь отказ от внаходимости продиктован не личными мотивами, связанными с авторским самоутверждением, а мечтой о единении с Другим. Но в этом случае в жертву приносится сам роман: автор радостно приветствует его уничтожение. Оказывается, что эстетическая любовь, снимая оппозицию между творцом и творением, делает невозможным сам творческий акт.

В литературе, обращаясь к бахтинской теме эстетической деятельности, помимо сюжета перевода обнаруживается и другой сюжет – сюжет противостояния автора и героя, в котором сюжетообразующим фактором становится не авторское намерение использовать другого в качестве героя романа (как в сюжете перевода), а намерение героя опротестовать авторскую концепцию его судьбы. Однако этот тип саморефлексивного сюжета, в русскую литературу введенный также Ахшарумовым, требует отдельного исследования.

## Литература

1. Ахшарумов Н.Д. Натурщица // Ахшарумов Н.Д. Концы в воду. М.: Современник, 1996. С. 209–301.
2. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
3. Бахтин М.М. Риторика в силу своей лживости... // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 5: Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1997. С. 63–70.

4. Бонецкая Н.К. М.М. Бахтин и традиции русской философии // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 83–93.
5. Буренина О.Д. Литература – «остров мертвых» (Николай Бердяев, Константин Вагинов, Владимир Набоков) // Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб.: Алетея, 2005. С. 249–362.
6. Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе / подгот. текста, коммент. Т.Л. Никольской, В.И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999. 589 с.
7. Герасимова А.Г. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 131–166.
8. Гулин И. Поэт и его автор: трагедия «Козлиной песни» // Новое литературное обозрение. 2020. № 4(164). С. 260–275.
9. Житинский А. Потерянный дом. СПб.: Геликон Плюс, 2019. 744 с.
10. Козлов А.Е. Автор и герой в эстетической действительности повести Н.Д. Ахшарумова «Натурщица» // Сибирский филологический журнал. 2018. № 1. С. 107–118.
11. Липовецкий М.Н. Паралогии. Трансформация (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.
12. Павлов Е. Умерщвляющее письмо: Ленинградское барокко Константина Вагинова // Новое литературное обозрение. 2018. № 1(149). С. 74–91.
13. Сандомирская И. Свист, стон, тон: слово-террор и его пересемшники // Сандомирская И. Блокада в слове. Очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 111–172.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bonetskaya N.K. M.M. Bakhtin i traditsii russkoy filosofii [Bakhtin and the Traditions of Russian Philosophy]. *Voprosy filosofii*, 1993, no. 1, pp. 83–93. (In Russian).
2. Gerasimova A.G. Trudy i dni Konstantina Vaginova [Works and Days of Konstantin Vaginov]. *Voprosy literatury*, 1989, no. 2, pp. 131–166. (In Russian).
3. Gulin I. Poet i ego avtor: tragediya “Kozlinoy pesni” [The Poet and His Author: the Tragedy of the “Goat Song”]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2020, no. 4(164), pp. 260–275. (In Russian).
4. Kozlov A.E. Avtor i geroy v esteticheskoy deystvitel'nosti povesti N.D. Akhsharumova “Naturshchitsa” [The Author and the Hero in the Aesthetic Reality of N.D. Akhsharumov’s Novel “The Model”]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*, 2018, no. 1, pp. 107–118. (In Russian).
5. Pavlov E. Umerzhvlyayushcheye pis'mo: Leningradskoye barokko Konstantina Vaginova [Mortifying Letter: The Leningrad Baroque by Konstantin Vaginov]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2018, no. 1(149), pp. 74–91. (In Russian).

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

6. Burenina O.D. Literatura – “ostrov mertvykh” (Nikolay Berdyayev, Konstantin Vaginov, Vladimir Nabokov) [Literature – “Island of the Dead” (Nikolai Berdyayev, Konstantin Vaginov, Vladimir Nabokov)]. Burenina O.D. *Simvolistskiy absurd i ego traditsii v russkoy literature i kul'ture pervoy poloviny XX veka* [Symbolist Absurdity and Its Traditions in Russian Literature and Culture of the First Half of the 20<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2005, pp. 249–362. (In Russian).

7. Bakhtin M.M. Ritorika v silu svoey lzhivosti... [Rhetoric by Virtue of its Falzity...]. Bakhtin M.M. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]; in 7 vols. Vol. 5: *Raboty 1940-kh – nachala 1960-kh* [Works of the 1940s – Early 1960s]. Moscow, Russkiye slovari Publ., 1997, pp. 63–70. (In Russian).

8. Bakhtin M.M. Avtor i geroy v esteticheskoy deyatelnosti [Author and Hero in Aesthetic Activity]. Bakhtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of Verbal Creativity]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 9–191. (In Russian).

9. Sandomirskaya I. Svist, ston, ton: slovo-terror i ego peresmeshniki [Whistle, Moan, Tone: the Word-Terror and Its Mockers]. Sandomirskaya I. *Blokada v slove. Ocherki kriticheskoy teorii i biopolitiki yazyka* [The Blockade is in the Word. Essays on Critical Theory and Biopolitics of Language]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2013, pp. 111–172. (In Russian).

### (Monographs)

10. Lipovetskiy M.N. *Paralogii. Transformatsiya (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov* [Paralogies. Transformations of the (Post)Modernist Discourse in Russian Culture of the Years 1920s–2000s.] Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2008. 848 p. (In Russian).

*Турьшьева Ольга Наумовна,*

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина.

Доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета имени первого Президента России Б.Н. Ельцина. Научные интересы: теория литературы, теория художественной рецепции.

*E-mail:* oltur3@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3014-6153

*Olga N. Turysheva,*

Ural Federal University named after the B.N. Yeltsin.

Doctor of Philology, Assistant Professor, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature, Ural Federal University named after the B.N. Yeltsin. Research interests: literary theory, theory of artistic reception.

*E-mail:* oltur3@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3014-6153

*С.Ф. Меркушов (Москва)*

**ДИАЛОГОВЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ПЕСНИ И ДРАМЫ  
(«ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ» ДЕНИСА ТРЕТЬЯКОВА И «ГРОЗА»  
АЛЕКСАНДРА ОСТРОВСКОГО)**

**Аннотация**

Семантическое комбинирование песни и драмы приобретает порой совершенно непредсказуемые конфигурации. Если в самом начале подобное сосуществование заключало в себе больше актуальный и естественный (т.е. исторически складывающийся) художественный потенциал (как в драматургии Александра Сумарокова), то теперь способы такого взаимодействия не просто разнородны апостериори, но и весьма многочисленны (например, музыкально-поэтические (рок- / рэп-)спектакли «Звериная лирика», «TODD», «Копы в огне», «Орфей & Эвридика»). Однако в статье внимание сосредоточено преимущественно не на синкретическом, а на принципиальном семантическом / семиотическом аспекте взаимодействия отечественной *классической* драматургии и близкой поэтике рока *андеграундной* песенной поэзии. Условные результаты, касающиеся художественной коммуникации указанных в названии работы текстов, можно классифицировать на уровне жанровых (послание), интертекстуальных (лексический и семиотический срез), парциально-контекстуальных (инкорпорирования непрямого характера), глубинных (метафизический компонент) смысловых решений. Системный и систематический анализ взаимосвязей песни и драмы впоследствии позволит не только обнаружить не использованные ранее экспериментальные резервы в области междоисследовательских литературоведческих исследований, но и, скорее всего, установит их синергетическую активность, открывающую еще не изведенные мета-пути в истории и теории литературы.

**Ключевые слова**

Александр Островский; русская драматургия; контекст; «Гроза»; Денис Третьяков; рок-поэтика; песенная поэзия; «Церковь детства».

*S.F. Merkušov (Moscow)*

**THE DIALOGUE POTENTIAL OF SONG AND DRAMA  
("DO WHAT THOU WILT" BY DENIS TRETYAKOV AND  
"THUNDERSTORM" BY ALEXANDER OSTROVSKY)**

**Abstract**

The semantic combination of song and drama sometimes takes on completely unexpected configurations. If at the very beginning such coexistence contained a more relevant and natural (historically evolving) artistic potential (as in the dramaturgy of Alexander Sumarokov), now the methods of such interaction are not only heterogeneous a posteriori, but also very numerous (for example, musical poetic (rock/rap) performances "Animal Lyrics", "TODD", "Cops on Fire", "Orpheus & Eurydice"). However, the article focuses no longer on the syncretic, but on the fundamental semantic/semiotic aspect of the mutual influence of domestic *classical* drama and the close poetics of rock and *underground* song poetry. The conditional results concerning the artistic communication of the texts indicated in the title of the work can be classified at the level of genre (message), intertextual (lexical and semiotic section), partial-contextual (incorporation of an indirect nature), deep (metaphysical component) semantic solutions. A systematic analysis of the relationship between song and drama will subsequently not only reveal previously untapped experimental reserves in the field of intergeneric literary studies, but will also most likely establish their synergistic activity, opening up yet unexplored meta-paths in the history and theory of literature.

**Key words**

Alexander Ostrovsky; Russian drama; context; "Thunderstorm"; Denis Tretyakov; rock poetics; song poetry; "The Church of Childhood".

Художественная сопредельность поэзии и драматургии подтверждена эстетически и исторически – достаточно вспомнить об изначальном единстве обеих литературных форм. Их перманентное стремление к внутреннему и внешнему синтезу вряд ли нуждается в продолжительной аргументации: укажем лишь на ключевые аутентичные книги и статьи Ч. Добрева [Добрев 1983], В.Е. Хализева [Хализев 1986], В.И. Тюпы [Тюпа 2011, 2014], О.В. Журчевой [Журчева 2008, 2020], Ю.В. Доманского [Доманский 2021].

Рассмотрение драмы и песни в общем контексте также представляется вполне оправданным по ряду причин. В классической и неклассической драме, например, давно стало частотным применение многообразных песенных вставок – и народных и авторских; научный же многоаспектный разговор о таком «сверхсинтетическом явлении, каковым является музыкальный театр» [Музыка и сцена... 2022], ведется на международном уровне (см.: [Музыка и сцена... 2022]). Можно отметить и фактор сопря-

женности того и другого типа словесности по принципу совпадения универсалий, с помощью которых они описываются. Это универсалии лиминальной, пороговой семантики, которая также присутствует в разнообразных экспликациях «пограничности» как таковой. «Связность», «когезия», «диалогичность», «эффект драматизации», «перформативность», «миметичность», «ритуальность», «мифологизация» – некоторые номинативные образцы такой терминологической коммуникации, обнаруженные в названных выше предметных исследованиях.

Стихотворно-песенная парадигма кажется наиболее иллюстративной и динамичной в плане экспонирования главных тенденций, связанных с концептуализацией «трансгрессии» в различных соответствующих областях: поэтологии и металирики, субъектности, партиципации, интермедальности. Однако, например, масштабируемая в новейшей печатной / песенной поэзии проблема снятия там категории лирической субъективности [Гольбурт 2017] может решаться и в драматургии, будучи релевантной ее лиминальным моделям. В драматургических текстах (и спектаклях) на многих ярусах, от сюжета до костюмов, декораций, хореографии, конструируется среда беспокорства и неустойчивости, за счет чего трансформируется не столько восприятие текста / спектакля читателем / зрителем, сколько ощущение реципиентом самого себя как субъекта / объекта. Речь идет в том числе о ситуации соотнесенности драматургического текста, песенного текста и реципиента, существующих практически в едином, партиципаторном, смысловом поле, где между названными сущностями отсутствует видимая граница.

Наконец, факт анарративности / миметичности драмы и песни как типов высказывания [Тюпа 2011, Смирнов 2020] открывает потенциал взаимосвязанного синтетического их рассмотрения. Поэтому, вслед за авторами, поставившими и разработавшими проблему изоморфизма песни и драмы с точки зрения критерия вариативности [Доманский 2006], интересно наблюдать за спецификой симбиотических отношений названных жанрово-родовых типов в их интертекстуальных / семиотических акциденциях.

Эффективной кажется практика сопоставления, на первый взгляд, кардинально далекого друг от друга материала – близкой поэтике рока андеграундной песенной поэзии и классической драматургии, – в нашем случае текста песни Дениса Третьякова (группа «Церковь детства») «Делай что хочешь» и драмы Александра Островского «Гроза». Полагаем, подобный двусторонний опыт может многое дать в плане дальнейшего гетерогенного исследования произведений разных типов художественности, обоснованием же такого выбора послужит прежде всего интертекстуальный абрис песни, который сразу считается реципиентом, хорошо знакомым с пьесой Александра Островского. Приведем текст «Делай что хочешь» полностью (по фонограмме – без традиционной пунктуационной и пр. маркировки; см.: [«Церковь детства». К святым местам 2015]), а затем покажем, как осуществляется взаимная проекция двух текстов и как вследствие такой кодификации обогащаются паттерны современной песенной поэзии и классической драмы:

тебе корабли уходящие вдаль не протрубят  
и самолеты взлетев не помашут крылом  
рядом с тобою обыкновенные люди  
и несожженный старый родительский дом

ночью когда ты к дьяволу тянешь ладошки  
и проклинаешь беды прошедшего дня  
шпильки и колкости злые тычки и подножки  
пусть же умрут все кто обидел тебя

ночью во тьме и в тишине  
голос невинный слушай  
голос невидимый слушай

делай что хочешь милая девочка  
но не губи свою душу  
но не губи свою душу

ночь это место где ты навсегда заблудилась  
где никого не осталось рядом с тобой  
но ночь это боль что в сердце цветком распустилась  
и расцвела ночь это боль

лежа во тьме на животе  
голос невинный слушай  
голос невидимый слушай

делай что хочешь милая девочка  
но не губи свою душу  
но не губи свою душу

тебе корабли уходящие вдаль не протрубят  
и самолеты взлетев не помашут крылом

Перед нами модифицированная экспликация адресной / диалогической лирики. И здесь не так интересно, к какому ее жанру тяготеет текст, тем более что вопрос редукции границ жанров адресной лирики исследовал полвека назад М.Л. Гаспаров [Гаспаров 1968]. Знаменателен аспект консервативности и при этом жизнеспособности этих жанров [Кихней 1989], что позволяет говорить о несомненной детерминированности жанровой альтернативы Дениса Третьякова, в чем видится отмеченная установка на межродовой и межэпохальный диалог.

Шансонно-вальсовая основа музыкального сопровождения песни «Делай что хочешь» также представляется неслучайной, и не только по причине маятникообразных, «вращающихся» танцевальных схем вальса, сочетающихся с неоднозначностью, амбивалентностью мотивики пьесы

«Гроза». Стиль вальса долгое время вызывал «бурю негодования у ревнителей строгой морали» [Дегтярева 2012, 172], а сам танец соизмерялся с приоритетами «девиц легкого поведения...» (цит. по: [Дегтярева 2012, 173]), что по логике объективной модальности может коррелировать с противоречивостью образности Островского.

Прецедентное взаимодействие с классиком начинается оригинально. Первые две строки текста песни можно воспринимать как реминисценцию / парафраз знаменитого финала «Сказки о Военной тайне, о Мальчише-Кибальчише и его твердом слове» Аркадия Гайдара: «Плывут пароходы – привет Мальчишу! / Пролетают летчики – привет Мальчишу!» [Гайдар 2023, 20]. Адресат песни никак физически не обнаруживает себя ни в водной стихии, ни в воздушной: сочетания «тебе корабли уходящие вдаль не протрубят / и самолеты взлетев не помашут крылом» также параллельны некоторым узловым сентенциям «Грозы», например, «Вот красота-то куда ведет. (Показывает на Волгу.) Вот, вот, в самый омут»; «Отчего люди не летают!» [Островский 2020, 51, 48]. Особенно показательны в предпочитаемом интерпретационном контексте обоих произведений реплики главной героини пьесы:

К а т е р и н а. **Что мне только захочется, то и сделаю.**

<...>

К а т е р и н а. <...> **В окно выброшусь, в Волгу кинусь** [Островский 2020, 57] (шрифт наш – С.М.).

Одновременно с аллюзией к Гайдару и пропорционально ей в текст песни вводится такой неожиданный источник как герметическая литература, но в т.н. «советском изводе». Советское мифотворчество дало особый публикационный дискурс, где, согласно А.Ф. Лосеву, персонафицировался некий новый «мистериальный хронотоп» [Барковская 2002, 79] с иносказательной парадигматикой. Там ««копошатся гады контрреволюции», “воют шакалы империализма”, “оскаливает зубы гидра буржуазии”, “зияют пастью финансовые акулы”, и т. д. <...> и в этой тьме – “красная заря” “мирового пожара”, “красное знамя” восстаний...» [Лосев 2001, 125]. Обрамляемая подобными фантазмами общая космогоническая картина переплетается с аксиологией непреложности детских / подростковых инициатив в революционной борьбе, равно как и перекликается с ранней идеологией Дениса Третьякова об «инфантициде» и высокой роли детства в противостоянии сил света и тьмы [Смирнов, Калиничев, Оболонкова 2004]. О многослойном семантическом / семиотическом устройстве своих песенных текстов наряду с их общей эзотерической образностью / знакомостью говорил сам автор [«Церковь детства»: магия сейчас...]; это находит подтверждение в научных работах [Маркелова 2007; Меркушов 2021], становится заметным при углубленном прослушивании записей «Церкви детства» и сайд-проектов. Притчевый «объектив» классической драмы и советской сказки для детей способствует считыванию и двух семантически взаимодополняемых «стратегий» самоубийства как героического гно-



стического самопожертвования – экспликативно (в случае Кибальчиша) и имплективно (в случае Катерины).

Помимо центральной симметричной названию «ударной формулы» [Доманский 2023, 6–22] («делай что хочешь») рефрен песни традиционно генерируется несколькими актуализирующими смыслы всего текста магистральными, стержневыми, фразами. Опорные константные лексические конструкции «голос невинный слушай / голос невидимый слушай / делай что хочешь милая девочка / но не губи свою душу / но не губи свою душу» семантически и структурно эквивалентны функциональным фрагментам «Грозы»:

К а т е р и н а. А то, бывало, **девушка**, ночью встану <...> да где-нибудь в уголке и **молюсь до утра**. <...> А какие сны мне снились <...> все поют **невидимые голоса** <...>.

<...>

К а т е р и н а. <...> точно мне **лукавый в уши шепчет**, да все про такие дела нехорошие. **Ночью, Варя, не спишь мне, все мерещится шепот какой-то: кто-то так ласково говорит со мной, точно голубит меня, точно голубь воркует** [Островский 2020, 49–50].

<...>

В а р в а р а. <...> А по-моему: **делай, что хочешь, только бы шито да крыто было** [Островский 2020, 56] (шрифт наш – С.М.).

Оборот текста песни «несожженный старый родительский дом» увязывается с целым рядом хрестоматийных монологов / диалогов и мотивов пьесы Островского – от диалога Катерины и Варвары о лжи и замалчивании, на чем «весь дом <...> держится» [Островский 2020, 56], до разноплановых эпизодов / монологов, интегрированных с рецепцией дома как *старого порядка* [Островский 2020, 63], *неволи / дома Кабановой и воли / храма* [Островский 2020, 48–49], *ключа* как окончательной возможности *бегства в грех* [Островский 2020, 65–66] и пр. Семиозис песни семантически коммутирован с трактовкой рождения греха в душе Катерины. Сквозь призму «учения о прилоге» можно истолковывать как непосредственно образ Катерины в «Грозе» (см.: [Ужанков 2017]), так и песенный образ. Если во втором куплете показана отправная фаза – возникновение греха («ночью когда ты к дьяволу тянешь ладошки»), то в третьем – его завершающая стадия, созревание («ночь это место где ты навсегда заблудилась / где никого не осталось рядом с тобой // «Ночи, ночи мне тяжелы! Все пойдут спать, и я пойду; всем ничего, а мне как в могилу. Так страшно в потемках! Шум какой-то делается, и поют, точно кого хоронят; только так тихо, чуть слышно, далеко, далеко от меня...» [Островский 2020, 103]; «но ночь это боль что в сердце цветком распустилась / и расцвела ночь это боль» // «Что ни увижу, что ни услышу, только тут (*показывая на сердце*) больно» [Островский 2020, 103]).

Оптимальной опорой для компаративного метода являются архетипические культурные матрицы, а предпосылкой сравнительного анализа –

мнение о гомологической органике социально-исторического развития человечества. Потому предлагаемый вариант интерпретации не противоречит истории создания песни и клипа, опубликованной в 2021 г. (спустя шесть лет после официального выхода песни «Делай что хочешь» на альбоме «К святым местам» 2015 г.). Хотя Денис Третьяков не ссылается в своем рассказе на Александра Островского [Третьяков 2021], все же коммуникативное поле «Грозы» расширяется. Несмотря на иную творческую подоплеку, семиотика видеорядов клипа на песню частично, но отчетливо согласуется с эмблематикой пьесы (даже под углом противопоставления – *смерть от огня // смерть от воды*): чередование рисованных и кинематографических блоков с знаковыми доминантами ветхости (*дом*), водной среды (*море, лодка*), пространства греха / искупления (изображение *дьявола*; знак *рыбы* как символ ранних христиан – акроним имени Иисуса Христа *ихтис*) [«Церковь детства». Делай что хочешь].

Сильные позиции текста песни – первые строки первых трехстиший обоих рефренов при полном дублировании остальных их частей не совпадают. Строка «ночью во тьме и в тишине» – развернутая аллегория синхронного пребывания субъекта / адресата в царстве дьявола («во тьме») и с богом / Христом («в тишине»), хотя лексемы «ночь» и «тьма» формально предшествуют лексеме «тишина». Вопреки такому промежуточному положению процесс развития греха уже запущен. Семантика начала второго рефрена «лежа во тьме на животе» предусматривает снятие лимбической дилеммы: адресат теперь всецело «во тьме». Использование будто бы факультативного уточнения «на животе» фактически помогает констатировать тотальность и бесповоротность падения героя – известно восточное поверье о том, что на животе спят люди, скрывающие свою греховность и вступившие на путь духовной гибели (прозрачна «этимологическая» полисемия *живот / жизнь*). В таком контексте персонализируются и Катерина, и Варвара:

К а т е р и н а. **Обманывать-то я не умею; скрыть-то ничего не могу.**  
<...>

В а р в а р а. Ты какая-то мудреная, **бог с тобой!** А по-моему: **делай, что хочешь, только бы шито да крыто было** [Островский 2020, 56] (шрифт наш – С.М.).

В результате наряду с многократно обсуждаемыми нюансами, касающимися парно-полярной субстанциальности персонажей «Грозы» (например, Борис и Катерина // Кудряш и Варвара), выявляются мета-анalogии между образами дьявола / лукавого и Варвары:

К а т е р и н а. <...> Я и думать-то не хотела, **а ты меня смущаешь.**

В а р в а р а. Да не думай, кто ж тебя заставляет?

К а т е р и н а. <...> Знаешь ли ты, меня нынче **ночью опять враг смущал. Ведь я было из дому ушла** [Островский 2020, 56] (шрифт / подчеркивание наши – С.М.).

Если в приводимых выше пассажах Катерины о ночном голосе угадывается, что речь все-таки о голосе лукавого, то в песне *невинный и невидимый* голос вроде бы однозначно имеет положительную коннотацию как глас Божий. Он не оставляет человека даже во грехе, бесконечно прося, увещевая «делай что хочешь <...> но не губи свою душу». С другой стороны, голос может принадлежать и анти-сущности. Главный принцип Телемы (учения английского представителя контркультуры, оккультиста и мага Алистера Кроули) «Do what thou wilt» дословно переводится на русский язык как «Делай что хочешь» (литературно – «Твори свою волю»). В кроулианском контексте «ударная фраза» песни обретет иной смысл, во многом соотносящийся с глобально бунтарским характером упомянутого учения, ибо «Do what thou wilt» – это «secret fourfold word» / «тайное четверичное слово», «the blasphemy against all gods of men» / «конец всем богам человеческим» [Кроули 2005, 68, 69]. Между тем семантический экстремум ключевого вербального решения песни заключен все же в императиве «но не губи свою душу». Вновь бинарная зона смыслового стыка двух текстов:

К а т е р и н а. Да пойми ты меня, **враг ты мой**: ведь до гробовой доски!

<...>

К а т е р и н а. Зачем ты **моей погибели** хочешь?

<...>

К а т е р и н а. Нет, нет! **Ты меня загубил!**

Б о р и с. Разве я злодей какой?

К а т е р и н а (качая головой). **Загубил, загубил, загубил!**

Б о р и с. **Сохрани меня бог!** Пусть лучше я сам погибну!

К а т е р и н а. Ну как же ты не **загубил** меня, коли я, бросивши дом, **ночью** иду к тебе.

Б о р и с. **Ваша воля была на то.**

К а т е р и н а. **Нет у меня воли.** Кабы была у меня **своя воля**, не пошла бы я к тебе. <...>

**Твоя теперь воля надо мной**, разве ты не видишь! [Островский 2020, 79] (шрифт наш – С.М.).

Резюмируем. Непосредственные диалогические отношения текста Александра Островского и текста Дениса Третьякова становятся фактором расширенного понимания привычного классического драматургического и современного песенного дискурса. В исследуемой конкретике появляется возможность раздвигания рамок субъектной трактовки песни – по предложенному ее автором макету диалога в диалоге. Субъектность в «Делай что хочешь» весьма размыта, нечетка. С одной стороны, в роли ретранслятора основного послания (весь текст песни), выступает ролевой субъект-адресант, с другой, *невинный и невидимый голос*, возникающий в припеве и изрекающий запредельную сентенцию, с третьей – сам исполнитель песни (далеко не обязательно ее автор). Адресатами песни

при этом могут быть и Катерина, и Варвара как дополняющие друг друга антиподы / доппельгангеры. Понимание свободы, о которой в той или иной мере мечтает каждый персонаж пьесы, сопряжено с постижением греха (Катерина) и принятием изначальной собственной греховной природы (Варвара).

Целесообразно наряду с интертекстуальными комментировать и трансцендентально-метафизические грани рассматриваемой песенной и драматургической художественности, которые уточняет глобальный хронотопический и субъектный каркас текста песни, а также его сакральная геометрия. В герменевтический круг попадает советская литература как опыт постижения энергий мировой революции через творение коммунистической мифологии.

Кроме наглядного и концептуального *лексического* консонанса интенций Островского, Третьякова и Кроули, в общем контексте заметна важная семантическая акцентуация песни, также носящая объединяющий характер. Это императивность высказываний, обусловленная жанром послания: автор / исполнитель просит адресата / приказывает адресату слушать голос, который, в свою очередь, обращается к адресату с просьбой / требованием – «делай что хочешь <...> но не губи свою душу». Обозначенный единый атрибутивный ракурс распознается в ассоциативном ряду с библейской максимой «Любящий душу свою погубит ее; а ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную» (Ин. 12: 25).

Вследствие интеграции всех представленных тезисов насыщаются базисные, традиционные смыслы пьесы: появляется возможность привнесения нового семантического элемента, связанного с актуализацией контекста мировых апокрифических тенденций, выраженных в манихействе, гностицизме, и прочих синкретических дуалистических ересьях. Так что можно подтвердить, что перформативные корреляционные отношения песенной лирики и драмы, сама родовая специфика которых сочетается со сценическим воплощением, свидетельствуют по меньшей мере об интересных исследовательских возможностях в области изучения многоаспектной межродовой и межжанровой диалогичности. Очевидно, продолжение поисков в таком перспективном направлении научного осмысления *далековатых сближений* – особенностей корреляции / взаимопроникновения классической и неклассической художественности – принесет свои плоды.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барковская Н.В. Мистериальный хронотоп как «форма времени» в русской литературе 1906–1909 годов // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2002. № 6. С. 79–92.
2. Добрев Ч. Лирическая драма. М.: Искусство, 1983. 325 с.
3. Доманский Ю.В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности): дис. ... д. филол. н.: 10.01.08. М., 2006. 494 с.

4. Доманский Ю.В. О драме и театре: От века минувшего к нынешнему веку. М.: Эдитус, 2021. 164 с.
5. Доманский Ю.В. Рок-поэтика. М.: Эдитус, 2023. 206 с.
6. Гайдар А.П. Сказка о Мальчише-Кибальчише: Рассказы. М.: АСТ, 2023. 192 с.
7. Гаспаров М. Послание // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1968. С. 905.
8. Гольбурт Л. Субъект-объект-собеседник в поэзии Анны Глазовой // Субъект и лиминальность в современной литературе (поэзия, проза, драма), Trier, 6–10 Juli 2017, Robert-Schuman-Haus. Трир, 2017. С. 25–26.
9. Дегтярева Е.Ю. Вальс. История возникновения и современность // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2012. № 1(27). С. 170–180.
10. Журчева О.В. Жанровые поиски в новейшей русской драме // Национальные коды в европейской литературе XIX–XXI вв. Литературный канон в контексте межкультурной коммуникации. Нижний Новгород: Издательство Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского, 2020. С. 133–138.
11. Журчева О.В. Проблемы становления жанра «лирическая драма» в русской драматургии XX века // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2008. Т. 10. № 6-1. С. 222–228.
12. Кихней Л. Из истории жанров русской лирики. Стихотворное послание начала XX века. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 1989. 161 с.
13. Кроули А. Книга Закона. Книга Лжей. Пенза: Алмазное сердце, Золотое сечение, 2005. 300 с.
14. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.
15. Маркелова О.А. «Любовь как награда, как фронт без пощады...» Взаимоотношения человека с Богом и судьбой в альбоме группы «Церкви детства» «Минные поля» // Русская рок-поэзия: текст и контекст. 2007. № 9. С. 238–247.
16. Меркушов С.Ф. «Деревья качаются без ветра»: рецентивный и интертекстуальный жест Дениса Третьякова («Церковь детства») // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2021. Т. 6. № 3. С. 80–95.
17. Музыка и сцена: сборник статей. Материалы Международной научной конференции «Бахрушинские чтения-2021. Музыка и сцена», Москва, 8–9 апреля 2021 г. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2022. 176 с.
18. Островский А.Н. Гроза. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2020. 112 с.
19. Смирнов А., Калинин И., Оболонкова А. Бомба для Вавилона // «Завтра», 4 августа 2004 г. URL: <https://zavtra.ru/blogs/2004-08-0471> (дата обращения: 20.01.2024).
20. Смирнов И.П. Мимесис // Звезда. 2020. № 2. С. 261–277.
21. Третьяков Д. Сегодня Вальпургиева ночь... 30.04.2021. URL: [https://vk.com/wall-202088983\\_101?w=wall117243988\\_7169&ysclid=lqscgvl464662117116](https://vk.com/wall-202088983_101?w=wall117243988_7169&ysclid=lqscgvl464662117116) (дата обращения: 21.01.2024).
22. Тюпа В.И. Драма как тип высказывания // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков / сост. и отв. ред. С.П. Лавлинский, А.М. Павлов. Кемерово: Кемеровский государственный университет, 2011. С. 11–22.

23. Тюпа В.И. Перформативные основания лирики // XLII Международная филологическая конференция: избранные труды, Санкт-Петербург, 11–16 марта 2013 г. СПб: Издательство СПбГУ, 2014. С. 306–314.

24. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство МГУ, 1986. 260 с.

25. Ужанков А.Н. Еще раз о «Луче света в темном царстве» (О драме А.Н. Островского «Гроза») // Новый филологический вестник. 2017. № 4(43). С. 179–190.

26. «Церковь детства». К святым местам [Фонограмма]. Выггород, 2015.

27. «Церковь детства»: магия сейчас сильнее, чем искусство // Подлед, 10.09.2019. URL: <https://podled.media/tserkov-detstva/> (дата обращения: 24.12.2023).

28. «Церковь детства» Делай, что хочешь. URL: [https://work.vk.com/video192575767\\_171985809](https://work.vk.com/video192575767_171985809) (дата обращения: 30.12.2023).

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Barkovskaya N.V. Misterial'nyy khronotop kak "forma vremeni" v russkoy literature 1906–1909 godov [The Mystery Chronotope as a "Form Of Time" in Russian Literature of 1906–1909]. *Russkaya literatura XX–XXI vekov: napravleniya i techeniya*, 2002, no. 6, pp. 79–92. (In Russian).

2. Degtyareva E.Yu. Val's. Istoriya vozniknoveniya i sovremennost' [Waltz. The History of Its Origin and Modernity]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy*, 2012, no. 1(27), pp. 170–180. (In Russian).

3. Markelova O.A. "Lyubov' kak nagrada, kak front bez poshchady..." Vzaimootnosheniya cheloveka s Bogom i sud'boy v al'bome gruppy "Tserkvi detstva" "Minnyye polya" ["Love as a Reward, As a Front without Mercy..." The Relationship of Man with God and Fate in the Album of the Group "Churches of Childhood" "Minefields"]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst*, 2007, no. 9, pp. 238–247. (In Russian).

4. Merkushev S.F. "Derev'ya kachayutsya bez vetra": retseptivnyy i intertekstual'nyy zhest Denisa Tret'yakova ("Tserkov' detstva") ["Trees Swing without Wind": A Receptive and Intertextual Gesture by Denis Tretyakov ("The Church of Childhood")]. *Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy*, 2021, vol. 6, no. 3, pp. 80–95. (In Russian).

5. Smirnov I.P. Mimesis [Mimesis]. *Zvezda*, 2020, no. 2, pp. 261–277. (In Russian).

6. Uzhanov A.N. Eshcho raz o "Lucho sveta v temnom tsarstve" (O drame A.N. Ostrovskogo «Gроза») [Once Again about "A Ray of Light in the Dark Kingdom" (About A.N. Ostrovsky's Drama "The Storm")]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2017, no. 4(43), pp. 179–190. (In Russian).

7. Zhurcheva O.V. Problemy stanovleniya zhanra "liricheskaya drama" v russkoy dramaturgii XX veka [The Problems of the Formation of the Genre of "Lyrical Drama" in the Russian Drama of the 20<sup>th</sup> Century]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo centra Rossiyskoy akademii nauk*, 2008, vol. 10, no. 6-1, pp. 222–228. (In Russian).

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

8. Gol'burt L. Sub'yekt-ob'yekt-sobesednik v poezii Anny Glazovoy [Subject-Object-Interlocutor in the Poetry of Anna Glazova]. *Sub'yekt i liminal'nost' v sovremennoy literature (poeziya, proza, drama)* [Subject and Liminality in Contemporary Literature (Poetry, Prose, Drama)], Trier, 6–10 Juli 2017, Robert-Schuman-Haus. Trier, 2017, pp. 25–26. (In Russian).

9. Tyupa V.I. Drama kak tip vyskazyvaniya [Drama as a Type of Utterance]. Lavlinskiy S.P., Pavlov A.M. (comps., eds.). *Poetika russkoy dramaturgii rubezha XX–XXI vekov* [Poetics of Russian Dramaturgy of the Turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries]. Kemerovo, Kemerovo State University Publ., 2011, pp. 11–22. (In Russian).

10. Tyupa V.I. Performativnyye osnovaniya liriki [The Performative Foundations of the Lyrics]. *XLII Mezhdunarodnaya filologicheskaya konferentsiya: izbrannyye trudy, Sankt-Peterburg, 11–16 marta 2013 g.* [XLII International Philological Conference: Selected Works, St. Petersburg, 11–16 March 2013]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2014, pp. 306–314. (In Russian).

11. Zhurcheva O.V. Zhanrovyye poiski v noveyshey russkoy drame [Genre Searches in the Latest Russian Drama]. *Natsional'nye kody v evropeyskoy literature XIX–XXI vv. Literaturnyy kanon v kontekste mezhkul'turnoy kommunikatsii* [National Codes in European Literature of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries. Literary Canon in the Context of Intercultural Communication]. Nizhny Novgorod, N.I. Lobachevsky Nizhny Novgorod State University Publ., 2020, pp. 133–138. (In Russian).

## (Monographs)

12. Dobrev Ch. *Liricheskaya drama* [Lyrical Drama]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 325 p. (In Russian).

13. Domanskiy Yu.V. *O drame i teatre: Ot veka minuvshogo k nyneshnemu veku* [About Drama and Theater: From the Past Century to the Present Century]. Moscow, Editus Publ., 2021. 164 p. (In Russian).

14. Domanskiy Yu.V. *Rok-poetika* [Rock Poetics]. Moscow, Editus Publ., 2023. 206 p. (In Russian).

15. Khalizev V.E. *Drama kak rod literatury* [Drama as a Kind of Literature]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1986. 260 p. (In Russian).

16. Kikhney L. *Iz istorii zhanrov russkoy liriki. Stikhotvornoye poslaniye nachala XX veka* [From the History of Genres of Russian Lyrics. A Poetic Message from the Beginning of the 20<sup>th</sup> Century]. Vladivostok, Far Eastern University Publ., 1989. 161 p. (In Russian).

17. Losev A.F. *Dialektika mifa* [The Dialectic of Myth]. Moscow, Mysl' Publ., 2001. 558 p. (In Russian).

18. *Muzyka i stsena: sbornik statey. Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii "Bakhrushinskiye chteniya-2021. Muzyka i stsena", Moskva, 8–9 aprelya 2021 g.* [Music and Stage: Collection of Articles. Proceedings of the International Scientific Conference "Bakhrushinsky Readings-2021. Music and Stage", Moscow, 8–9 April 2021]. Moscow, A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum Publ., 2022. 176 p. (In Russian).

## (Thesis and Thesis Abstracts)

19. Domanskiy Yu.V. *Variativnost' i interpretatsiya teksta (paradigma neklassicheskoy khudozhestvennosti)* [Variability and Interpretation of the Text (The Paradigm of Non-classical Artistry)]. PhD Thesis. Moscow, 2006. 494 p. (In Russian).

*Меркушов Станислав Федорович,*

Московский педагогический государственный университет;

Московский международный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков; доцент кафедры гуманитарных наук. Научные интересы: современная литература, культурная антропология.

*E-mail:* stas2305@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1447-3584

*Stanislav F. Merkushev,*

Moscow Pedagogical State University; Moscow International University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department

of Russian Literature of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries; Associate Professor

at the Department of Humanities. Research interests: modern literature, cultural anthropology.

*E-mail:* stas2305@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1447-3584



*Л.В. Павлова, И.В. Романова (Смоленск)*

## **ОБРАЗЫ ЛИРИЧЕСКИХ СУБЪЕКТОВ В СТИХОТВОРЕНИЯХ РУССКИХ ПОЭТОВ ОБ АРМЕНИИ\***

### **Аннотация**

В статье предложен аналитический обзор реализации лирического субъекта в армянском тексте русской поэзии. Для локального текста важна внешняя по отношению к пространству Армении точка зрения, совпадающая с национальной или нет. Ее выразителем становится лирический субъект. В хронологической последовательности – от XVIII до XXI столетия описана эволюция образа лирического субъекта в стихотворениях русских поэтов об Армении – от собственно автора (в классификации Б.О. Кормана) через ролевого персонажа, к лирическому герою. Сначала Армения упоминается в связи с сюжетом о Ноевом ковчеге или как часть турецкой темы, образ лирического субъекта не складывается. Затем появляется лирическое «я», которое созерцает экзотику далекой страны. XIX в. дает преимущественно образцы ролевых персонажей, с помощью которых русские поэты стремятся вжиться в судьбы армянского народа и примиряют маски страдающих, гонимых, но непокоренных армян. Во всех этих масках отсутствуют личные лирические мотивы и преобладает мотив страдания и гонимости. Перелом наступает в начале XX в. в связи с преступлениями геноцида, на которые горячо откликается русская поэзия. Появляется лирический субъект, который чувствует себя приемным сыном многострадальной земли. История Армении учит его мужеству и состраданию, пробуждает христианское чувство вины. Знакомство с яркими представителями армянской культуры и науки делает его причастным к этой великой культуре и истории. Постепенно Армения становится объектом восхищения, любви и источником творческого вдохновения, куда хочется возвращаться снова и снова. Полнота проявления образа лирического субъекта угасает в XXI в., уступая место культурному и философскому осмыслению Армении. В статье также отмечены некоторые авторские особенности воплощения образа лирического субъекта в стихотворениях об Армении.

---

\* Настоящая публикация осуществлена за счет гранта РФФ № 22–18–00339 «Электронный ресурс «Армянский текст русской поэзии»: репрезентация локального текста русской литературы».

## Ключевые слова

Локальный текст; армянский текст русской поэзии; лирический субъект; мотив.

*L.V. Pavlova, I.R. Romanova (Smolensk)*

## IMAGES OF LYRICAL SUBJECTS IN THE POEMS OF RUSSIAN POETS ABOUT ARMENIA\*\*

### Abstract

The article offers an analytical review of the implementation of the lyrical subject in the Armenian text of Russian poetry. For a local text, the point of view external to the Armenian space is important, whether it coincides with the national one or not. The lyrical subject becomes its exponent. In chronological sequence – from the 18<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century, the evolution of the image of the lyrical subject in the poems of Russian poets about Armenia is described – from the author himself (in the B.O. Korman's classification) through the role-playing character, to the lyrical hero. At first Armenia is mentioned in connection with the plot of Noah's Ark or as part of the Turkish theme, the image of the lyrical subject does not add up. Then a lyrical "I" appears, which contemplates the exoticism of a distant country. The 20<sup>th</sup> century mainly provides examples of role-playing characters, with the help of which Russian poets strive to get used to the fate of the Armenian people and reconcile the masks of suffering, persecuted, but unconquered Armenians. In all these masks there are no personal lyrical motifs and the motif of suffering and persecution prevails. The turning point comes at the beginning of the 20<sup>th</sup> century in connection with the crimes of genocide, to which Russian poetry responds fervently. A lyrical subject appears who feels like an adopted son of a long-suffering earth. The history of Armenia teaches him courage and compassion, awakens a Christian sense of guilt. Acquaintance with the outstanding representatives of Armenian culture and science makes him involved in this great culture and history. Gradually Armenia becomes an object of admiration, love and a source of creative inspiration, where you want to return again and again. The completeness of the manifestation of the image of the lyrical subject is fading in the 21<sup>st</sup> century, giving way to the cultural and philosophical understanding of Armenia. The article also notes some of the author's features of the embodiment of the image of a lyrical subject in poems about Armenia.

---

\*\* The reported study was made possible with the support of the grant of the Russian Science Foundation "Electronic Resource 'Armenian Text of Russian Poetry': Representing a Local Text of Russian Literature" (RSF, project number 22-18-00339).

**Key words**

Local text; Armenian text of Russian poetry; lyrical subject; motif.

Первая проблема, которая встает перед исследователями армянского текста – необходимость собрать репрезентативный корпус стихотворений русских авторов об Армении. Такой корпус составлен на основе самой обширной на сегодняшний день антологии русских стихотворений об Армении М.Д. Амирханяна «Армения в зеркале русской поэзии» [Амирханян 2022], существенно дополнен в ходе реализации проекта и сейчас насчитывает свыше 600 стихотворений поэтов XIX–XXI вв. Этот корпус и послужил материалом исследования.

Следующая и главная проблема – установить, представляют ли эти стихотворения в совокупности феномен локального армянского текста русской поэзии.

Впервые проблема локального текста была поставлена Н.П. Анциферовым [Анциферов 1924], В.Н. Топоровым [Топоров 1984] и Ю.М. Лотманом [1984] в отношении «петербургского текста». Далее модель рассмотрения локального текста распространилась на городские тексты – московский [Москва и «московский текст» русской культуры 1998], лондонский [Прохорова 2005], пермский [Абашев 2008], вологодский [Вологодский текст 2009], киевский [Булкина 2010], венецианский [Кунусова 2011], ивановский [Голубев 2014] и др., целые регионы – например, Сибирь [Тюпа 2002], Крым [Люсый 2003; Курьянов 2014], Туркестан [Шафранская 2016].

Под локальным текстом мы понимаем систему текстов, которые интегрированы в единое целое посредством общеразделяемой внетекстовой ориентации; в нашем случае объединяющим фактором стала Армения. Вместе с тем в локальном тексте особенно важны как объективные составляющие, отражающие топонимику, особенности ландшафта, историю места, так и субъективные – тот собирательный художественный образ места, который формируется из образов локации у каждого автора.

Э.Ф. Шафранская замечает, что есть локальные тексты, «сконструированные в культуре посредством тиражирования одних и тех же паттернов в фольклорно-мифологической действительности, а далее – в литературе; есть локальные тексты, рожденные исключительно литературными текстами» [Шафранская 2022, 135]. К последним она относит и армянский текст. Исследовательница ссылается на тех прозаиков, пишущих об Армении, кто признавался, что эта страна для них существует прежде всего как факт литературный. Подробно останавливается на спорах относительно того, кто является первооткрывателем Армении для русского читателя, – В. Брюсов, редактор знаменитой антологии «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней», вышедшей в 1916 г., или О. Мандельштам – автор одного из самых ярких поэтических циклов, посвященных Армении, и прозы о ней, написанных соответственно в 1930 г. и 1931–1932 гг.

В локальном тексте объектом является сам топоним и система локусов. С топонимами могут быть неразрывно связаны представления о тех или иных

людях или событиях, составляющих семантический ореол места. Изучение армянского текста в нашем проекте идет, в первую очередь, по самым частотным именам собственным, соотносимым в массовом сознании с Арменией – гора Арарат, озеро Севан, создатель армянского алфавита Месроп Маштоц, поэт Аветик Исаакян, художник Мартирос Сарьян и т.д. Однако просто частоты упоминания той или иной реалии недостаточно. Необходимо повторение у разных авторов общего контекста, образно-мотивного комплекса. Например, в связи с Араратом это упоминание Ноева ковчега, что имеет не национальное, а общехристианское и общекультурное значение, а также более узкого мотива трагической утраты Арменией и христианским миром Арарата [Павлова, Романова 2020; Шафранская 2022].

Наряду с объектом в картине мира локального текста важен и субъект, который обеспечивает точку зрения, знание и восприятие места. В лирике субъект важен вдвойне как ведущая родовая особенность. В армянском тексте русской поэзии чрезвычайно значимо, что это восприятие Армении русским поэтом, которое может совпадать или не совпадать с собственно национальным. Эта внешняя точка зрения выдвигает на передний план не только объект описания, но и самого лирического субъекта. Как он проявляется, какое отношение к Армении и армянскому выражает – это тема целого направления исследований, часть которого и будет представлена в статье.

Стихотворения XVIII в. В. Петрова и В. Рубана, упоминающие армян, написаны в жанре оды и не содержат признаков лирического субъекта. Они восхваляют политику Екатерины II и деятельность князя Г.А. Потёмкина по осуществлению добровольного переселения армян и других национальных меньшинств из Крыма в южные российские земли.

Стихотворения первой трети XIX в. обыгрывают две главные темы – ветхозаветная история, всемирный потоп и победы русского оружия в войне с турками, освобождение угнетенных народов, в связи с чем упоминаются армянские топонимы. В форме сонета или в жанрах послания русские поэты второго ряда (например, Д. Хвостов, Н. Бутырский) мысленно уже перемещаются на территорию Армении, но пока не обнаруживают ее знания и понимания, она остается экзотической землей. Армения не представляет для русских авторов самостоятельный интерес, она – часть турецкой темы. Лирический субъект не проявляется, кроме как в форме кормановского собственно автора, обнаруживающего себя по общему восторженному пафосу и риторическим вопросам. До тех пор, пока тема не становится лирической, «не рождается» и лирический субъект.

Первым создает образ лирического субъекта на фоне армянских восточных идиллических пейзажей Д. Давыдов. Стихотворение «Полусолдат» состоит из двух композиционных частей. Первая, большая, представляет собой монолог героя, «нашего наездника», спорящего с однополчанами о том, кто такой «полусолдат». Вторая, меньшая, живописует «ночную роскошь полуденного края»: «шум Аракса, сон горных вершин Алагеза, луна над Араратом, аромат и пурпур садов, влага долин...» [Амирханян 2022, 121].

Монолог героя-наездника оформлен в кавычки, что позволяет предположить, что автор репрезентует ролевого персонажа, хотя и своего тезку, наделенного к тому же автобиографическими чертами. Монолог распадается на две части: в одной герой вспоминает о своей былой удали, постоянных солдатских пирушках и безудержном веселье после боя, остроловии и балагурстве. Этот «век золотой» в прошлом. Бесстрашие в бою осталось, но в часы отдыха он теперь предпочитает уединение и тоскует о далекой родине и семье. Чувствуя эту перемену в душе, он и называет себя «полусолдатом». Примечательно, что о себе в прошлом он говорит в третьем лице, называет Денисом как бы от имени других солдат. О себе сегодняшнем, сохраняющем черты романтического героя, говорится от первого лица.

В данном примере очевидны черты романтизма: описание экзотической страны; антитеза прошлого и настоящего; прекрасного, но чужого Кавказа и далекой и родной «святой Руси»; бесстрашный герой-воин одинок, ищет уединения, тоскует.

XIX в. также дает примеры ролевых персонажей в стихах об Армении. Например, «Арарат» Я. Полонского написан от лица персонифицированной библейской горы. Это стихотворение – отклик на восхождение на Арарат, которое впервые в истории было осуществлено в 1829 г. профессором Ф. Парротом в научных целях и горячо обсуждалось общественностью. Монолог Арарата тоже распадается на две части: в прошлом это священная, царственная гора, «гигант», давший приют праведнику Нюю («венец мой пламенел», «лик мой набожный», «высота священная»). В настоящем человек, «потомок праведного Нюя», совершил святотатство: поставил науку выше веры, его гордостью поправа святыня. «Я без венца отныне. / Сказал – и рухнул Арарат...» [Амирханян 2022, 126]. «Разноплеменная толпа», упомянутая в конце стихотворения, испуганно молчит и суеверно ждет проклятья. Противостояние Арарата с человеком, завершившееся попранием человеком святыни, воспринимается как эсхатологическое пророчество.

Стихотворение Я. Полонского «Саят-Нова» написано от лица этого армянского поэта и ашуга. В центре – тема забвения поэта после его смерти. Оно строится на антитезах: 1) «свет забудет песни – ты вспомнишь»:

Если погибну я, знаю, что свет не заметит утраты;  
Ты только вспомнишь те песни, под звуки которых цвела ты  
[Амирханян 2022, 129];

2) «я и ты»: Тут образ певца любви вписывается в типичный для восточной поэзии образ меджуна, безумного от любви и страдающего, противопоставленного жизнелюбивой возлюбленной:

Я просветил твое сердце – а ты, ты мой ум помрачила;  
Я улыбаться учил – а ты плакать меня научила  
[Амирханян 2022, 129];

3) «чужбина – и твой сад»:

<...> где будет холодный  
Прах мой покоиться? там ли – в далеких пределах чужбины,  
Здесь ли, в саду у тебя, близ тебя, под навесом раины?..  
[Амирханян 2022, 130].

Примеры ролевых персонажей можно множить. Неизвестный поэт, скрывшийся под инициалами «С.Т.», в 1898 г. пишет «Песню армянского переселенца», в которой перечисляет многочисленные испытания, которые пришлось пережить гонимым армянам. В целом они вписываются вечный мотив изгнанничества, потери родины: «Прощай родимая страна: / Тебя мне не увидеть боле <...>» [Амирханян 2022, 160]. А. Кулебякин, русский офицер, воевавший в Закавказье, для «Колыбельной песни» 1915 г. выбирает в качестве ролевого персонажа армянскую женщину. Она укачивает ребенка, пугается любых стуков и ждет мужа, ушедшего воевать с турками. В. Немирович-Данченко создает ролевые стихотворения от лица то армянского воина-знаменосца, то зверски растерзанной мирной армянской девушки, то эмигранта. Ю. Веселовский обращается к средневековой истории Армении и пишет стихотворение от лица царя Левона VI, который томится в плену. Е. Алексеева о судьбе горестной родины пишет от лица ашуга.

Наряду с ролевыми стихотворениями в это время создаются тексты балладного типа, а также драматические сцены в стихах с диалогами героев времен великого прошлого или войны с турками.

Если русская поэзия XVIII – начала XIX вв. видела больше не саму Армению, а армян, причем часто живущих не на своей земле, то со второй трети XIX в. русские поэты не понаслышке узнают Армению. Как правило, это познание связано с исполнением служебного долга, гражданского или военного, в Закавказье, в Тифлисе, где было много армян. Они проникаются судьбой армянского народа, но освоение этой темы остается декоративным, о чем свидетельствует сохранившееся тяготение к ролевой лирике, в которой они примеряют маски восточного поэта, гонимого армянина, армянской матери, поверженного Арарата. Во всех этих масках отсутствуют личные лирические мотивы и преобладает мотив страдания и гонимости.

Другой распространенной формой выражения лирического субъекта становится собственно автор (в терминологии Б. Кормана) – максимально скрытый субъект, который проявляет себя в общем пафосе гнева на гонителей и разорителей армян, в протесте против разрушения памятников великой духовной и материальной культуры, в сочувствии страдающему народу («Но Господи! Господи! что за разгром! / Какое ужасное горе!» (А. Кулебякин) [Амирханян 2022, 168]). Может появиться эпизодическое «я» очевидца. Вот герой стихотворения Кулебякина «Варагский монастырь» находит в разоренном храме икону Божьей Матери (все подчеркивания сделаны нами, если не указано иное – *И.П., Л.П.*):

Я смотрел в Вагарском храме  
На ограбленный престол  
И в сожженном, грязном хламе  
Образ сорванный нашел.

<...> И теперь в забытом соре  
Я нашел Твой лик святой <...>

<...> Ты с улыбкою усталой  
Грустно смотришь на меня [Амирханян 2022, 191–192].

Появляется подлинное знание культуры, истории, живое сострадание, но по-прежнему отсутствует личная история, вызывающая к жизни полноценный образ лирического героя.

Перелом наступает в 1915 г. в связи с трагическими событиями в Армении, преступлениями геноцида. Русская поэзия откликнулась на них всем сердцем. Начинается активное изучение Армении, ее культуры, знакомство с армянскими деятелями искусства. Русские поэты переводят армянских авторов, как В. Брюсов, ездят в очаги военных действий, спасают армянских детей, как С. Городецкий. Завязываются личные связи с армянами.

Погружение В. Брюсова в армянскую историю и культуру приводит к появлению в его творчестве «я», неотделимого от «мы» – русские люди, для которых настоящим открытием и духовным уроком стала Армения. Стихотворения строятся на противопоставлении «мы – вы», но это противопоставление стремится к объединению:

И ныне, в этом мире новом,  
В толпе мятущихся племен,  
Вы встали обликом суровым  
Для нас таинственных времен.

Но то, что было, вечно живо.  
В былом – награда и урок,  
Носить вы вправе горделиво  
Свой многовековый венок.

А мы, великому наследью  
Дивясь, обеты слышим в нем... [Амирханян 2022, 278–279].

«Я» в стихотворениях Брюсова об Армении ощущает себя частью целого, некой общности: современники, русские освободители, потомки... «Я» становится эпично, оно способно разговаривать с Араратом, с Хоносом:

Благодарю, священный Хронос!  
Ты двинул дней бесцветных ряд –  
И предо мной свой белый конус  
Ты высишь, старый Арарат <...> [Амирханян 2022, 279].

Подлинный лиризм в противовес господствующей публицистичности в поэтическом решении армянской темы появляется у С. Городецкого. В символистском ключе предстает лирическое «я» поэта, описывающего свою любовь к Армении как к прекрасной женщине. В стихах Городецкого Армения персонифицируется и предстает в чувственных образах:

Как перед женщиной, неведомой и новой,  
В счастливом трепете стою перед тобой.  
И первое сорваться с уст боится слово,  
И первую смущаются глаза мольбой.  
<...>  
Я голову пред древностью твоей склоняю,  
Я красоту твою целую в алые уста.  
Как странно мне, что я тебя еще не знаю,  
Страна-кремень, страна-алмаз, страна-мечта!  
[Амирханян 2022, 295].

Сквозным у Городецкого в его «армянском» цикле становится мотив мистической встречи лирического субъекта с душами погибших: «Рыданья сердца заглушая, / Хожу я с ними, между ними» [Амирханян 2022, 299]. Наиболее пронзительно мотив невозвратимых человеческих потерь звучит на фоне образа прекрасного сада, повторяющегося у поэта неоднократно. Возникает единый образно-мотивный ряд «сад (жизнь) – смерть – память»: «Сад весенний, сад цветущий, / Страшно мне / Под твои спускаться кущи В тишине. / Здесь любили, целовались, / Их уж нет» [Амирханян 2022, 299]; «И вижу руки давно убитой, / В саду зарытой, давно забытой. / Сияют руки в цветенье белом, / Зовут в объятия движеньем смелым. / Я к ним бросаюсь, их воле внемлю, / Они, сияя, уходят в землю» [Амирханян 2022, 301].

И у Брюсова, и у Городецкого возникает мотив прозрения лирического субъекта относительно смысла жизни, и это прозрение дарит Армения: В. Брюсов «К Армении»:

Армения! Твой древний голос –  
Как свежий ветер в летний зной:  
Как бодро он взвивает волос,  
И, как дождем омытый колос,  
Я выпрямляюсь под грозой! [Амирханян 2022, 277].

С. Городецкий «Ввысь»:

Захотел я собой овладеть  
И ступить на земные пределы  
Иль в бою за себя умереть,  
Как боец бескорыстный и смелый [Амирханян 2022, 305].



Наконец, в поэзии – у авторов и первого, и второго ряда – появляется лирическое «я». Лирический субъект идентифицирует себя как представителя другой национальности, соотносит себя с севером. Основные мотивы, с ним связанные, следующие:

– сочувствие Армении и ее народу: «Где холод и мороз, и воздух где суровый, / Там мой народ, моя страна. / Но тронулся и я несчастьем Гай-астана <...>» (Ю. Веселовский) [Амирханян 2022, 221];

– сыновняя любовь к Армении несмотря на принадлежность к другой стране: «Все люблю горячо я в тебе, / Все, чего я не ведал когда-то, / А теперь. Теперь в бедном рабе / Армянине увидел я брата...» (К. Саянский) [Амирханян 2022, 237];

– глубокое сострадание, которое может сочетаться с ненавистью к гонителям: «Я врагов иступленно клянусь / И шепчу им проклятым, угрозы. / А душой к умирающим лъну» (К. Саянский) [Амирханян 2022, 238];

– восхищение: «Увижу ль я когда тебя, о край блаженный! / Я о тебе всегда на севере мечтал <...>» (Ю. Веселовский) [Амирханян 2022, 223];

– вера в светлое будущее страны: «Моя Армения родная, – / Уж скоро скоку скажу неземная / Исчезнет прочь, / И злая ночь / Уйдет, в лучах зари растая!» (Е. Алексеева) [Амирханян 2022, 231];

– желание познать великое прошлое, приобщиться к нему: «<...> я стою в надежде слышать слово / То страшное... Скажите мне его. / Я не уйду. Стоять тут буду годы / Ответа ждать: чтоб знали все народы / Историю народа одного...» (К. Саянский) [Амирханян 2022, 235];

– принятие на себя судьбы Армении и ее народа: «Как прежде звенит кандалами / Отчизна родная моя... / Обильно полита слезами / Несчастливая наша земля...» (Е. Алексеева) [Амирханян 2022, 228];

– неожиданное решение – противостояние лирического субъекта своим русским соотечественникам, не понимающим и не разделяющим его любовь к Армении, и надежда на благодарную память армян – возникает в творчестве Ю. Веселовского: «Я был смешон толпе: минувшим увлеченный, / Я пел про старину Армении сынов; / Чужой историей и славой возбужденный <...>» [Амирханян 2022, 225];

– от С. Городецкого вплоть до М. Матусовского идет мотив вины: «Прошу у вас прощения, армяне, / Что я рожден в пятнадцатом году» [Амирханян 2022, 394].

В стихотворениях об Армении в XXI в. лирический субъект, как и в целом в русской поэзии, отступает на второй план. Вместе с ним уходит как исповедальность, так и публицистичность. Их место занимает культурное и философское осмысление того, что Армения дала миру и культуре. Подобные стихотворения тяготеют к экфрасисам и подчеркнута обыгрывают уже сложившийся культурный код страны.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Изд. 2-е, доп. Пермь: Звезда, 2008. 500 с.
2. Амирханян М.Д. Армения в зеркале русской поэзии. Ереван: Копи Принт, 2022. 662 с.
3. Амирханян М.Д., Павлова Л.В., Романова И.В. Реконструкция «армянского» текста в русской поэзии XX века (опыт компьютерного исследования) // Известия Смоленского государственного университета. 2020. № 2(50). С. 5–21.
4. Анциферов Н.П. Быль и миф Петербурга. Пг.: Брокгауз–Ефрон, 1924. 88 с.
5. Булкина И.С. Киев в русской литературе первой трети XIX века: пространство историческое и литературное. Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus, 2010. 213 с.
6. Вологодский текст в русской культуре: сборник ст. по материалам конференции. Вологда: Легия, 2015. 379 с.
7. Голубев Н.А. Формирование локального текста: Ивановский опыт: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Иваново, 2014. 241 с.
8. Кунусова А.Н. Венецианский текст в русской поэзии XX века: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Астрахань, 2011. 211 с.
9. Курьянов С.О. «Тайный ключ русской литературы»: генезис, структура и функционирование Крымского текста в русской литературе X–XIX веков. Симферополь: Бизнес-информ, 2014. 424 с.
10. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1984. С. 30–46.
11. Люсый А.П. Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетей, 2003. 314 с.
12. Москва и «московский текст» русской культуры: сб. статей. М.: РГГУ, 1998. 224 с.
13. Павлова Л.В., Романова И.В. «Армянский» текст русской поэзии (интерпретация данных программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // Новый филологический вестник. 2020. № 4(55). С. 212–225.
14. Прохорова Л.С. Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Томск, 2005. 194 с.
15. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1984. С. 4–30.
16. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 28–35.
17. Шафранская Э.Ф. Армянский текст: стихи и проза // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 6. С. 135–143.
18. Шафранская Э.Ф. Туркестанский текст в русской культуре: Колониальная проза Николая Каразина (историко-литературный и культурно-этнографический комментарий). СПб.: Свое издательство, 2016. 370 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Amirkhanian M.D., Pavlova L.V., Romanova I.V. Rekonstruktsiya “arm’yansko-go” teksta v russkoy poezii XX veka (opyt komp’yuternogo issledovaniya) [Reconstruction of the “Armenian” Text in Russian Poetry of the 20<sup>th</sup> Century (Computer Research Experience)]. *Izvestiia Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2020, no. 2(50), pp. 5–21. (In Russian).
2. Pavlova L.V., Romanova I.V. “Arm’yanskiy” tekst russkoy poezii: (interpretatsiya dannykh programmnoogo kompleksa “Gipertekstovyy poisk slov-sputnikov v avtorskikh tekstakh”) [The “Armenian” Text of Russian Poetry (Interpretation of the Data of the Software Package “Hypertext Search for Satellite Words in Author’s Texts”)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2020, no. 4(55), pp. 212–225. (In Russian).
3. Shafranskaya E.F. Armyanskiy tekst: stikhi i proza [Armenian Text: Poems and Prose]. *Filologicheskkiye nauki. Nauchnyye doklady vysshey shkoly*, 2022, no. 6, pp. 135–143. (In Russian).
4. Tiupa V.I. Mifologema Sibiri: k voprosu o “sibirskom tekste” russkoy literatury [The Mythologeme of Siberia: on the Question of the “Siberian text” of Russian Literature]. *Sibirskiy filologicheskyy zhurnal*, 2002, no. 1, pp. 28–35. (In Russian).

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

5. Lotman Yu.M. Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda [The Symbolism of St. Petersburg and the Problems of Semiotics of the City]. *Trudy po znakovym sistemam* [Proceedings on Sign Systems]. Issue XVIII. Tartu, University of Tartu Publ., 1984, pp. 30–46. (In Russian).
6. *Moskva i “moskovskiy tekst” russkoy kul’tury: sbornik statey* [Moscow and the “Moscow Text” of Russian Culture. Essay Collection]. Moscow, RSUH Publ., 1998. 224 p. (In Russian).
7. Toporov V.N. Peterburg i “Peterburgskiy tekst russkoy literatury” (Vvedeniye v temu) [Petersburg and the “Petersburg Text of Russian Literature” (Introduction to the Topic)]. *Trudy po znakovym sistemam* [Proceedings on Sign Systems]. Issue XVIII. Tartu, University of Tartu Publ., 1984, pp. 4–30. (In Russian).
8. *Vologodskiy tekst v russkoy kul’ture: sbornik statey po materialam konferentsii* [Vologda Text in Russian Culture. Essay Collection Based on the Conference Proceedings]. Vologda, Legiya Publ., 2015. 379 p. (In Russian).

## (Monographs)

9. Abashev V.V. *Perm’ kak tekst. Perm’ v russkoy kul’ture i literature XX veka* [Perm as a Text. Perm in Russian Culture and Literature of the 20<sup>th</sup> Century]. Perm, Zvezda Publ., 2008. 500 p. (In Russian).
10. Antsiferov N.P. *Byl’ i mif Peterburga* [The Past and the Myth of St. Petersburg]. Petersburg, Brokgauz–Efron Publ., 1924. 88 p. (In Russian).

11. Bulkina I.S. *Kiyev v russkoy literature pervoy treti XIX veka: prostranstvo istoricheskoye i literaturnoye* [Kiev in Russian Literature of the First Third of the 19<sup>th</sup> Century: Historical and Literary Space]. Tartu, Tartu Ulikooli Kirjastus Publ., 2010. 213 p. (In Russian).

12. Kur'yanov S.O. *"Taynyy klyuch russkoy literatury": genezis, struktura i funktsionirovaniye Krymskogo teksta v russkoy literature X–XIX vekov* [Russian Literature's Secret Key: the Genesis, Structure and Functioning of the Crimean Text in Russian Literature of the 10–19<sup>th</sup> Centuries]. Simferopol, Biznes-inform Publ., 2014. 424 p. (In Russian).

13. Lyusy A.P. *Krymskiy tekst v russkoy literature* [The Crimean Text in Russian Literature]. St. Petersburg, Aleteyya Publ., 2003. 314 p. (In Russian).

14. Shafranskaya E.F. *Turkestanskiy tekst v russkoy kul'ture: Kolonial'naya proza Nikolaya Karazina (istoriko-literaturnyy i kul'turno-etnograficheskiy kommentariy)* [Turkistan Text in Russian Culture: The Colonial Prose of Nikolai Karazin (Historical, Literary, Cultural and Ethnographic Commentary)]. St. Petersburg, Svoye izdatel'stvo Publ., 2016. 370 p. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

15. Golubev N.A. *Formirovaniye lokal'nogo teksta: Ivanovskiyy opyt* [Formation of a Local Text: The Ivanovo Experience]. PhD Thesis. Ivanovo, 2014. 241 p. (In Russian).

16. Kunusova A.N. *Venetsianskiy tekst v russkoy poezii XX veka* [The Venetian Text in Russian Poetry of the 20<sup>th</sup> Century]. PhD Thesis. Astrakhan, 2011. 211 p. (In Russian).

17. Prokhorova L.S. *Londonskiy gorodskoy tekst russkoy literatury pervoy treti XIX veka* [London City Text of Russian Literature of the First Third of the 19<sup>th</sup> Century]. PhD Thesis. Tomsk, 2005. 194 p. (In Russian).

*Павлова Лариса Викторовна,*

Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры литературы и журналистики. Научные интересы: история русской литературы, русская религиозная философия, теория символа, точные методы в филологии.

*E-mail:* pavlar@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0002-5105-3941

*Романова Ирина Викторовна,*

Смоленский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературы и журналистики. Научные интересы: история русской поэзии, проблема лирической коммуникации, квантитативная филология, литературное краеведение.

*E-mail:* irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

*Larisa V. Pavlova,*

Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor; Professor at the Department of Literature and Journalism. Research interests: history of Russian literature, Russian religious philosophy, symbol theory, quantitative methods in philology.

*E-mail:* pavlar@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0002-5105-3941

*Irina V. Romanova,*

Smolensk State University.

Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literature and Journalism. Research interests: history of Russian poetry, the problem of lyrical communication, quantitative philology, literary local lore.

*E-mail:* irina.romanova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0001-9502-6278

*А.Ю. Горбенко (Красноярск)*

**НАРРАТОЛОГИЯ КАК РЕСУРС ИНТЕРПРЕТАЦИИ:  
«СТИХОТВОРЕНИЕ В ПРОЗЕ» И.С. ТУРГЕНЕВА «ЩИ»  
В АСПЕКТЕ СОБЫТИЙНОСТИ**

Посвящается Григорию Александровичу Маршаллику,  
одному из моих учителей

**Аннотация**

Работа посвящена, с одной стороны, рассмотрению тургеневского «стихотворения в прозе» «ЩИ» в аспекте событийности, с другой – иллюстрации тезиса о том, что нарратологический инструментарий может позволить поставить интерпретацию на прочный фундамент верифицируемых суждений. Автор пытается показать, что «ЩИ» при всей своей кажущейся простоте зачастую интерпретируются не вполне корректно, поскольку аналитики исходят из того, что горе барыни и горе бабы идентичны. Автор приходит к выводу, что это положение, безусловно, верное с «житейской» точки зрения, оказывается в корне ошибочным с точки зрения нарратологической. События, которые переживают барыня и баба, идентичны по критерию неожиданности и в то же время различны в плане релевантности. Бабе-вдове, потерявшей единственного сына, «первого на селе работника», буквально грозит голодная смерть; барыня же, потерявшая «несколько лет тому назад девятимесячную дочь», в силу своего социального положения автоматически избавлена от подобных угроз. Однако при этом баба переживает событие как полное его отсутствие, ведет себя так, как будто ничего не произошло, тогда как барыня вспоминает, что, переживая смерть дочери-младенца, отказалась от уже нанятой «прекрасной дачи» и провела все лето в городе. Между героинями Тургенева возникает почти чеховской силы коммуникативный барьер, усиливающийся тем, что рассказчик проникает в сознание барыни, делая его «прозрачным» для читателя, а внутренний мир бабы остается для последнего полностью закрытым.

## Ключевые слова

И.С. Тургенев; «стихотворения в прозе»; «Ши»; нарратология; интерпретация; событие; событийность.

*A.Yu. Gorbenko (Krasnoyarsk)*

## **NARRATOLOGY AS A RESOURCE OF INTERPRETATION: “CABBAGE SOUP” (POEM IN PROSE) BY IVAN TURGENEV IN THE ASPECT OF EVENTFULNESS**

### Abstract

The paper is, on the one hand, considers poem in prose “Cabbage Soup” by Ivan Turgenev in the aspect of eventivity, on the other hand, it illustrates the thesis that narratological tools can place an interpretation on a solid foundation of verifiable judgments. The author tries to show that “Cabbage Soup” for all its apparent simplicity, is often interpreted not entirely correctly, since analysts proceed from the fact that the grief of a lady and the grief of a commoner woman are identical. The author comes to the conclusion that this situation, which is certainly correct from the *mundane* point of view, turns out to be fundamentally erroneous from the point of view of narratology. The events that the lady and the woman experience are identical in terms of surprise criterion but, at the same time, differ in terms of relevance. The widow woman who lost her only son, “the chief worker in the village”, is literally in danger of starvation, whereas the lady who “lost her nine-month-old daughter several years ago”, is automatically freed from such threats by virtue of her social status. The woman, however, experiences the event as its complete absence, behaves as if nothing happened, while the lady recalls that, living through the death of her infant daughter, she refused the “beautiful dacha” she had already rented and spent the whole summer in the city. A communication barrier of almost Chekhovian strength arises between the Turgenev’s heroines, but this barrier is further strengthened by the fact that the narrator penetrates into the lady’s mind, making it “transparent” to the reader, while the woman’s inner world remains completely closed.

### Key words

I.S. Turgenev; “Poems in Prose”; “The Cabbage Soup”; narratology; interpretation; event; eventfulness.

Перед читателем тургеневской миниатюры «Ши», написанной в мае 1878 г., встает проблема интерпретации этого внешне очень «простого» и «незамысловатого» произведения. Эта проблематичность понимания смысла «Шей» связана с главной, на наш взгляд, ошибкой, повторяемой почти повсеместно – от работ студентов-филологов до комментария к полному тридцатитомному собранию сочинений и писем Тургенева. В ком-

ментариях к десятому тому этого издания читаем: «Одинаковое горе, казалось бы, должно было сблизить двух матерей, но социальное неравенство рождает бездну между женщинами, и одна мать, которая некогда пережила такое же горе, “не понимает и никогда не поймет другую”» [Тургенев 1982, 500] (далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием страницы). Идентичные рассуждения автор статьи неоднократно читал в значительном количестве работ, на протяжении 2017–2023 гг. предлагая студентам выпускного пятого курса филологического факультета в рамках «Теории литературы» интерпретировать «Щи».

Все дело, однако, в том, что горе барыни и бабы может быть интерпретировано как «одинаковое» (а тезис об «идентичности» переживаемого персонажами горя фигурирует в цитированном фрагменте комментария к этой миниатюре дважды) только в том случае, если мы воспринимаем тургеневский текст как факт реальности, но не как факт литературы. В такой – «житейской» – перспективе горе любой матери, потерявшей дочь (как тургеневская барыня) или сына (как тургеневская баба), а priori одинаково и не поддается никакому ранжированию.

Фикциональный текст, однако, как хорошо известно, отличается от факта «несделанной» никаким одним автором жизни своей «сделанностью», которая предполагает более внимательный взгляд.

Позволим себе напомнить, что В. Шмид предлагает пять «критериев, определяющих степень событийности»: релевантность, непредсказуемость, консекутивность, необратимость и неповторяемость [Шмид 2008, 24–27]. При этом основными из этих пяти Шмид называет два первых – релевантность и непредсказуемость.

Рассуждая строго нарратологически (с «житейской» точки зрения такое рассуждение с неизбежностью будет выглядеть кощунственно), необходимо заключить, что события, которые переживают барыня и баба, идентичны по критерию неожиданности – из текста «Щей» не следует, что маленькая дочь барыни или взрослый сын бабы страдали от какой-либо тяжелой болезни, которая могла бы привести их к прогнозируемой кончине. Но они вовсе не одинаковы в плане релевантности.

Зададимся вопросом: является ли смерть сына событием для деревенской бабы? Да, является, хотя бы уже потому, что в русской крестьянской культуре «[с]мерть молодого человека (особенно не вступившего в брак) считается неестественной и трагической <...>» [Панченко 2005], как и обратная ситуация, когда представитель крестьянского социального коллектива живет слишком долгую жизнь (ср. негативное отношение и к слишком старым, «зажившимся» людям. А.А. Панченко пишет об этом так: «Судя по всему, в [русской. – А.Г.] крестьянской культуре существовали представления о том, что этот континуум [выше автор определяет его как “ограниченный временной континуум, отпущенный на полноценную социальную жизнь и исчерпывающийся с наступлением старости”. – А.Г.] принадлежит не отдельным людям, а социальным коллективам – семье, деревенской общине либо всему человечеству в целом. Отсюда выражение “чужой век заедать / заживать”, подразумевающее, что “зажившийся



на этом свете” старик несправедливо пользуется годами, принадлежащими другим людям» [Панченко 2005]). Этого уже вполне достаточно, чтобы утверждать, что для старухи смерть сына, несомненно, является событием. Однако она ест щи, т.е. ведет себя так, будто *ничего не произошло*, чем провозглашает неверное истолкование помещицей ее реакции на утрату.

Теперь сравним фигуру бабы-вдовы с барыней, данной Тургеневым для контраста с бабой (своеобразным негативом вдовы). Она тоже пережила формально идентичную потерю – смерть ребенка. Но, при всей внешней схожести утрат, потеря бабы несопоставимо сильнее: она, будучи уже вдовой, остается еще и без сына, т.е. вообще без кормильца, рискуя в обозримом будущем буквально умереть с голоду.

Барыня же, и так избавленная от необходимости физического труда, имеет еще и мужа. Именно поэтому, пережив потенциально одинаково травматическое событие (смерть ребенка) две героини ведут себя принципиально различным образом: баба, для которой смерть сына является гораздо более травматичной, ведет себя так, как будто ничего не случилось, события не было, тогда как барыня, понесшая (хотя бы только в социальном отношении) значительно меньшую утрату, имеет возможность полноценно (квази-аскетически) переживать событие, что выражается прежде всего в отказе «нанять прекрасную дачу под Петербургом», ведущем к необходимости «прожи[ть] целое лето в городе!» (152).

Иными словами, степень релевантности события для героинь тургеневского «стихотворения в прозе» обратно пропорциональна способу реакции на эти события; именно реакции, а не переживания, поскольку доступ к переживаниям крестьянки для читателя закрыт.

И здесь перед нами встает еще один нарратологический вопрос – о способах изображения сознания в «Щах», который должен решаться в контексте тургеневского психологизма и на фоне общей проблемы изображения крестьянского сознания в литературе, остро возникшего в середине XIX столетия. Эта проблема в последние годы поставлена довольно широко (см., например: [Вдовин 2017; Вдовин 2021; Vdovin, Zubkov 2021]).

Очевидно, что сознания барыни и бабы изображены по-разному. В «Щах» есть только одна интроспекция: в тот момент, когда барыня видит бабу, стоящую и глотающую «пустые щи со дна закоптелого горшка <...> ложку за ложкой», она думает: «Господи! <...> Она может есть в такую минуту... Какие, однако, у них у всех грубые чувства!» (152). Здесь нарратор с помощью прямого внутреннего монолога делает сознание помещицы максимально «прозрачным» для читателя.

Но уже в следующем абзаце сознание барыни становится менее «прозрачным», а рассказчик прибегает уже к иному способу изображения сознания героини – «нарраторского сообщения о внутренней жизни персонажа» (по классификации, предложенной в [Шмид 2017]): «И вспомнила тут барыня, как, потеряв несколько лет тому назад девятимесячную дочь, она с горя отказалась нанять прекрасную дачу под Петербургом и прожила целое лето в городе!»

Как уже было сказано, «Щи» стоит рассматривать в контексте поисков Тургенева в области изображения внутреннего мира крестьян, начатых

тридцатью годами ранее в «Записках охотника», в которых, как показал А.В. Вдовин, писатель добился прорыва, используя для описания крестьянского сознания язык европейской философии [Вдовин 2017, 303–308]. В этом смысле «Щи» выглядят как «пессимистический» шаг Тургенева, как уход от стратегии, использованной в «Записках охотника» к той, что реализовалась в «Муму», а именно – крен в сторону изображения внутреннего мира крестьян как «черного ящика» для дворянского наблюдателя, будь то конкретный автор (в нашем случае – И.С. Тургенев), рассказчик (например, нарратор в «Муму», отказывающийся от интроспекций во внутренний мир Герасима) или персонаж. В «Щах» это и автор, и сконструированные им рассказчик и персонаж (барыня).

(Заметим в скобках, что более подробный анализ всего корпуса «стихотворений в прозе» мог бы уточнить картину динамики тургеневского психологизма в целом, однако это с очевидностью выходит за рамки задач настоящей работы.)

Вновь обратившись к цитированному в начале статьи комментарию к «Щам», можно увидеть, что это произведение поставлено там в один ряд с помещенным от него через одно «стихотворением в прозе» «Два богача» по тематическому критерию. «В стихотворении “Щи”, так же как и в стихотворении “Два богача”, мир богачей, бар, противопоставляется миру бедных, нищих крестьян, причем симпатии писателя-гуманиста на стороне последних» (500).

Однако «Два богача» резко отличаются от «Щей» тем, что в последних (пускай и, безусловно, разными средствами) изображаются и ментальный профиль богатой барыни, и сознание нищей крестьянки, которых повествователь «сталкивает» между собой, «заставляя» их вступить в острый социально-психологический конфликт.

В «Двух богачах» же нет структурно-функционального аналога барыни из «Щей», но есть Ротшильд, фигура которого хотя и служит фоном, оттеняющим степень благородства и внутреннего величия бабы и ее мужа, решающими взять в дом осиротевшую племянницу Катьку, но не снабжена никакими негативными коннотациями: «Когда при мне превозносят богача Ротшильда, который из громадных своих доходов уделяет целые тысячи на воспитание детей, на лечение больных, на призрение старых – я хвалю и умиляюсь».

Кроме того, рассказчик не предпринимает попыток как-либо изобразить сознание Ротшильда, ограничиваясь имплицитным показом внутреннего мира мужика, отвечающего на сомнения жены по поводу необходимости взять в дом сироту-племянницу скупой репликой:

- Возьмем мы Катьку, – говорила баба, – последние наши гроши на нее пойдут, – не на что будет соли добыть, похлебку посолить...
- А мы ее... и не соленую, – ответил мужик, ее муж (153).

После этого повествователь делает вывод: «Далеко Ротшильду до этого мужика!» Как мы видели, такой прямолинейной нарраторской оценки не было в «Щах», где Тургенев в целом удерживался в рамках присущего и его прозе, и эксперименту на границе прозы и стиха, которым стали «се-

нии», недосказывающего психологизма [Вдовин], как его определила Л.Я. Гинзбург в книге «О психологической прозе» применительно к прозе Ф.М. Достоевского [Гинзбург 1999] (ср. финальную «строфу» [Орлицкий 2008] «Щей»: «Ей-то соль доставалась дешево», 152).

(Высказанный Гинзбург взгляд на специфику тургеневского психологизма разделяется множеством исследователей Тургенева (вне зависимости от того, ссылаются ли они на книгу «О психологической прозе»). Так, автор одной из сравнительно недавних работ справедливо указывает, что Тургенев стремился к тому, чтобы в его художественном мире «субъективность оставалась в тени, вдали от всепроникающего глаза разума» [Орвин 2022, 81]. Однако есть и другие подходы к концептуализации господствующего в художественном мире автора «Стихотворений в прозе» изображения психологического профиля персонажей. Среди них стоит выделить работу А.П. Чудакова (с той оговоркой, что ее теоретический аппарат далек от присущих лучшим образцам современной нарратологии стандартов строгости), обосновывавшего тезис о «всепроникающей авторской модальности» и «повествовательной авторитарности» Тургенева и заключавшего свой анализ так: «Автор-рассказчик сохраняет полную власть над восприятием героев, его корректируя, дополняя, разъясняя» [Чудаков 1992, 73, 86, 92]. Об ограничениях «прямого психологического анализа» у Тургенева см.: [Маркович 1975, 24–28].)

Подведем некоторые итоги. Как мы старались показать, нарратологический инструментарий дает возможность поставить интерпретацию, которая всегда располагается в зоне между наукой и искусством и находится в перманентном неустрашимом конфликте с поэтикой [Зенкин 2018, 29], на твердую почву верификации, даже учитывая, что «[г]ерменевтика в более или менее скрытом виде свойственна всякому нарратологическому описанию и анализу» [Шмид 2010, 13]. Использование нарратологического анализа позволяет уточнить интерпретацию тургеневского шедевра, а именно – дать ответ на вопрос о том, что обеспечивает почти чеховскую (о затрудненности или невозможности коммуникации между персонажами (зачастую являющимися самыми близкими людьми) в художественном мире Чехова см.: [Степанов 2005]). Вообще сопоставление тургеневских «Стихотворений в прозе» и корпуса рассказов Чехова открывает в означенном смысле любопытную перспективу. Ср. хотя бы разнесенное по двум рассказам переживание горя от утраты сыновей персонажами «Тоски» и «Врагов» Чехова. В.И. Тюпа справедливо полагает, что Иона из «Тоски» не испытывает кризиса, в отличие от персонажей рассказа «Враги», хотя повод для горя в обоих рассказах идентичен – потеря сына [Тюпа 2018]) коммуникативную «стену» между барыней и бабой (ср. замечание Г.А. Маршалика, согласно которому «Щи» – вещь «о непонимании, мгновенно возникшем между людьми, которые оказались в ситуации, казалось бы, максимально способствующей пониманию» [Маршалик]). Наконец, такой подход позволяет отчетливо эксплицировать ответ, смутно чувствуемый читателем, а подчас (если вспомнить комментарии к соответствующему тому ПССиП Тургенева) и вовсе не чувствуемый.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вдовин А. Бремя модернизации: патриархальные ритуалы, эмансипационная этика и исторические аллюзии в драме А.Ф. Писемского *Горькая судьбина* // Russian Literature. 2021. № 119. P. 43–69.
2. Вдовин А. «Неведомый мир»: русская и европейская эстетика и проблема репрезентации крестьян в литературе середины XIX века // Новое литературное обозрение. 2017. № 141. С. 287–315.
3. Вдовин А. Странный Тургенев? Загадка для литературоведов // Magisteria. URL: <https://magisteria.ru/ivan-turgenev-and-his-time/strange-turgenev> (дата обращения: 26.09.2023).
4. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. 413 с.
5. Зенкин С.Н. Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.
6. Маркович В.М. Человек в романах И.С. Тургенева. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1975. 152 с.
7. Маршалик Г.А. Понять человека // Русский язык и литература. URL: [https://www.1urok.ru/categories/14/articles/56663?fbclid=IwAR3zGK1\\_ifsB-FsO-v71-U5Nc9DnQdGLrw201sKjgp2lJ5c2txtqRCdkgkMs](https://www.1urok.ru/categories/14/articles/56663?fbclid=IwAR3zGK1_ifsB-FsO-v71-U5Nc9DnQdGLrw201sKjgp2lJ5c2txtqRCdkgkMs) (дата обращения: 26.09.2023).
8. Орвин Д. Следствия самоосознания. Тургенев, Достоевский, Толстой. СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2022. 351 с.
9. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 845 с.
10. Панченко А.А. Образ старости в русской крестьянской культуре // Отечественные записки. 2005. № 3(24). URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/3/obraz-starosti-v-russkoy-krestyanskoj-kulture> (дата обращения: 26.09.2023).
11. Степанов А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. 400 с.
12. Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. 608 с.
13. Тюпа В.И. Чеховский рассказ: жанрообразующая роль кризиса идентичности // Narratorium. 2018. № 11. URL: <https://narratorium.ru/2018/07/24/валерий-и-тюпа-москва-чеховский-расс/> (дата обращения: 26.09.2023).
14. Чудаков А.П. Тургенев: повествование – предметный мир – герой – сюжет // Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992. С. 70–93.
15. Шмид В. Изображение сознания в художественной прозе // Narratorium. 2017. № 1(10). URL: <https://narratorium.ru/2018/04/03/вольф-шмид-гамбург-германия/> (дата обращения: 26.09.2023).
16. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
17. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность: сб. статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2010. С. 13–23.
18. Vdovin A., Zubkov K. New Approaches to Representations of Peasants in Russian Literature. Introduction // Russian Literature. 2021. № 119. P. 7–14.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Panchenko A.A. *Obraz starosti v russkoy krest'yanskoy kul'ture* [The Image of Old Age in Russian Peasant Culture]. *Otechestvennyye zapiski*, 2005, no. 3(24). Available at: <http://www.strana-oz.ru/2005/3/obraz-starosti-v-russkoy-krestyanskoy-kul'ture> (accessed 26.09.2029). (In Russian).
2. Schmid V. *Izobrazheniye soznaniya v khudozhestvennoy proze* [Mind Representation in Prose Fiction]. *Narratorium*, 2017, no. 1(10). Available at: <https://narratorium.ru/2018/04/03/вольф-шмид-гамбург-германия/> (accessed 26.09.2029). (In Russian).
3. Турапа V.I. *Chekhovskiy rasskaz: zhanroobrazuyushchaya rol' krizisa identichnosti* [Chekhov's Story: the Genre-forming Role of Identity Crisis]. *Narratorium*, 2018, no. 11. Available at: <https://narratorium.ru/2018/07/24/валерий-и-тюпа-москвачеховский-расс/> (accessed: 26.09.2029). (In Russian).
4. Vdovin A. "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 Mid-Nineteenth-Century Literature]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2017, no. 141, pp. 287–315. (In Russian).
5. Vdovin A. *Bremya modernizatsii: patriarkhal'nyye ritualy, emansipatsionnaya etika i istoricheskiye allyuzii v drame A.F. Pisemskogo Gor'kaya sud'bina* [The Burden of Modernization: Patriarchal Rituals Emancipative Ethics and Historical Allusions in Aleksei Pisemskii's Drama "Bitter Fate"]. *Russian Literature*, 2021, no. 119, pp. 43–69. (In Russian).
6. Vdovin A., Zubkov K. *New Approaches to Representations of Peasants in Russian Literature. Introduction*. *Russian Literature*, 2021, no. 119, pp. 7–14. (In English).

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

7. Chudakov A.P. *Turgenev: povestvovaniye – predmetnyy mir – geroy – syuzhet* [Turgenev: Narration – the Objective World – the Hero – the Plot]. Chudakov A.P. *Slovo – veshch' – mir. Ot Pushkina do Tolstogo* [Word – Thing – World. From Pushkin to Tolstoy]. Moscow, Sovremennyy pisatel' Publ., 1992, pp. 70–93. (In Russian).
8. Schmid V. *Sobytiynost', sub'yekt i kontekst* [Eventfulness, Subject and Context]. Markovich V., Schmid V. (eds.). *Sobytiye i sobytiynost'* [Event and Eventfulness: Collection of Articles]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2010, pp. 13–23. (In Russian).

## (Monographs)

9. Ginzburg L.Ya. *O psikhologicheskoy proze* [About Psychological Prose]. Moscow, Intrada Publ., 1999. 413 p. (In Russian).
10. Markovich V.M. *Chelovek v romanakh I.S. Turgeneva* [Man in the Novels of I.S. Turgenev]. Leningrad, Leningrad State University Publ., 1975. 152 p. (In Russian).
11. Orlitskiy Yu.B. *Dinamika stikha i prozy v russkoy slovesnosti* [Dynamics of Verse and Prose in Russian Literature]. Moscow, RSUH Publ., 2008. 845 p. (In Russian).

12. Orwin D. *Sledstviya samoosoznaniya. Turgenev, Dostoyevskiy, Tolstoy* [The Consequences of Self-Awareness. Turgenev, Dostoevsky, Tolstoy]. St. Petersburg, Academic Studies Press / Bibliorossika Publ., 2022. 351 p. (Translated into Russian).

13. Schmid V. *Narratologiya* [Narratology]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

14. Stepanov A.D. *Problemy kommunikatsii u Chekhova* [Problems of Communication in Chekhov's Works]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul'tury Publ., 2005. 400 p. (In Russian).

15. Zenkin S.N. *Teoriya literatury. Problemy i rezul'taty* [Literary Theory. Problems and Results]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2018. 368 p. (In Russian).

### (Electronic Resources)

16. Marshalik G.A. Ponyat' cheloveka [To Understand a Person]. *Russkiy yazyk i literatura* [Russian Language and Literature]. Available at: [https://www.1urok.ru/categories/14/articles/56663?fbclid=IwAR3zGK1\\_ifsB-FsO-v7IU5Nc9DnQdGLrw201s-Kjgp2lJ5c2txtqRCdkgkMs](https://www.1urok.ru/categories/14/articles/56663?fbclid=IwAR3zGK1_ifsB-FsO-v7IU5Nc9DnQdGLrw201s-Kjgp2lJ5c2txtqRCdkgkMs) (accessed 26.09.2023). (In Russian).

17. Vdovin A. Stranny Turgenev? Zagadka dlya literaturovedov [Strange Turgenev? A riddle for literary critics]. *Magisteria*. Available at: <https://magisteria.ru/ivan-turgenev-and-his-time/strange-turgenev> (accessed 26.09.2023). (In Russian).

*Горбенко Александр Юрьевич,*

Красноярский государственный педагогический университет им.

В.П. Астафьева, Сибирский федеральный университет.

Кандидат филологических наук. Доцент кафедры мировой литературы и методики ее преподавания КГПУ им. В.П. Астафьева; доцент кафедры журналистики и литературоведения СФУ. Научные интересы: феномен житнетворчества, русская литература Сибири XIX–XX вв., современная русская литература, нарратология.

*E-mail:* al\_gorbenko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7610-6659

*Alexander Yu. Gorbenko,*

Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafiev,  
Siberian Federal University.

Candidate of Philology, Associate professor. Research interests:  
phenomenon of life-creating, Russian literature of Siberia of the 19<sup>th</sup>–  
20<sup>th</sup> Centuries, modern Russian literature, narratology.

*E-mail:* al\_gorbenko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7610-6659

*А.Н. Ужанков (Москва)*

## **УЧЕНИЕ О ПРИЛОГЕ КАК ДУХОВНАЯ ОСНОВА ОБРАЗА АНДРИЯ В ПОВЕСТИ Н.В. ГОГОЛЯ «ТАРАС БУЛЬБА»**

### **Аннотация**

В статье рассматривается влияние святоотеческого учения о прилоге на формирование художественного образа козака Андрия в повести Н.В. Гоголя «Тарас Бульба». Согласно учению христианских богословов, любой грех начинается с *помысла* (мысли) или *образа* (представления), с которыми устанавливается собеседование человека – *сочетание*, в разбираемом случае – с образом панночки, и этот образ постепенно *слагается* в непреодолимое желание Андрия увидеть красавицу. Находясь в *плени* этого желания человек, и совершает *грехопадение* (страсть). Все эти пять стадий в развитии греха и проходит Андрий. Первоначально у него появляется в мечтах абстрактный образ красавицы, затем, уже наяву, он увидел польскую панночку, и она пленила его своей красотой. Происходит постоянное обращение Андрия к этому женскому образу. Узнав, что она находится в осажденном козаками польском городе и голодает, Андрий пробирается к ней, забыв о своем долге и чести, предав отчизну, веру и боевых товарищей. Его нераскаянный грех влечет за собой еще один – сыноубийство Тараса Бульбы.

### **Ключевые слова**

Учение о прилоге; помысл; страсть; развитие греха; художественный образ; духовная основа образа.



A.N. Uzhankov (Moscow)

THE TEACHING OF PRILOG AS  
THE SPIRITUAL BASIS OF THE IMAGE OF ANDRIY  
IN N.V. GOGOL'S STORY "TARAS BULBA"

Abstract

The article examines the influence of the patristic teaching of *prilog* (the beginning of a thought) on the formation of the artistic image of kazak Andriy in the story of N.V. Gogol "Taras Bulba". According to the teachings of Christian theologians, any sin begins with a *thought* or an *image* (an idea), with which a person's conversation is established – a *combination*, in this case, with the image of a lady, and this image gradually *develops* into Andriy's irresistible desire to see the beauty. Being in the *captivity* of this desire, a person commits *the Fall* (passion). Andriy goes through all these five stages in the development of the sin. Initially, an abstract image of a beauty appears in his dreams, then, in reality, he saw a Polish lady, and she captivated him with her beauty. Andriy constantly turns to this female image. Having learned that she is in a Polish city besieged by kazaks and is starving, Andriy makes his way to her, forgetting about his honor and duty, betraying his homeland, faith and comrades. His unrepentant sin entails another one – the murder of a son committed by Taras Bulba.

Key words

The teaching of *prilog* (the beginning of a thought); a thought; passion; the development of sin; an artistic image; the spiritual basis of an image.

Согласно разработанному святыми отцами христианской церкви учению о прилоге, всякий греховный поступок, греховное дело и всякая страсть начинаются с обыкновенной мысли (помысла), которая усиливается и крепнет при постоянном собеседовании с ней в уме и, не получая духовного сопротивления (борьбы с нею), способна довести человека до грехопадения. Многократно повторяемый грех со временем переходит в навык и образует уже саму страсть.

Преп. Иоанн Лествичник дает наименования шести следующим друг за другом этапам развития греха: «Рассудительные отцы полагают, что иное есть *прилог* (здесь и далее курсив мой. – А.У.), иное – *сочетание*, иное – *сосложение*, иное – *пленение*, иное – *борьба*, а иное – так называемая *страсть* в душе» [Добротолюбие 2010, II, 509–510; ср.: Лествица 1908, 125–126].

Преп. Филофей Синайский сокращает их количество до пяти, сопровождая каждый кратким комментарием: «Наперед бывает *прилог* (приражение, действие, когда брошенная вещь ударяет в то, на что брошена); потом *сочетание* (содвоение, внимание сковано предметом, так что только и есть, что душа да предмет приразившийся и ее занявший); далее *сосложение* (предмет приразившийся и внимание занявший возбудил желание, – и душа



согласилась на то – сложилась); за сим **пленение** (предмет взял в плен душу, возжелавшую его и как рабу связанную ведет к делу); наконец, **страсть** (болезнь души) частым повторением (удовлетворением одного и того же желания) и привычкою (к делам, коими оно удовлетворяется) вкачествившаяся в душе (ставшая чертою характера)» [Добролюбов 2010, III, 420], объединив в одну стадию **борьбу и страсть**, тем самым подчеркнув, что на этом этапе развития греха далеко не всегда ведется борьба с ним, разве что людьми «преуспевшими и совершенными». Собственно, и у преп. Иоанна Лествичника борьба сопричастна страсти и только допускается, но не выделяется в самостоятельный этап, ибо присутствует далеко не у всех.

Преп. Нил Сорский, русский монах XV в., ссылаясь на учения святых отцов, так же сводит развитие греха к пяти аналогичным этапам: «Различна ведь борьба против нас в мысленной брани с победами и поражениями, сказали отцы: прежде – **прилог**, затем – **сочетание**, потом **сложение**, затем **пленение** и потом **страсть**» [Нил Сорский 2011, 93].

Эта модель духовного учения укоренилась и на Руси.

Примеры построения литературных художественных образов на основе учения о прилоге в изичной русской словесности мы можем наблюдать с конца XVIII в. в повести «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина [Ужанков 2017а, 51–56], и затем уже в произведениях XIX в.: повести «Пиковая дама» А.С. Пушкина, романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского [Ужанков 2020, 172–189], драме «Гроза» А.Н. Островского [Ужанков 2017с, 179–190], романе «Анна Каренина» Л.Н. Толстого [Ужанков 2017b, 89–100]. Перечисленные писатели показывают, как *простая мысль* (прилог) укореняется в сознании литературного персонажа и, проходя пять стадий своего развития, приводит его ко греху. И только Н.В. Гоголь в повести «Тарас Бульба» показывает, как пленение мечтательным образом (тоже прилогом) ведет к гибели героя.

Давайте вспомним, как Тарас Бульба встречает своих сыновей.

Вот он, после того как помялся над их семинаристскими свитками и выслушав угрозу старшего Остапа поколотить отца за насмешки, обращается к нему: «Смотри ты, какой *пышный* (гордый. – А.У.)!» [Гоголь 1984, 29] (далее страницы указываются в тексте статьи). А после, отведав сыновних тумачков, дает оценку сыну: «Да он славно бьется! <...> Ей-богу, хорошо! <...> *Добрый* будет козак!». И только после этого приветствует его: «Ну, здорово, сынку! почеломкаемся!» (С. 30).

А вот последовавшая затем оценка младшего сына Андрия совершенно иная: «А ты, *бейбас* (болван. – А.У.), что стоишь и руки опустил? <...> Что ж ты, *собачий сын*, не колотишь меня? <...> Э, да ты *мазунчик*, как я вижу!» (С. 30).

Получается, уже на первых страницах повести автор закладывает разное отношение и у читателя к сыновьям старого козака Тараса Бульбы, основываясь на им же сделанной их характеристике: располагающей – к Остапу, и несколько настораживающей – к Андрию.

Правда, сам Тарас любил обоих и «тешил себя заранее мыслью, как он явится с двумя сыновьями своими на Сечь и скажет: “Вот посмотрите,

каких я молодцев привел к вам!"; как представит их всем старым, закаленным в битвах товарищам; как поглядит на первые подвиги их в ратной науке и бражничестве, которое почитал тоже одним из главных достоинств рыцаря» (С. 35).

Выезжая в дорогу на Запорожскую Сечь, он просит жену: «Теперь благослови, мать, детей своих! <...> Моли Бога, чтобы они воевали храбро, защищали бы всегда *честь* лыцарскую, чтобы *стояли всегда за веру Христову*, а не то – пусть лучше пропадут, чтобы и духу их не было бы на свете!» (С. 37). В его просьбе есть некое произвольное предвидение будущей судьбы сыновей: один жизнь за честь и веру отдаст, другой – предаст и честь, и веру. Оба погибнут, но – по-разному.

По сути дела, уже в самом начале произведения Гоголь определяет два разных характера и два разных жизненных выбора Остапа и Андрия.

«Остап считался всегда одним из лучших товарищей», «и никогда, ни в коем случае, не выдавал своих товарищей. Никакие плети и розги не могли заставить его это сделать. Он был суров к другим побуждениям, кроме войны и разгульной пирушки; по крайней мере, никогда почти о другом не думал» (С. 40). Совершенно очевидно, что он избирает путь козака – защитника православной веры и Отечества.

Его меньший брат Андрий, хотя и учился с Остапом в одной бурсе и одинаково с ним воспитывался родителями, «имел чувства несколько живее и как-то более развитые», «умел увертываться от наказания». Впрочем, так же, как и старший брат, «кипел жаждою подвига, но вместе с нею *душа его была доступна и другим чувствам*. Потребность любви вспыхнула в нем живо, когда он перешел за восемнадцать лет» (С. 40–41). Вот из этих чувств и вырастает *прилог*.

1. Святые отцы, по словам преп. Иоанна Лествичника, «определяют, что *прилог* есть простое слово (мысль) или *образ* какого-либо предмета, *вновь являющийся уму и вносимый в сердце*» [Добротолубие 2010, II, 510]. Подобное мнение высказывает и преп. Филофей Синайский: *прилог* у него – это «голый помысл или *образ* какой-либо вещи, только что *родившийся в сердце и представившийся уму*» [Добротолубие 2010, III, 420], и объясняет он его синонимом *приражение*, в церковнославянском языке означавшем «подступ, близость».

Возникнуть такой образ (или помысел) может бессознательно и бесконтрольно, но может быть навеян и размышлениями, мечтаниями человека. Мечтательность по своей природе – образная. Поначалу ни человеческая воля, ни сознание напрямую не участвуют в возникновении мечтательного образа или помысла, а потому, замечает преп. Нил Сорский, «ни похвалы, ни укоризны [он] не заслуживает, поскольку не в нашей власти. Невозможно ведь, чтобы не было прилога к нам вражеского помысла» [Нил Сорский 2011, 93]. На это обращает внимание и святитель Феофан Затворник: «...рождение образов не в нашей власти» [Страсти и борьба с ними... 2011, 20].

Источниками *прилогов* (мыслей или образов) могут выступать услышанные слова, воображение человека, органы чувств, память и др. Именно такое и происходит с Андрием на занятиях в бурсе, которыми он, явно, не увлечен. Что же его прельщает?

«Женщина чаще стала представляться горячим мечтам его; он, слушая философические диспуты, *видел ее поминутно*, свежую, черноокою, нежную. Пред ним беспрерывно мелькали ее сверкающие, упругие перси, нежная, прекрасная, вся обнаженная рука; самое платье, облипавшее вокруг ее девственных и вместе мощных членов, дышало в мечтах его каким-то невыразимым *сладострастием*. Он тщательно скрывал от своих товарищей эти движения *страстной* юношеской души... (курсив мой. – А.У.)» (С. 41).

Любопытно отметить, что этот фантазийный (мечтательный) образ найдет свое конкретное воплощение в польской красавице, как ее впоследствии будет описывать Н.В. Гоголь.

Хотя большинство помыслов (прилогов) возникает помимо человеческой воли, Андрий сознательно вызывает этот греховный образ женщины в своем воображении, и услаждается им. В этом случае *прилог* становится прямым проводником ко греху [Шиманский 2005, 188].

Он часто «бродил один где-нибудь в уединенном закоулке Киева, потопленном в вишневых садах, среди низеньких домиков, *заманчиво* глядевших на улицу. Иногда он забирался и в улицу аристократов, в нынешнем старом Киеве, где жили малороссийские и польские дворяне и дома были выстроены с некоторою *прихотливостью*» (С. 41), будто бы некая сила манила его туда или его собственная прихоть. Там-то он, после падения лицом в грязь, и увидит молодую панночку – «стоящую у окна красавицу, какой еще не видывал отроду: черноглазую (как и в наваждении! – А.У.) и белую, как снег, озаренный утренним румянцем солнца. Она смеялась от всей души, и смех придавал сверкающую силу ее ослепительной красоте. Он оторопел. Он глядел на нее, совсем потерявшись, рассеянно обтирая с лица своего грязь, которую еще более замазывался. Кто бы была эта красавица?» (С. 41).

Падение *лицом* в грязь – как некое предвидение будущего нравственного падения его *души*.

Святые отцы церкви отмечают, что если человек прельстился образом или какой-то мыслью, т.е., *прилогом*, сосредотачивает на нем свое *внимание* и задерживает этот образ в своих помыслах и воображении (как это делал *поминутно* Андрий), то тогда наблюдается мысленное развитие греха и происходит приражение (порабощение) разумной силы души. В этом случае следует говорить уже о второй стадии развития помысла, которую и преп. Иоанн Лествичник, и преп. Филофей Синайский, и преп. Нил Сорский называют *сочетанием*.

Именно в таком состоянии и находился Андрий.

2. Преп. Иоанн Лествичник *сочетание* называет *собеседованием* с явившемся образом, по страсти или бесстрастно [Добролюбие 2010, II, 510; Лествица 1908, 125]. А преп. Филофей Синайский *сочетание* назвал

*содвоением*, поскольку мысленный образ сковал внимание, «так что только и есть, что душа да предмет приразившийся и ее занявший» [Добротолюбие 2010, III, 420].

Преп. Нил Сорский называет **сочетание** диалогом с явившимся прилогом, в нашем случае – страстным образом, и приятие человеком этого образа-помысла, «иначе говоря, размышление о нем и (внутреннее. – А.У.) собеседование с ним по нашему произволению» [Нил Сорский 2011, 94]. На этом этапе происходит обдумывание какой-либо мысли, принесенной на ум или любование в мечтах прелестным образом.

Андрей «хотел было узнать от дворни, которая толпою в богатом убранстве, стояла за воротами», кто была эта красавица, но дворня только подняла его на смех, «увидевши его запачканную рожу, и не удостоила его ответом. Наконец он узнал, что это была дочь приехавшего на время ковенского воеводы» (С. 41–42).

Человек сосредотачивает свое внимание на посетившей его мысли или возникшем образе и начинает собеседовать с ней или рассматривать его уже по своему желанию, оценивая и изучая. Это и есть **сочетание** ума с помыслом или образом. Преподобный Нил Сорский называет **сочетание** приятием помысла (или образа) по собственному изволению человека и сознательным дозволением пребывать его в нас. Происходит увлечение сознания человека тем, что было ему мысленно представлено в образе, и уже в размышлениях оно переживается как возможное бытие [Леонов 2013, 232].

Эти мысли или образы далеко не всегда бывают безгрешны. «Если не отсечет кто-то *прилог* лукавого помысла, но немного побеседует с ним, то враг прилагает усилия, чтобы он страстно *о том* помышлял», – замечает преп. Нил Сорский [Нил Сорский 2011, 94].

Поэтому человек должен пытаться сразу, еще на стадии прилога, не оставаться на нем свое внимание и отринуть его, – рекомендует преп. Иоанн Лествичник [Добротолюбие 2010, II, 510]. Если тогда не получилось, то можно попытаться это сделать на стадии **сочетания**, хотя сделать это теперь будет гораздо труднее, поскольку душа уже приразилась образом и потребуются больше усилий, чтобы пресечь дальнейшее развитие лукавого помысла и победить его. Главное же – должно быть желание, проявление воли человека избавиться от навязчивой мысли или образа.

Андрей не только помышлял о панночке, но и стал действовать, чтобы, во что бы то ни стало, повидаться ней, не взирая на опасности.

«В следующую же ночь, с свойственною одним бурсакам дерзостью, он пролез через частокол в сад, взлез на дерево, которое раскидывалось ветвями на самую крышу дома; с дерева перелез он на крышу и через трубу камина пробрался прямо в спальню красавицы, которая в это время сидела перед свечою и вынимала из ушей своих дорогие серьги» (С. 42).

Андрей достигает желаемого.

Если человек принял *прилог*, увлекся ним, то есть, сочетался с *прилогом* и получил от этого услаждение души, то наступает третий этап развития греха – **сосложение или сложение**.

3. Преп. Иоанн Лествичник дает следующее ему определение: «**сосложение** есть склонение души к виденному, соединенное с *услаждением*» [Добротолюбие 2010, II, 510]. Или в другом переводе (по «Лествице»): «**сосложение** есть согласие души с представившимся помыслом, соединенное с *услаждением*» [Лествица 1908, 125]. Сходные рассуждения приведены преп. Филофеем Синайским: «сосложение есть склонение души к зримому оком ума предмету со *услаждением*» [Добротолюбие 2010, III, 420]. Близки к ним и размышления преп. Нила Сорского: **сложение** есть «услаждающее склонение души к явившемуся помыслу или образу». Происходит это с человеком тогда, когда он, добровольно принимая помыслы или образы «и с ними мысленно беседуя, чуть-чуть согласится в мысли своей, чтобы было так, как говорит вражий помысел» [Нил Сорский 2011, 94].

Человеческий ум, сочетавшийся с манящим его образом, ищет способ с ним соединиться. Воля человека уже склоняется к осуществлению греховного помысла, и постепенно вызревает *намерение* совершить грех [Леонов 2013, 232].

Если кто-то «не способен еще отгонять прилоги лукавого, таковой, если чуть-чуть согласится с лукавым помыслом, но тотчас исповедается Господу, каясь и укоряя себя, и призовет Его на помощь, как написано: “Исповедайтесь Господу и призывайте имя Его” (Пс. 104: 1) – то Бог прощает его по Своей милости из-за его немощи. Это сказано отцами о сложении мысленном, когда что-то невольно побеждается помыслом, пребывая в подвиге, причем корень ума его утвержден на том, чтобы не согрешать и не сотворить беззаконие на деле» [Нил Сорский 2011, 95]. Так размышляет преп. Нил Сорский о состоянии человека на стадии *сложения* его помысла.

Эта стадия – пиковая в развитии греховного помысла, последняя точка возможного еще возврата в прежнее безгреховное состояние. Для этого должно случиться покаяние, *метанойя* по-гречески, т.е., перемена ума, перемена сознания. Монахи в монастырях на исповеди исповедуют свой мысленный грех (навязчивый образ), каются в нем и возвращаются в исходную точку. «Ибо будущей муке подлежит [душа] за непокаяние, а не за брань» [Нил Сорский 2011, 97]. После покаяния очистившаяся душа способна вернуться в безгреховное состояние. Если не было покаяния, то греховный помысел развивается стремительно. Человек *пленяется* греховной мыслью, и уже без целенаправленной борьбы не сможет избавиться от нее, а его поступки оказываются всецело зависимыми от нее.

Панночка сначала испугалась незнакомого человека, но, когда увидела, «что бурсак стоял, потупив глаза и не смея от робости пошевелить рукою, когда узнала в нем того же самого, который хлопнулся перед ее глазами на улице [лицом в грязь. – А.У.], смех вновь овладел ею» (С. 42).

Тоголь дает характеристику «прекрасной полячки», которая пленила Андрия. «Красавица была ветрена, как полячка, но глаза ее, глаза чудесные, пронзительно-ясные, бросали взгляд долгий, как *постоянство*». Да, она сохранит его в памяти и спустя два года, как узнаем позднее.

«Она от души смеялась и долго забавлялась над ним».

«Бурсак не мог пошевелить рукою и был связан, как в мешке, когда дочь воеводы смело подошла к нему...» (С. 42).

«Она убираала его и делала с ним тысячу разных глупостей с развязностью дитяти, которою отличаются ветреные полячки и которая повергла бедного бурсака в еще большее смущение. Он представлял смешную фигуру, раскрывши рот и глядя неподвижно в ее ослепительные очи» (С. 42).

Андрей *оказался в плену чар* ветреной полячки. Прежде мечтательный образ красавицы воплотился в конкретной панночке, которая пленила чувственное сердце молодого козака. Далее должны последовать поступки для достижения желаемого – проявления страсти.

4. Четвертую стадию развития греха преп. Иоанн Лествичник, преп. Филофей Синайский и преп. Нил Сорский называют **пленением**, которое есть «насильственное и невольное увлечение сердца увиденным или совершенное его с ним слитие, разоряющее наше доброе устроение» [Добротолубие 2010, II, 510].

С этим согласуется и мнение преп. Филофея Синайского: «пленение есть насильственное и невольное отведение сердца (в плен), удержание в нем и слияние будто в одну жизнь с предметом пленившим, от коего (слияния) исчезает доброе наше состояние (теряется покой)» [Добротолубие 2010, III, 420].

Андрей жаждал новой встречи с панночкой, но это было для него не безопасно, поэтому мог видеть ее только издали. Как-то раз встретил ее в костеле, «она заметила его и очень приятно усмехнулась, как давнему знакомому. Он видел ее вскользь еще один раз, и после этого воевода ковенский скоро уехал, и вместо прекрасной черноглазой полячки выглядывало из окон какое-то толстое лицо» (С. 42–43).

На этой стадии умственного борения первоначально возникший в помысле (прилоге) грех находит свое дальнейшее воплощение уже в конкретных человеческих поступках. По словам преп. Филофея Синайского, греховный «предмет взял в плен душу, возжелавшую его, и как рабу связанную ведет к делу» [Добротолубие 2010, III, 420].

На какое-то время от совершения греха человека могут отстранить неблагоприятные условия или какие-то внешние обстоятельства, но это вызывает только некоторую задержку или отсрочку в его исполнении. И если человек за это время не провел духовную борьбу с желанием, и в нем по-прежнему присутствует решительность добиться желаемого, он постарается реализовать давно задуманное и долго вынашиваемое. Длительно пребывающий в подобном состоянии человек, чаще всего, игнорирует внешние удерживающие обстоятельства.

Андрей вспоминал свою черноглазую полячку едучи в Сечь. По сути дела, Н.В. Гоголь показал через эти воспоминания Андрия, проявившиеся в нем, три стадии прилога. Произойдет ли дальнейшее развитие греха или он замрет на пиковой точке?

Спустя два года козаки обложили польский город Дубно, пытаясь взять его измором. В томлении и безделии «Андрий <...> сам не зная отчего, чувствовал какую-то духоту на сердце» (С. 67).

Однажды ночью его отыскала в стане запорожцев татарка – служанка панночки. Когда он узнал, что панночка в городе, то «почувствовал, что вся кровь вдруг прихлынула к сердцу» (С. 69).

Замершее на время чувство получило новый шанс, и он спрашивает служанку с нетерпением:

«– Что ж, она замужем? Да говори же, какая ты странная! что она теперь?..

– Она другой день ничего не ела.

– Как?..

– Ни у кого из городских жителей нет уже давно куска хлеба, все давно едят одну землю.

Андрий остолбенел» (С. 69–70).

Гоголь связывает два состояния *остолбенения* Андрия, произошедшие в разное время. Первый случай – *после действия*, когда он еще в Киеве тайно пробрался в спальню к панночке и от избытка чувств не мог пошевелиться. Второй случай – *перед действием*, когда он уже под Дубно тоже от избытка чувств остолбенел, но вскоре очнется и примет решение тайно пробираться к полячке, и опять окажется в ее спальне.

Это панночка увидела его с городской стены и послала к нему свою служанку: «Ступай, скажи рыцарю: если он помнит меня, чтобы пришел ко мне; а не помнит – чтобы дал тебе кусок хлеба для старухи, моей матери...» (С. 70).

У человека на стадии пленения возможна духовная борьба. Это может быть длительное бореие с двояко возможным исходом.

У Андрия тоже происходит внутренняя борьба между чувством и долгом. У него есть возможность выбора, и он его совершает.

Он клянется святым крестом, что не выдаст тайну подземного хода в крепость. Воспользовавшись им, козаки легко и быстро могли бы захватить город, освободить милую ему полячку, не допустить прорыва в крепость подмоги, пленения и гибели козаков. Однако, плененный страстью рассудок ему отказал. Андрий поддался влечению чувства (сердца).

«Сердце его билось. Все минувшее, все, что было заглушено нынешними козацкими биваками, суровой бранной жизнью, – все всплыло разом на поверхность, потопивши, в свою очередь, настоящее. Опять вынырнула перед ним, как из темной морской пучины, гордая женщина. Вновь сверкнули в его памяти прекрасные руки, очи, смеющиеся уста, густые темно-ореховые волосы, курчаво распавшиеся по грудям, и все упругие, в согласном сочетанье созданные члены девического стана».

Не этот ли образ навязчиво возникал в помыслах и отвлекал его от философических диспутов в бурсе?

«Нет, они не погасали, не исчезали в груди его, они посторонились только, чтобы дать на время простор другим могучим движениям; но часто, часто смущался ими глубокий сон молодого козака, и часто, проснувшись, лежал он без сна на одре, не умея истолковать тому причины» (С. 70).



Так Н.В. Гоголь описывает состояние плененного страстью человека. Андрий «шел, а биение сердца становилось сильнее, сильнее при одной мысли, что увидит ее опять, и дрожали молодые колени» (С. 70–71).

Мог остановить старый козак Тарас Бульба своего сына, когда тот в ночи проходил мимо: «Андрий! <...> С тобою баба! Ей, отдеру тебя, вставши, на все бока! Не доведут тебя бабы к добру!» (С. 72).

Как к воду глядел. Но не встал, не надрал бока сыну. Попустил.

А Андрий перекрестился. «Вдруг отхлынул от сердца испуг еще скорее, чем прихлынул» (С. 72).

Если же человек сразу отказался от борьбы, не воспротивился *приравшиваемся* прилогу, согласился и *соединился* с ним всею душою, *пленился* образом, то приближается финальная стадия развития греха – **страсть**.

**5. Страсть** есть апофеоз в развитии *прилога*. Преп. Иоанн Лествичник отмечает: «**Страстию** называют уже самый *порок*, от долгого времени вгнездившийся в душе, <...> так что душа уже произвольно и сама собою к нему стремится» [Лествица 1908, 125]. В «Добротолюбии» в переводе свят. Феофана Затворника эта мысль имеет иной акцент: «Страстью называют такое похотливое расположение, которое, вгнездившись в душу, соделывается потом через долгий навык как бы природным ее свойством, так что душа уже произвольно и сама собою стремиться к удовлетворению его» [Добротолюбие 2010, II, 510].

Более подробно рассуждает о страсти преп. Нил Сорский: «**Страсть** же, истинно говорят, – долгое время в душе гнездясь и будучи затем ее обычаем переведена как бы в нрав, сама потом к человеку как усвоенная самопроизвольно приходит, обуреваемая постоянно страстными помыслами, от врага влагаемыми, утвердившись от сочетания и частого собеседования и став обычной от многого помышления и мечтания. Это бывает, когда какую-нибудь вещь, возбуждающую страсть, враг часто представляет человеку и разжигает его более, чем к *чему-то* иному, на любовь к ней, и тот, хочет или не хочет, побеждается ею мысленно. Особенно же это бывает, если он прежде по небрежности часто сочетался и собеседовал с *ней*, то есть мыслил по доброй воле о той вещи неподобающим образом» [Нил Сорский 2011, 97].

Рассуждая о природе прилога, преп. Нил Сорский предупреждал и о возникновении блудной страсти: «Если кто-то борим страстью к некоему лицу, подобает *ему* всячески удаляться от него – *избегать* и собеседования, сопребывания, прикосновения к одеждам, и обоняния. А кто не остерегается всего этого, тот совершает страсть и любодействует помыслами в сердце, сказали отцы, сам печь страстей разжигает, словно зверя вводя лукавые помыслы» [Нил Сорский 2011, 98].

Когда Андрий вошел в комнату панночки, в ней горели две свечи и перед образом теплилась лампада, «но не того искали глаза его», – замечает Н.В. Гоголь. И он «увидел женщину, казалось, застывшую и окаменевшую в каком-то быстром движении. Казалось, как будто вся фигура ее хотела броситься к нему и вдруг остановилась. И он остался также изумленным пред нею».



Опять, как и в первый раз, когда он пробрался в спальню к польской красавице еще в Киеве, его поразило оцепенение (*плен*).

«Ничего не было в ней похожего на ту, но вдвое прекраснее и чудеснее была она теперь, чем прежде. Тогда было в ней что-то неоконченное, недоконченное, теперь это было произведение, которому художник дал последний удар кисти. Та была прелестная, ветреная девушка; эта была красавица – женщина во всей красе своей. Полное чувство выражалось в ее поднятых глазах, не отрывки, не намеки на чувство, но все чувство. <...> Грудь, шея и плечи заключились в те прекрасные границы, которые назначены вполне развившейся красоте...» (С. 78).

«И ощутил Андрий в своей душе благоговейную боязнь и стал неподвижен перед нею» (С. 79).

И пропал козак Андрий!

«Царица! – вскрикнул Андрий, полный и сердечных, и душевных, и всяких избытков. – Что тебе нужно? чего ты хочешь? прикажи мне! Задай мне службу самую невозможную, какая только есть на свете, – я побегу исполнять ее! Скажи мне сделать то, чего не в силах сделать ни один человек, – я сделаю, я *погублю* себя. *Погублю, погублю!* и *погубить* себя для тебя, клянусь святым крестом, мне *так сладко*... но не в силах сказать того!» (С. 80).

Вскипела страсть в молодом козаке. И как холодной водой окатила его красавица: «Не обманывай, рыцарь, и себя и меня, – говорила она, качая тихо прекрасной головой своей, – знаю и, к великому моему горю, знаю слишком хорошо, что тебе нельзя любить меня; и знаю я, какой долг и завет твой: *тебя зовут отец, товарищи, отчизна*, а мы – враги тебе».

Могло показаться читателю, что наступит трезвление ума у молодого козака, охваченного страстью. Но не тут-то было! Страсть побеждает сознание и происходит окончательный выбор – отречение от всего того, за что козаки отдавали свои жизни: «А что мне отец, товарищи и отчизна! <...> Так если ж так, так вот что: *нет у меня никого! Никого, никого!* <...> Кто сказал, что моя отчизна Украина? Кто дал мне ее в отчизны? Отчизна есть то, чего ищет душа наша, что милее для нее всего. Отчизна моя – ты! Вот моя отчизна! И понесу я отчизну сию в сердце моем, понесу ее, пока станет моего веку, и посмотрю, пусть кто-нибудь из козаков вырвет ее отсюда!» (С. 83).

Страсть привела к предательству...

«Спасены, спасены!» – закричала вбежавшая в комнату татарка. «Наши вошли в город, привезли хлеба, пшеница, муки и связанных запорожцев» (С. 83).

Но Андрий даже не внял, о чем идет речь, не понял, «какие “наши” вошли в город, что привезли с собою и каких связали запорожцев» (С. 83–84). Он был полностью во власти своей страсти.

«Полный не на земле вкушаемых чувств, Андрий поцеловал в сии благовонные уста, прильнувшие к щеке его, и небезответны были благовонные уста. Они отозвались тем же, и в сем обоюдном поцелуе ощутилось то, что один только раз в жизни дается чувствовать человеку.

И погиб козак! – восклицает Н.В. Гоголь. – Пропал для всего козацкого рыцарства! Не видать ему больше ни Запорожья, ни отцовских хуторов своих, ни церкви Божьей! Украине не видать тоже храбрейшего из своих детей, взявшихся защищать ее. Вырвет старый Тарас седой клочок волос из своей чуприны и проклянет и день и час, в который породил на позор себе такого сына» (С. 84).

Правда, появится со стороны попытка оправдать поступок Андрия. Выскажет ее Тарасу Бульбе жид Янкель, увидевший его младшего сына в городе: «Теперь он такой важный рыцарь... <...> И наплечники в золоте, и нарукавники в золоте, и зеркало в золоте, и шапка в золоте, и по поясу золото, и везде золото, и все золото <...> и он весь сияет в золоте» (С. 87).

Золото здесь – как цена предательства.

На недоуменный вопрос Тараса, зачем же его сын «надел чужое одеянье», Янкель со свойственной ему рассудительностью ответил: «**Потому что лучше**, потому и надел...». И теперь он, «как набогатеиший польский пан!».

Случилось то, что вызывало наибольшее негодование у старого полковника Тараса Бульбы и его товарищей: многие из русских дворян «перенимали уже польские обычаи, заводили роскошь, великолепные прислуги» и т. д. (С. 34). Теперь таким оказался и его сын Андрий, но отец еще не может в это поверить: «Кто ж его принудил?» – спрашивает он Янкеля.

«– Я ж не говорю, чтобы его кто принудил. – отвечает тот. – Разве пан не знает, что он по своей воле *перешел* к ним?»

«Кто *перешел*? Куда *перешел*?» – рассудок Тараса Бульбы все еще отказывается понять и принять случившееся.

«– *Перешел* на их сторону, он уж теперь *совсем ихний*», – ответил торговец Янкель.

«– Так это выходит, он, по-твоему, *продал отчизну и веру*?» – все еще недоумевал Бульба.

«– Я не говорю этого, чтобы он *продавал* что: я сказал только, что он *перешел к ним*» (С. 88). Янкель напирал на добровольность случившегося. Тарас не в силах это принять:

«– Врешь, чертов жид! *Такого дела не было на христианской земле!* Ты путаешь, собака!» – негодованию отца нет предела. Козаки защищали православную веру и никогда, даже перед лицом самой смерти, не отрекались от нее. А тут – добровольное отступничество его сына!

И причина, как оказалось, – дочка-красавица польского воеводы: «Он для нее и сделал все и перешел».

Вот и вспомнил старый Тарас Бульба, «что велика власть слабой женщины, что многих сильных *погубляла* она, что податлива с этой стороны природа Андрия» (С. 88). И податлива настолько, что уже и о свадьбе объявлено, и «будет свадьба сейчас, как только *прогонят* запорожцев». И никто иной, как сам «пан Андрий обещал *прогнать* запорожцев» (С. 89).

Так греховная страсть порождает еще один грех – предательство своих братьев-запорожцев.

«– И ты не убил тут же на месте его, *чертова сына*? – вскрикнул Бульба.

– За что же убить? *Он перешел по доброй воле*. Чем человек виноват? *Там ему лучше, туда и перешел*», – оправдывает поступок Андрия предпримчивый Янкель.

Он и передает отцу слова отступника: «Янкель! Скажи отцу, скажи брату, скажи козакам, скажи запорожцам, скажи всем, что отец – теперь не отец мне, брат – не брат, товарищ – не товарищ, и что я с ними буду биться со всеми. *Со всеми буду биться!*» – еще раз подчеркнул Андрий.

Этого уже не смогла вынести душа старого козака, и он закричал, возмущаясь, перенося грех целого народа на стоящего перед ним одного человека, принесшего ему дурную весть:

«– Врешь, чертов Иуда! – закричал, вышед из себя, Тарас. – Врешь, собака! Ты и Христа распял, проклятый Богом человек! Я тебя убью, сатана! Утекай отсюда, не то – тут же тебе и смерть!» (С. 89).

«И поник седою головою» потрясенный известием отец, и все еще не хотел он верить, «чтобы собственный *сын* его *продал веру и душу*» (С. 89).

Одинаково любил он обоих сыновей, одинаково растил их и воспитывал, но разные судьбы избрали они. Еще в самом начале повести были намеки на то: Остап кулаками доказывал батьке, что будет добрый козак, а Андрий, по словам Тараса, – **собачий сын** и мазунчик. Так оно и получилось.

Бульбенка Остапа избрали козаки-уманцы своим атаманом, оказав ему честь не по возрасту, но по разуму, и он доблестно сражался с врагами. А у младшего Андрия «не в меру было склончиво сердце на женские речи» (С. 96). Оно и привело его во вражий стан, превратив в Иуду.

Не было борьбы у него между разумом и сердцем, победило чувство и руководило им. Это – пятая стадия развития греха, по свидетельству святых отцов, допускающая еще борение со страстью, если включается в эту борьбу воля. **Борьба** может продолжаться долго. Но если же человек принял **приразившийся** помысл, **сочетался** с ним, уделив ему **внимание**, **усладился** им, **сдружился**, затем **согласился** с ним и **соизволил** совершить то, что он предлагает, **пленился** этим замыслом и, не начав с ним **борьбу**, сразу же уступил, то наступает следующий за **борьбой** этап – **греховное дело**.

Вот и вылетел из польского города «гусарский полк, краса всех конных полков», а «впереди других понесся витязь всех бойчее, всех красивее» – Андрий. Оторопел Тарас Бульба, «когда увидел, что это был Андрий», который, «как **молодой борзой пес** (сбылось отцово предвидение! – А.У.), красивейший, быстрейший и молодой всех в стае», понесся на запорожцев, и «чистил перед собою дорогу, разгонял, рубил и сыпал удары направо и налево. Не вытерпел Тарас и закричал: “Как?.. Своих?.. Своих, *чертов сын*, своих бьешь?..”».

Н.В. Гоголь описывает героя, обезумевшего, ослепленного и плененного страстью (грехом): «Но Андрий не различал, кто пред ним был, свои или другие какие; ничего не видел он. Кудри, кудри он видел, длинные, длинные кудри, и подобную речному лебедю грудь, и снежную шею, и плечи, и все, что создано для безумных поцелуев» (С. 113).

Его порыв, движение прерывается внезапной остановкой: «...вдруг чья-то сильная рука ухватила за повод его коня». Происходит мгновенное трезвление, когда увидел «он перед собою одного только страшного отца». «Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен...», «и стоял, утупивши в землю очи» (С. 114).

«– Что *сынку* (родственная связь. – А.У.), помогли тебе твои *ляхи* (опозиция, враги. – А.У.)?»

Андрей был безответен.

– Так *продать?* *продать* веру? *продать* своих? Стой же, слезай с коня!

Покорно, как *ребенок* (Гоголь этим сравнением еще раз подчеркивает кровную связь. – А.У.), слез он с коня и остановился *ни жив ни мертв* перед Тарасом.

– Стой и не шевелись! (А он уже умер духовно – недвижим! – А.У.) Я тебя породил, я тебя и убью!»

«Бледен как полотно был Андрей; видимо было, как тихо шевелились уста его (но не в покаянной молитве! – А.У.) и как он произносил чье-то имя; но это не было имя отчизны, или матери, или братьев – это было имя прекрасной полячки. Тарас выстрелил» (С. 114). Он дал ему физическую жизнь, он его физически и убил. Но этому концу земной жизни предшествовало духовное самоубийство Андрия как предопределение смерти.

Нераскаянный грех сына имеет последствия: приводит ко греху и отца – сыноубийству.

«– Чем бы не козак был? – сказал Тарас. <...> *Пропал, пропал* бесславно, как *подлая собака!*» (С. 114).

*Собачий сын* и пропал, как *подлая собака*.

Сюжетный круг Андрия Бульбаша замкнулся.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. Миргород. М.: Художественная литература, 1984. 317 с.

2. Добротолюбие: в 5 т. / перевод с греческого святителя Феофана Затворника. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2010.

3. Леонов В., прот. Основы православной антропологии. М.: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2013. 456 с.

4. Нил Сорский, преподобный. Устав и послания / сост., пер., коммент, вступ. ст. Г.М. Прохорова. М.: Институт русской цивилизации, 2011. 240 с.

5. Преподобного отца нашего Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица, в русском переводе. Сергиев Посад: Троице-Сергиева Лавра, 1908. 365 с.

6. Страсти и борьба с ними. По трудам святителя Феофана Затворника. Выдержки из творений и писем. М.: Даниловский благовестник, 2011. 460 с.

7. (а) Ужанков А.Н. «Мысленная брань» в повести «Бедная Лиза» Н.М. Карамзина // Русский язык за рубежом. 2017. № 2(261). С. 51–56.

8. (b) Ужанков А.Н. Учение о прилоге как духовная основа художественного образа Анны Карениной // Новый филологический вестник. 2017. № 2(41). С. 89–100.

9. (c) Ужанков А.Н. Еще раз о «луче света в темном царстве». (О драме А.Н. Островского «Гроза») // Новый филологический вестник. 2017. № 4(43). С. 179–190.

10. Ужанков А.Н. Святоотеческое «учение о прилоге» в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Проблемы исторической поэтики. 2020. № 2. С. 172–189.

11. Шиманский Г.И. Нравственное богословие. Киев: Издательство имени святителя Льва, папы Римского, 2005. 682 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. (a) Uzhankov A.N. “Myslennaya bran” v povesti “Bednaya Liza” N.M. Karamzina [“Mental Struggle” in the Story “Poor Lisa” by N.M. Karamzin]. *Russkiy yazyk za rubezhom*, 2017, no. 2(261), pp. 51–56. (In Russian).

2. (b) Uzhankov A.N. Ucheniye o priloge kak dukhovnaya osnova khudozhestvennogo ob-raza Anny Kareninoy [The Teaching of Prilog (the Beginning of a Thought) as the Spiritual Basis of the Artistic Image of Anna Karenina]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 2(41), pp. 89–100. (In Russian).

3. (c) Uzhankov A.N. Eshche raz o “luche sveta v temnom tsarstve”. (O drame A.N. Ostrovskogo “Gроза”) [Speaking Again about “The Ray of Light in the Dark Kingdom”]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2017, no. 4(43), pp. 179–190. (In Russian).

4. Uzhankov A.N. Svyatootecheskoye “ucheniye o priloge” v romane F.M. Dostoyevskogo “Prestupleniye i nakazaniye” [The Patristic Doctrine about “Prilog” in the Novel of Fedor Dostoevsky “Crime and Punishment”]. *Problemy istoricheskoy poetiki*, 2020, no. 2, pp. 172–189. (In Russian).

## (Monographs)

5. *Dobrotolyubiye* [Philokalia]: in 5 vols. Moscow, Sretensky monastery Publ., 2010. (In Russian).

6. Leonov V. *Osnovy pravoslavnoy antropologii* [The Basics of Orthodox Anthropology]. Moscow, The Moscow Patriarchate of the Russian Orthodox Church Publ., 2013. 456 p. (In Russian).

7. Nil Sorsky. *Ustav i poslaniya* [The Statute and Teachings]. Moscow, Institute of Russian Civilization, 2011. 240 p. (In Russian).

8. *Prepodobnago ottsa nashego Ioanna, igumena Sinayskoy gory, Lestvitsa, v russkom perevode* [“The Ladder of Divine Ascent” by Saint John of the Ladder (Sinaites), translated into Russian]. Sergiyev Posad, The Trinity Lavra of St. Sergiy Publ., 1908. 365 p. (In Russian).

9. Shimanskiy G.I. *Nravstvennoye bogosloviye* [Moral Theology]. Kiyev, St. Leo, Pope of Rome Publ., 2005. 682 p. (In Russian).

10. *Strasti i bor'ba s nimi. Po trudam svyatitelya Feofana Zatvoornika. Vyderzhki iz tvoreniy i pisem* [Passions and Struggle with Them. According to the Works

of St. Theophan the Recluse. Excerpts from Creations and Letters]. Moscow, Danilovskiy blagovestnik Publ., 2011. 460 p. (In Russian).

*Ужанков Александр Николаевич,*

Московский государственный университет технологий и управления им. К.Г. Разумовского; Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д.С. Лихачева; Сретенская духовная семинария.

Доктор филологических наук, профессор; советник ректора по научной работе МГУТУ им. К.Г. Разумовского, руководитель Центра фундаментальных исследований русской средневековой культуры Института Наследия; профессор Сретенской Духовной Академии. Научные интересы: история русской литературы XI–XIX вв., теория литературы (ценностные аспекты художественного произведения, система эстетических категорий, поэтика), медиевистика.

*E-mail:* a.n.uzhankov@mail.ru

*Aleksander N. Uzhankov,*

K.G. Razumovsky Moscow State University of Technologies and Management; Russian Scientific Research Institute of Cultural Heritage named after D.S. Likhachev; Sretensky Theological Academy.

Doctor of Philology, Professor; Advisor to the Rector for Scientific Work at K.G. Razumovsky Moscow State University of Technologies and Management, Director of the Centre of fundamental research of Russian Medieval culture at Russian Scientific Research Institute of Cultural Heritage named after D.S. Likhachev, Professor at Sretensky Theological Academy. Research interests: history of Russian literature of the 11<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> centuries, theory of literature (aspects of values in literature, system of aesthetic categories, poetics), Medieval studies.

*E-mail:* a.n.uzhankov@mail.ru

*С.В. Савинков (Воронеж)*

**«С ПУШКИНЫМ НА ДРУЖЕСКОЙ НОГЕ»:  
ГЕНИЙ И НИЧТОЖЕСТВО ИВАНА АЛЕКСАНДРОВИЧА  
ХЛЕСТАКОВА**

**Аннотация**

В статье предлагается еще раз задаться вопросом об особой роли Хлестакова в комедии «Ревизор» в контексте давней полемики между писателем Сергеевым-Ценским и литературоведом Ю.В. Манном. С. Сергеев-Ценский увидел в Хлестакове не обыкновенного вряля, а большого художника, гениально сыгравшего роль того, за кого его приняли. Это суждение писателя было оспорено. С точки зрения Ю.В. Манна, Хлестаков не выходит за пределы своего кругозора — его воображение дерзко, но убого и тривиально. Таким образом «гений» и «ничтожество» стали признаками одного и того же лица. Гоголь наделил Хлестакова характеристиками, которые связывались в сознании писателя и с ним самим, и с именем Пушкина. Одна из них — неумное воображение и язвительный смех, а другая — завораживающий протеизм. Только при достижении их союза Гоголю удалось осуществить свой замысел — «собрать в одну кучу все дурное в России» и «за одним разом посмеяться над всем». Особое внимание в статье уделяется пушкинскому контексту. Сближение Хлестакова и Пушкина рассматривается в перспективе гоголевского текста о Пушкине, а точнее, того важного плана, где развивается идея пушкинской всеотзывности. Очевидно, что семантическая конфигурация образов Пушкина и Хлестакова у Гоголя одна и та же. Ее определяют отсутствие личностной определенности и обусловленная этим возможность трансформации. Хлестаков предстает перед «Городничим и Ко» в тех образах, которые рисует их воображение. Художническая гениальность Хлестакова как раз и состоит в том, что он заставляет поверить в создаваемые им фигуры воображения самого себя и других. При этом в статье отмечается неслучайное различие между Хлестаковым, уносящимся под «сень струй» в доме городничего, и Хлестаковым, выказывающим саркастическую меткость наблюдения в письме к Тряпичкину. Гоголевский Хлестаков дополняет пушкинского подобно тому, как Гоголь дополняет Пушкина в своих размышлениях о нем. Отдавая должное Пушкину, Гоголь тем не менее отказывал ему в значимости для современности. Желание к *пушкинскому* прибавить и *гоголевское* могло повлиять на логику авторского поведения в комедии «Ревизор».

**Ключевые слова**

Гоголь; «Ревизор»; Хлестаков; Пушкин; литература; гений; ничтожество.

**“ON FRIENDLY TERMS WITH PUSHKIN”:  
THE GENIUS AND INSIGNIFICANCE OF IVAN ALEKSANDROVICH  
KHELESTAKOV**

**Abstract**

The article suggests once again asking the question about the special role of Khlestakov in the comedy “The Inspector General” in the context of a long-standing controversy between the writer S. Sergeev-Tsensky and the literary critic Yu.V. Mann. Sergeev-Tsensky saw in Khlestakov not an ordinary liar, but a great artist who brilliantly played the role of the one for whom he was mistaken. This writer’s judgment has been disputed. From the point of view of Yu.V. Mann, Khlestakov does not go beyond his horizons – his imagination is daring, but pathetic and trivial. Thus, “genius” and “nothingness” became signs of the same person. Gogol endowed Khlestakov with characteristics that were associated in the writer’s mind with both himself and the name of Pushkin. One of them is an irrepressible imagination and caustic laughter, and the other is a fascinating proteism. Only when their union was achieved did Gogol succeed in realizing his plan – “to gather in one pile everything bad in Russia” and “to laugh at everything at once”. The article pays special attention to the Pushkin context. The rapprochement between Khlestakov and Pushkin is considered in the perspective of Gogol’s text about Pushkin, and more precisely, of that important plan where the idea of Pushkin’s all-responsibility is developed. It is obvious that the semantic configuration of the images of Pushkin and Khlestakov in Gogol’s case is the same. It is determined by the lack of personal certainty and the resulting possibility of transformation. Khlestakov appears before “Gorodnichy and Co” in the images that their imagination draws. Khlestakov’s artistic genius lies precisely in the fact that he makes you believe in the imaginary figures he creates for himself and others. At the same time, the article notes the non-accidental difference between Khlestakov, carried away under the “canopy of the streams” in the mayor’s house, and Khlestakov, showing sarcastic accuracy of observation in a letter to Tryapichkin. Gogol’s Khlestakov complements Pushkin’s Khlestakov just as Gogol complements Pushkin in his reflections on him. Giving Pushkin his due, Gogol nevertheless denied him any significance for modern times. The desire to add Gogol’s to Pushkin’s could have influenced the logic of the author’s behavior in the comedy “The Inspector General”.

**Key words**

Gogol; “The Government Inspector”; Khlestakov; Pushkin; literature; genius; insignificance.

Как известно, замысел «Ревизора» состоял в том, чтобы «собрать в одну кучу все дурное в России» и «за одним разом посмеяться над всем» [Гоголь 1952, VIII, 440]. Для реализации этого замысла Гоголю понадобился персонаж, которому он смог бы поручить сначала все «собрать»



(около Хлестакова, как выразился Ю.В. Манн, «обращаются все прочие лица, как планеты около Солнца» [Манн 1996, 204]), а затем над всем разом и посмеяться. Причем посмеяться узнаваемо, в излюбленном стиле Гоголя, включающем в себя «смелые до дерзости гипербола и метафоры» [Переверзев 1982, 118]. «Какой язык у этого лжереvizора! Лаконичный, необыкновенно красочный, образный, оригинальный и в высшей степени непринужденный, настояще-гоголевский язык [Сергеев-Ценский 1960, 210]. Последнее высказывание принадлежит писателю С. Сергееву-Ценскому, который в свое время предложил оригинальное истолкование образа Хлестакова: «Хлестаков задуман Гоголем не как обыкновенный враль... а как большой художник, вошедший в роль именно того, за кого его принимают в городишке» [Сергеев-Ценский 1960, 210]. С точки зрения Сергеева-Ценского, «Ревизор» — это еще и своеобразная версия архетипической коллизии столкновения таланта с гением, где талант Городничий, а гений — Хлестаков. Эти суждения писателя были оспорены Ю.В. Манном. «Что же касается отождествления: Хлестаков — гений, то оно правильно лишь как парадокс, то есть неожиданное сближение внешних признаков при несходстве сущности» [Манн 1966, 58]. Хлестаков не выходит за пределы своего кругозора, своего уровня понимания. Его воображение страшно убого, но дерзко, смело в своей убогости — гениально убого. Да и сам Хлестаков гениально пуст, гениально тривиален» [Манн 1966, 59]. В суждениях С. Сергеева-Ценского и Ю.В. Манна «гений» и «ничтожество» парадоксальным образом сошлись. И основание для такого схождения, по всей видимости, есть.

В поисках его обоснования уместно обратить внимание на хлестаковскую склонность к литературе, так или иначе маркируемую на протяжении всего действия комедии.

В начале комедии Хлестаков жалуется на отсутствие свечей (которые ему хозяйин гостиницы «завел обыкновение не отпускать»), без которых невозможно, если придет фантазия, «сочинить что-нибудь» [Гоголь 1951, IV, 36]. А ближе к развязке выражает желание, подобно адресату своего письма, заняться литературой: «Я сам, по примеру твоему, хочу заняться литературой. Скучно, брат, так жить, хочешь наконец пищи для души. Вижу: точно, нужно чем-нибудь высоким заняться» [Гоголь 1951, IV, 92]. Да и между указанными позициями знаковые в этом плане места прослеживаются с заметной регулярностью. Укажем на некоторые из них:

*Хлестаков. Это правда. Я, признаюсь, сам люблю иногда заумствоваться: иной раз прозой, а в другой и стишки выкинутя; Хлестаков. Да меня уже везде знают. С хорошенькими актрисами знаком. Я ведь тоже разные водевильчики... Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: “Ну что, брат Пушкин?” — “Да так, брат”, отвечает бывало: “так как-то всё”... Большой оригинал (Действие третье. Явление V. 46) [Гоголь 1951, IV, 46];*

*Хлестаков. Да, и в журналы помещаю. Моих впрочем много есть сочинений: Женитьба Фигаро, Роберт Дьявол, Норма. Уж и названий даже не помню. И всё случаем: я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: "Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь". Думаю себе: пожалуйста, братец! И тут же в один вечер, кажется, всё написал, всех изумил. У меня легкость необыкновенная в мыслях. Всё это, что было под именем барона Брамбеуса, Фрегат Надежды и Московский Телеграф... всё это я написал (Действие третье. Явление VI.); Хлестаков. Я, признаюсь, литературой существую... (Действие третье. Явление VI) [Гоголь 1951, IV, 49].*

Комический эффект в этих примерах связан с отсутствием у гоголевского персонажа всяческих границ. Не представляя из себя ничего, Хлестаков с легкостью представляется кем угодно.

Гоголь говорит о своем персонаже как о «ничтожестве», вкладывая в это понятие общепринятый смысл: «Хлестаков, сам по себе, ничтожный человек. Даже пустые люди называют его пустейшим. Никогда бы ему в жизни не случилось сделать дела, способного обратить чье-нибудь внимание» [Гоголь 1951, IV, 116]. Однако у «ничто» Хлестакова, как и любого «ничто», двойная природа: «ничто» это и ничего, но оно же в потенциале «все». И эта возможность колебания в оценке «ничто» в комедии явно обыгрывается. На это указывает и мотив карточной игры. Реверсивные отношения между «все» и «ничто» определяют суть и логику карточной игры, к которой пристрастен и Хлестаков, и все обитатели Города. Опытные игроки в Хлестакове «распознали» скрытого ревизора, как в ничтожной карте скрытого туза. А когда распознали, то уже никак не могли усомниться, что Хлестаков в один прекрасный вечер сочинил все на свете произведения. Бесшабашный размах, та легкость, с которой Хлестаков все «творит», Город увидел не в комическом свете, а в свете демиургическом.

Однако есть возможность обозначить творческие способности Хлестакова более партикулярно. По крайней мере, две.

Одна из них — способность к виртуозному смешению элементов реальности и вымысла, а другая — способность к перевоплощению. Если первая легко соотносится с самим Гоголем, то вторая — с Пушкиным. Сближение Хлестакова и Пушкина не покажется неожиданным (или даже невероятным) с учетом гоголевского текста о Пушкине, а точнее, его важного плана, где развивается идея пушкинской всеотзывности. При этом важно, что Гоголь указывает и на обратную ее сторону: эхо на все откликается, но само при этом отзывать не имеет. В гоголевской интерпретации невозможность отзывать обусловлена отсутствием у эха определенных личностных черт. Нельзя отзывать на то, что не имеет лица: «Все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет. Что схватишь из его сочинений о нем самом? Поди, улови его характер, как человека! Наместо его предстанет тот же чудный образ, на всё откликающийся и одному себе только не находящий отклика» [Гоголь 1952, VIII, 383]. О таком поэте (по тому, что и о чем он говорит) ни-

когда нельзя составить четкого представления, как в случае с «Евгением Онегиным»: «Поэма вышла собрание разрозненных ощущений, нежных элегий, колких эпиграмм, картинных идиллий, и, по прочтении ее, вместо всего, выступает тот же чудный образ на всё откликнувшегося поэта» [Гоголь 1952, VIII, 383].

Все, что сказано здесь о Пушкине, легко проецируется и на Хлестакова. Очевидно, что и Хлестаков представляет собой не имеющий четких очертаний «чудный образ». Правда, в отличие от Пушкина, — не такой, который на всё откликается, а такой, на который всё откликается. «Вокруг Хлестакова поднимается вихрь мнений, догадок, ощущений; возникает соперничество, зависть, искательство, любопытство... [Манн 1996, 204].

При том, что векторы оценки Пушкина и Хлестакова направлены в разные стороны (и Хлестаков не Пушкин, а пародия на Пушкина) нельзя не заметить, что семантическая конфигурация их образов, по сути, одна и та же: отсутствие личностной определенности и обусловленная этим возможность трансформации. Однако есть и различие. Пушкинская протечность связана со способностью отражения: «... быть высоким там, где высок предмет, быть резким и смелым, где истинно резкое и смелое, быть спокойным и тихим, где не кипит происшествие» [Гоголь 1952, VIII, 52]. Пушкин — все отразившее зеркало: «В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла» [Гоголь 1952, VIII, 50]. «Протеичность» же Хлестакова связана со способностью воображения, позволяющей ему видоизменяться и представляться таким, каким его хотят увидеть. Хлестаков — «зеркало» в том смысле, что все смотрящие на него видят в нем свои — отражающие их искривленную внутреннюю природу — тайные страхи, желания и надежды (ср.: [Вайскопф 2002, 406]). Только того, у кого нет определенного образа, можно принять за кого угодно и из «ничего» создать «нечто» по своему образу и подобию.

Хлестакова так и создают. Город приписывает ему свои собственные качества, ценности и желания подобно тому, как язычники их приписывают божеству. Хлестаков «сам не знает, кто он», но Город внушает ему, актом творящей чуда веры, что он и есть «неведомый посланник». Сначала Хлестакова принимают за «гостя», который сродни тем гоголевским персонажам, перед которыми (как перед Тарасом Бульбой или перед Виём) немеют от ужаса и трясутся от страха. Затем его принимают за «таинственного посетителя», который: «Подымает покрывало / И в далекое манит» [Жуковский 1959, I, 369]. И в самом деле, слова Городничего о том, что он выдает свою дочь замуж не «за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может всё сделать, всё, всё, всё!» [Гоголь 1951, IV, 82], возводят Хлестакова в ранг не меньший, чем тот, которым обладает «Таинственный посетитель» Жуковского. Встреча с Хлестаковым уносит городничего мыслями в далекое и одаривает мечтой о «преображении» в генералы: «Ведь почему хочется быть генералом? потому, что случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты

поскачут везде вперед: лошадей! и там на станциях никому не дадут, всё дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь...» [Гоголь 1951, IV, 82].

«Инкогнито» (слово из обнародованного Городничим «пренеприятного известия») обнаруживает таким образом не только прозаические (связанные с анонимностью, сокрытием), но и метафизические смысловые нюансы. Хлестаков — и лицо, о котором не должны узнать, и лицо — о котором не могут ничего знать в силу его принадлежности к сфере непостижимо невыразимого. Очевидно, что отношение к Хлестакову со стороны города выходит за рамки страха перед чиновником пусть даже самого высокого ранга. Трепет, который город испытывает перед Хлестаковым, чем-то схож со страхом Башмачкина перед Значительным лицом, Хомя Брута перед Виём, Андрия перед Отцом. Но есть и важное отличие. Страх перед ревизором — это страх перед тем «неведомым посланником», о существовании которого нельзя ничего знать, а можно в него только верить и ожидать его тайного посещения. По словам Вяч. Иванова, город «не только ждал его, но и магически вызвал к бытию, вдохнув в него свою мысль и волю» [Иванов 1987, 397]. Такое магическое воздействие пробуждает гений воображения Хлестакова подобно тому, как божественный глагол пробуждает к жизни пушкинского поэта. Но пробудившие его к жизни оплатились за это. Письмо Хлестакова к Тряпичкину стало для обитателей города тем — уже не пушкинским, а гоголевским — зеркалом, в котором они увидели себя в соответствии с пословицей.

В связи с Хлестаковым особо выделяемой темой для обсуждения является тема специфики его вранья. Эту тему спровоцировал сам Гоголь в своем «Предупреждении...» к актерам, собирающимся играть роль Хлестакова. Основной посыл Гоголя состоял в том, что Хлестаков лгун особый: «лгать значит говорить ложь тоном так близким к истине»; «он лжет с чувством, в глазах его выражается наслаждение...»; «Это вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения» [Гоголь 1951, IV, 100]. Гоголь говорит о Хлестакове, как теоретик романтизма мог бы говорить об экстатическом состоянии художника-творца. А, к примеру, Л. Пумпянский в постигнувшей Хлестакова поэтической минуте увидел восходящее к платоновской идее «воссоединение самозванца со своим оригиналом во вдохновении...» [Пумпянский 2000, 582].

Художественный вымысел — «ложь», в которую верит ее создатель, а вместе с ним — и те, к кому она обращена. По всей видимости, это и имеет в виду Гоголь, когда говорит: «Хлестаков вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет»; «и говоря ложь, выказывает именно в ней себя таким, как есть» [Гоголь 1951, IV, 99]. Собственно говоря, не Хлестаков ведет речь, а речь ведет Хлестаковым. В этом он также подобен романтическому творцу, который произвольно и даже подчас вопреки своему желанию вовлекается в процесс творчества и говорит нечто такое, что никогда не мог бы сказать преднамеренно. (Несколько другой разворот мысли о сути чистосердечной лжи Хлестакова представляется у

Пумпянского: «Самозванец не обманщик... в серьезную минуту он чисто-сердечен, но его не отпускают сочинившие его» [Пумпянский 2000, 581]).

Итак, для осуществления замысла комедии Гоголю понадобился «Гений» с пушкинскими и гоголевскими задатками. От одного он перенял возможности протeya, а от другого — способность заворачивать причудливыми фигурами воображения и хлестко и метко высмеивать. В одном случае уносится под «сень струй», а в другом — выказывать меткость в портретных характеристиках городских чиновников.

Наличие в «Ревизоре» пушкинского и гоголевского аспектов, возможно, связано с темой, которая так или иначе у Гоголя просвечивается: темой межличностных отношений «старшего» и «младшего» писателей — отца с сыном по Фрейду. Пушкин для Гоголя как отец для сына — авторитет, образец и вместе с тем препятствие, соперник. Можно заметить, что, отдавая Пушкину дань безмерного уважения, всячески его восхваляя и возвышая, Гоголь при этом подспудно так или иначе проводит мысль, что у пушкинских достоинств есть и оборотная сторона. Как «чудный образ» Пушкин обладал способностью на все откликаться, но эта же «чуждость» лишала его возможности иметь какое-либо значение для современности. Сделать так, чтобы второе (влияние на современность) соединилось с первым (всеотзывностью) — задача, которая могла определять логику гоголевского поведения по преодолению «страха влияния» [Блум 1998, 11–22] пушкинского авторитета. В этой перспективе известный факт передачи от Пушкина к Гоголю сюжета «Ревизора» и «Мертвых душ» выглядит не только как акт, свидетельствующий о дружеском расположении, но еще и как указание на границы возможностей, определяющих, что под силу одному, что под силу другому и что под силу их союзу.

Работу над «Мертвыми душами» Гоголь начал еще до «Ревизора». И поэтому все, что им переживалось по поводу «Ревизора», так или иначе соотносилось с «Мертвыми душами» [Манн 2004, 430], о замысле которых он говорил так: «Если совершу это творение так, как нужно его совершить, то... какой огромный, какой оригинальный сюжет! Какая разнообразная куча! Вся Русь явится в нем!» [Гоголь 1952, XI, 74]. Однако для Гоголя это было только первой частью замысла, с которой, как он мог думать, справился бы и Пушкин. А вот другая часть замысла была уже такой, которая для «чудного» поэта была бы уже не доступной. Гоголь ждал от «Мертвых душ» потрясающего воздействия на всю Русь, а от Руси — всеобщего на это воздействие отзыва: «Вся Русь отзовется в нем» [Гоголь 1952, XI, 77]. Чтобы это произошло, от Гоголя потребовалось придать пушкинскому «чудному» образу свои личностные черты. По-своему это осуществилось и в «Ревизоре», где гоголевский Хлестаков оказался с Пушкиным «на дружеской ноге».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. 352 с.
2. Вайскопф М. Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М.: РГГУ, 2002. 686 с.
3. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. М.: Издательство АН СССР, 1937–1952.
4. Жуковский В.А. Собрание сочинений: в 4 т. М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1960.
5. Иванов Вяч.И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1987. 800 с.
6. Манн Ю.В. Комедия Гоголя «Ревизор». М.: Художественная литература, 1966. 111 с.
7. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. 474 с.
8. Манн Ю.В. Труды и дни: 1809–1845. М.: Аспект Пресс, 2004. 813 с.
9. Переверзев В.Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М.: Советский писатель, 1982. 510 с.
10. Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. 864 с.
11. Сергеев-Ценский С. Талант и гений. Заметки о комедии Н.В. Гоголя «Ревизор» // Октябрь. 1960. № 8. С. 206–212.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Sergeyev-Tsenskiy S. Talant i geniy. Zametki o komedii N.V. Gogolya “Revizor” [Talent and Genius: Notes on N.V. Gogol’s Comedy “The Government Inspector”]. *Oktyabr*, 1960, no. 8, pp. 206–212. (In Russian).

## (Monographs)

2. Blum Kh. *Strakh vliyaniya. Karta perechityvaniya* [The Fear of Influence. The Map of Rereading]. Yekaterinburg, Ural University Publ., 1988. 352 p. (In Russian).
3. Mann Yu.V. *Komediya Gogolya “Revizor”* [Gogol’s Comedy “The Government Inspector”]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1966. 111 p. (In Russian).
4. Mann Yu.V. *Poetika Gogolya. Variatsii k teme* [Gogol’s Poetics. Variations on the Theme]. Moscow, Coda Publ., 1996. 477 p. (In Russian).
5. Mann Yu.V. *Trudy i dni: 1809–1845* [Works and Days: 1809–1845]. Moscow, Aspekt Press Publ., 2004. 813 p.
6. Pervezhev V.F. *Gogol’. Dostoyevskiy. Issledovaniya* [Gogol. Dostoevsky. Research]. Moscow, Sovetskiy Pisatel’ Publ., 1982. 510 p. (In Russian).
7. Pumpyanskiy L.V. *Klassicheskaya traditsiya: Sobraniye trudov po istorii russkoy literatury* [Classical Tradition: Collection of Works on the History of Russian Literature]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kul’tury Publ., 2000. 864 p. (In Russian).

8. Vayskopf M. *Syuzhet Gogolya. Morfologiya. Ideologiya. Kontekst* [Gogol's Plot. Morphology. Ideology. Context]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2002. 686 p. (In Russian).

*Савинков Сергей Владимирович,*

Воронежский государственный педагогический университет;  
Воронежский государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета; профессор кафедры журналистики и литературы Воронежского государственного университета. Научные интересы: история русской литературы XIX — начала XX в., нарратология, семиотика.

*E-mail:* svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

*Sergey V. Savinkov,*

Voronezh State Pedagogical University; Voronezh State University.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Theory, History, and Methods of Teaching Russian Language and Literature at Voronezh State Pedagogical University; Professor at the Department of Journalism and Literature at Voronezh State University. Research interests: history of Russian literature from the 19<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> century, narratology, semiotics.

*E-mail:* svspoint@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9625-7980

*Е.А. Андрущенко (Москва)*

## **Д.В. АВЕРКИЕВ И П.И. ЧАЙКОВСКИЙ, ИЛИ МУРАВЬИНЫЕ СЛЕДЫ\***

### **Аннотация**

В статье с помощью подходов, характерных для культурной микроистории, осмыслены механизмы взаимопроникновения явлений культуры на границах разных областей искусства и науки, литературы, музыки, книгоиздания. Деятельность писателя, драматурга, критика, переводчика Дмитрия Васильевича Аверкиева (1836–1905) рассматривается как культуртрегерство, проявившееся в приобщении русской публики к ценным и важным достижениям европейской литературы и науки. Благодаря Аверкиеву русский читатель впервые познакомился с «Разговорами» Гёте, обратившими на себя внимание Н.С. Лескова, А.П. Чехова, В.В. Розанова, Д.С. Мережковского, П.А. Флоренского, читал произведения Ф. Купера, П. Мериме, О. де Бальзака, Л. Стерна, А.Ф. Прево, научные труды по физике, химии, физиологии, энтомологии, переведенные на русский язык просто, ясно и доступно. Адресатом Аверкиева были не только хорошо образованные и сведущие в науке люди, но и широкий круг обычных читателей, для которых работала издательская империя А.С. Суворина «Новое время». Примером того, какой отклик в принимающей культуре получила переведенная Аверкиевым книга, могут быть маргиналии П.И. Чайковского на страницах труда Дж. Лёббока «Муравьи, пчелы и осы» (1884). Знакомый с творчеством Аверкиева и просивший его написать либретто для несостоявшейся оперы о Ваньке-ключнике, в этом случае Чайковский был увлечен наблюдениями над муравьями, особенно в той части, где они напоминают людей.

### **Ключевые слова**

Аверкиев; Чайковский; культурная микроистория; культуртрегер; перевод; маргиналии.

---

\* Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 23-28-00218).



**D.V. AVERKIEV AND P.I. TCHAIKOVSKY, OR ANT TRAILS\*\***

**Abstract**

The article employs approaches typical for cultural microhistory to investigate the convergence of cultural phenomena at the boundaries of artistic and scientific disciplines, literature, music and book publishing. The work of Dmitry Vasilyevich Averkiev (1836–1905), writer, playwright, critic and translator, is examined as popularization, having introduced the Russian audience to significant and valuable achievements of European literature and science. Thanks to Averkiev the Russian reader was first acquainted with “Conversations with Goethe”, which attracted the attention of N.S. Leskov, A.P. Chekhov, V.V. Rozanov, D.S. Merezhkovsky, P.A. Florensky. He also had access to works by F. Cooper, P. Mérimée, H. de Balzac, L. Sterne, A.F. Prévost, as well as scientific works on physics, chemistry, physiology and entomology in a clear, simple and accessible Russian translation. Averkiev’s recipients were not only well-educated, scientifically competent people, but also a wide range of ordinary readers served by A.S. Suvorin’s publishing empire “Novoye vremya”. An example of the response elicited by Averkiev’s translation in the receiving culture can be found in P.I. Tchaikovsky’s marginalia in J. Lubbock’s book “Ants, bees and wasps” (1884). Tchaikovsky was familiar with Averkiev’s works and asked him to write a libretto for a would-be opera about Vanka the Steward. In this case Tchaikovsky was excited about observations of ants, especially the part regarding their resemblance to humans.

**Key words**

Averkiev; Tchaikovsky; cultural microhistory; Kulturträger; translation; marginalia.

В системе гуманитарных знаний подходы, используемые в микроистории [Гинзбург 1996], позволяют пристально взглянуть на деятельность одного, даже забытого литератора и осмыслить не приводимые к одному знаменателю механизмы его влияния на культуру и повседневный культурный быт. Особенно плодотворной она оказывается тогда, когда используется для истолкования не лежащих на поверхности, но существенных моментов рецепции [Полонский 2019], осуществленной на границах разных областей (искусства и науки, литературы, музыки, книгоиздания).

---

\*\* The research was carried out at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (RNF, project No. 23-28-00218).

В нашем случае речь идет о последней трети XIX в., когда русские литераторы, ученые, музыканты были культуртрегерами, стремившимися приобщить русскую публику к тому, что ценного и важного они находили в европейской литературе и науке.

В этом контексте нами воспринимается деятельность Дмитрия Васильевича Аверкиева (1836–1905), необычной фигуры в русской культуре. Известный драматург, литературный критик, теоретик и деятель театра, он был человеком негромкого таланта. Но есть одна сторона его деятельности, которая остается практически неизвестной: роль культуртрегера. Благодаря Аверкиеву русский читатель впервые познакомился с «Разговорами» Гёте [Эккерман 1891], читал в его переводах произведения Ф. Купера, П. Мериме, О. де Балзака, Л. Стерна, А.Ф. Прево и научные труды по физике, химии, физиологии, энтомологии, переведенные на русский язык просто, ясно и доступно. Его адресатом были не только хорошо образованные и сведущие в науке люди, но и широкий круг невзыскательных читателей, которым предназначались, например, издания по физике [Крюгер 1861; Моль, Раук 1860] или иллюстрированные биографии выдающихся ученых [Фигье 1869–1873]. Они нашли своих благодарных читателей и среди тех, кто был основательно образован, и среди тех, кому издательство «Новое время» предлагало популярные брошюры для самообразования и ежегодные календари. Культуртрегерская деятельность Аверкиева совпала со стремительным развитием массовой печати, огромный вклад в которое вносил издательский концерн А.С. Суворина «Новое время».

О том, что думали о книгах в переводах Аверкиева обычные читатели, сегодня судить сложно: мы располагаем только позднейшими сведениями о тиражах, для переводной литературы обычно устанавливавшихся в количестве 2000 экземпляров. Читатели образованные и взыскательные делились впечатлениями от прочитанного в письмах, в дневниках, записных книжках. Это касается, прежде всего, «Разговоров Гёте, собранных Эккерманном» (1891) в переводе Аверкиева, читателями и почитателями которых были А.П. Чехов, Н.С. Лесков, В.В. Розанов, П.А. Флоренский, Д.С. Мережковский и др.: нам уже приходилось об этом писать [Андрущенко 2018, 7–16]. Но и такая, казалось бы, специальная книга, как «Муравьи, пчелы и осы» (1884) сэра Дж. Лёббока в переводе Аверкиева и с его сопроводительной статьей [Лёббок 1884], не оставила образованных читателей равнодушными.

Об этом труде, вышедшем в свет на родине ученого в 1882 г., в России заговорили почти сразу же. Эльпе [Л.К. Попов] посвятил ему статью «Из психологии животных. Муравьиное царство» (1883), опубликованную в газете «Новое время» [Эльпе 1883, 5], а А.С. Суворин заказал Аверкиеву его перевод на русский язык. Но переводчик оказался не только литератором, но и естествоиспытателем. 13 июня 1883 г. он писал Суворину: «Открытие, о коем я заикался Вам в субботу, с божьей помощью, сделано. Удача полная: мне удалось, после нескольких ответов, добиться фотографического, или верите сказать, химического изображения муравьиных следов. Таким образом, я надеюсь оставить по себе небольшой след в науке

о насекомых. Подробности об этом я изложил в особой статье, в виде письма к Вам. Надеюсь, что Вы его отпечатаете: фельетон выйдет довольно здоровый. Я описал в нем и предшествующие опыты, которые навели меня на след открытия. Фельетон я вышло в редакцию, как только он будет переписан» [РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 4–4 об.]. Видимо, перечитывая описание своих опытов, Аверкиев наткнулся на неточности. 16 июня 1883 г. он в тревоге просил Суворина исправить их до публикации статьи: «Объяснение это ни к черту не годится. Когда я примерял бумажку к дереву, то описанное место точно приходилось против глицеринного пятна, то я не сообразил, что под бумажкой был тройной слой бумаги, а стало быть глицерин не мог действовать. Хорошо, что рано вспомнил. А потому после 3/8 шир<ины> бумажки со слов “Мне показ<алось>” или подобных *до конца абзаца*, ради Бога, вымарайте» [РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 5 об.]. Суворин оставил статью Аверкиева без внимания. 28 июля 1883 г. Аверкиев спрашивал у него: «Считаете ли возможным поместить в *Нов<ом> Вр<емени>* или она кажется Вам чересчур специальной? Мне это необходимо знать, ибо в точности открытия я убежден: химия врать не умеет и лакмусовая бумажка тому от родителей не обучена. Пожалуйста, уведомьте о статье и не очень толкуйте о моем открытии до печати: научные открытия, не будучи обнародованными, воруются весьма легко» [РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 6–6 об.]. Статья в «Новом времени» напечатана так и не была. Объяснением этому может быть публикация Эльпе, осуществленная, в сущности, накануне: вряд ли научную проблему было целесообразно освещать в газете дважды.

Обсуждая с издателем публикацию своего материала, Аверкиев параллельно работал над переводом книги Лёббока. Когда ему прислали корректуру из издательства, выяснилось, что она пришла без оригинала. «Сегодня я получил корректуру книги Лёббока (в объявлении *Нов<ого> Вр<емени>* он почему-то печатается Лебокком). Авторская корректура, по-моему, в том лишь случае достигает цели, когда при ней могут быть исправлены не одни опечатки, а также небольшие неточности, опiski. Для этого понятно, нужен мне *английский* текст, а мне прислали мой русский. А потому будьте добры распорядиться, чтобы высылали *английский* текст. Книгу я Вам оставил ради гравюры» [РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 6]. В конце года Аверкиев направил письмо собственно в типографию, в котором писал: «В прилагаемых листах встретилось несколько пропусков, из чего можно заключить, что при первой корректур<е> гранки не сверяются с оригиналом. С другой стороны, г.г. корректоры позволяют себе избирать научные термины, не идущие к делу, чем задают лишнюю работу и мне, и типографии. <...> Прошу прислать английский текст, вырванный ради гравюры, стр. 163, 164 и т.д.» [РГАЛИ. Ф. 459. Оп. 1. Ед. хр. 19. Л. 9]. Вскоре работа была завершена и книга отправлена в печать.

Вышедший в 1884 г. прекрасно оформленный том Лёббока на русском языке сопровождала та самая статья Аверкиева «Муравьиные следы», в которой он описывал свой эксперимент и которая не была опубликована в «Новом времени». Энтузиазм, научное любопытство, азарт, открытость

новому знанию, – все это характеризует личность Аверкиева, если судить по его занятиям тех лет. «Прошлым летом я был занят, между прочим, переводом книги сэра Джона Лёббока “Муравьи, осы и пчелы”, – писал он в статье. – Это сочинение, которому, по моему мнению, суждено составить эпоху в изучении насекомых, в силу замены случайных и мало решающих наблюдений (чем доселе по преимуществу ограничивалось изучение нравов насекомых) систематическими и строго обдумантыми опытами, – заняло меня до чрезвычайности. Во мне проснулась старая натуралистическая жилка, и я решился повторить некоторые из опытов г. Лёббока. Сделанные при этом наблюдения и опыты привели меня к небольшому энтомологическому открытию...» [Лёббок 1884, 457]. Суть открытия состояла, по словам Аверкиева, в том, что «муравьи оставляют по себе кислотный след, что они идут друг за другом и отыскивают дорогу при помощи обнюхивания этого, как известно, весьма пахучего следа и что выделение муравьиной кислоты, кроме известного уже значения, как средства для самозащиты, имеет еще иное, не менее важное значение в их жизни» [Лёббок 1884, 474–475]. Таким образом, предметом гордости прозаика, драматурга, критика и переводчика Аверкиева были... обнаруженные им муравьиные следы.

Но было бы неверно полагать, что его энтузиазм был вызван только этим специфическим предметом: думается, он в целом был присущ Аверкиеву как культуртрегеру, стремящемуся приобщить русского читателя к новейшим европейским достижениям. Как и при переводе труда Лёббока, в выборе книги для передачи ее на русском он руководствовался двумя соображениями: личным отношением и издательской тактикой Суворина. Примером того, как переведенная Аверкиевым на русский язык книга получила отклик в принимающей культуре, могут быть выразительные маргиналии П.И. Чайковского на ее страницах. Конечно, огромный интерес к жизни муравьев, прежде всего, характеризует мировидение и круг интересов самого композитора [Айнбиндер 2009, 108–141]. Для нас же важными являются особенности восприятия этим читателем труда Лёббока.

8 августа 1884 г. Чайковский написал Н. фон Мекк: «Позвольте Вам рекомендовать книгу, которую я читаю теперь с увлечением: “*Муравьи, пчелы и осы*” Лёббока» [Чайковский 1970, 418]. Хранитель личной библиотеки Чайковского и его архива А.Г. Айнбиндер полагает, что источником его интереса к этому труду было увлечение естественнонаучными исследованиями. «Композитор еще в молодости интересовался учением Дарвина, – пишет она, – и среди его друзей конца 1860–1870-х годов был известный русский дарвинист, ученый-ботаник С.А. Рачинский, которому Чайковский посвятил свой Первый квартет. Рачинский был не только автором множества работ, среди которых “О движении высших растений”, а также “Цветы и насекомые”, но и автором сюжета и либретто незавершенной оперы Чайковского “Мандрагора” (1869). Единственный сохранившийся номер этого сочинения носит название “Хор Цветов и Насекомых”» [Айнбиндер 2014, 104].

Первое впечатление, которое оставляют маргиналии Чайковского, состоит в том, что его не интересовали ни пчелы, ни осы. Он сосредоточился

на муравьях: только в этой части книги сохранились его пометы – подчеркивания карандашом в тексте, выделение на полях скобками, охватывающими несколько предложений, или крестиками – ХХ. Единственный раз он прокомментировал прочитанное, когда на с. 18 под текстом вписал карандашом: «Не понимаю все-таки, почему рабочие муравьи причисляются к <пчелам ?> ???» [Государственный музей-заповедник Чайковского. Д<sup>1</sup>. № 198, 18] (далее – ГМЗЧ). В остальном тексте он выделял фрагменты или отдельные слова. Как представляется, они касались, прежде всего, анатомических особенностей муравьев [ГМЗЧ. Д<sup>1</sup>. № 198, 19, 25, 104], но главное – их отношений друг с другом: узнавание после расставания («Муравьи подымались на задние ноги, ласкали друг друга усиками, начинали примерные сражения и казалось, точно играли в прятки» [ГМЗЧ. Д<sup>1</sup>. № 198, 28]), отношения в сообществе [ГМЗЧ. Д<sup>1</sup>. № 198, 78] и сравнение их форм существования с ранними стадиями человеческого общества: «рабство, кажется, производит в муравьях, как и в людях, деградацию...» [ГМЗЧ. Д<sup>1</sup>. № 198, 145] и др. Чайковский подчеркивает выводы Лёббока о том, как устроена муравьиная «республика» и по каким законам она существует. На с. 178–179 он отметил целый абзац, посвященный этому вопросу: «Перед такими фактами, как это, – писал Лёббок о своеобразном языке муравьев, – невозможно не спросить себя: насколько муравьи простые удивительные автоматы, насколько они сознательные существа? Когда мы видим муравьиную кучу, где живут тысячи трудолюбивых обитателей, роющих комнаты, делающих тоннели, устраивающих дороги, сторожащих дом, собирающих пищу, выкармливающих детенышей, смотрящих за своими домашними животными – причем всякий исполняет свои обязанности трудолюбиво и без вмешательства, – то трудно вовсе отрицать у них дар разума, и предшествовавшие наблюдения склонны подтвердить мнение, что их умственные способности отличаются от человеческих не столько по роду, сколько по степеням» [ГМЗЧ. Д<sup>1</sup>. № 198, 178–179]. Вероятно, отождествление рефлексов муравьев с человеческим поведением, что в целом было присуще взглядам Лёббока, казалось Чайковскому привлекательным, ведь и в его балетах насекомые и цветы очеловечиваются, олицетворяются.

В какой же мере Чайковскому была важна роль Аверкиева? Можно сказать, что он с интересом прочел переведенный им текст, а его статьей «Муравьиные следы», по-видимому, не заинтересовался: следов впечатлений от нее на страницах книги не сохранилось. Но с творчеством Аверкиева он был несомненно знаком и даже намеревался заказать ему либретто для несостоявшейся оперы о Ваньке-ключнике.

Книга «Муравьи, пчелы и осы» в переводе Аверкиева была прочитана не только Чайковским. На нее ссылался в статье «Сердце человеческое и сердце звериное» (1909) Д.С. Мережковский [Мережковский 1909, 3], так что труд по энтомологии оказался в поле зрения читателей, далеких от этой науки. Любопытно, что Чайковский, в библиотеке которого были «Разговоры с Гёте», в отличие от Мережковского, для которого эта книга стала настольной, ее так и не разрезал. Зато «Муравьи, пчелы и осы» вы-

звали его огромный интерес. Но внимание к миметическому потенциалу в природе оказалось востребованным деятелями культуры новой эпохи. Напомним «Жизнь пчел» (1901) М. Метерлинка, которая появилась почти на двадцать лет позднее книги Лёббока и в русском переводе вышла в свет в 1905 г. [Метерлинк 1905, 189–376]. В ней, как у Лёббока, речь идет об отношениях между насекомыми, правилах коллективного устройства их жизни, однако натуралистические наблюдения над жизнью пчел уступают здесь место философско-поэтическому осмыслению: «Я хочу только рассказать, – писал Метерлинк, – о “золотистых пчелках” Ронсара, как рассказывают о знакомом и любимом предмете людям, его не знающим» [Метерлинк 1905, 191]. Отказываясь от утилитарно-прозаического изучения жизни насекомых, символизм поэтизировал ее, одухотворяя самые, казалось бы, обыденные ее проявления. «Разве мы сохранили бы большое присутствие духа, – восклицал Метерлинк по поводу разума у пчел, – если бы какая-нибудь необычайная сила на каждом шагу колебала бы наш разум? <...> Не зная ничего, что господствует над нами, мы заключаем из этого, что занимаем вершину на нашей земле; но, в конце концов, это вопрос спорный» [Метерлинк 1905, 255]. Метерлинк, как и Чайковский, хорошо знал книгу Лёббока и даже считал ее слишком восторженной по отношению к предмету исследования: «Наконец, чтобы кончить эту апологию, где я впадаю в тот же недостаток, в котором упрекал сэра Джона Лёббока, разве не надо обладать разумом, чтобы быть способным на такие великие безумства?» [Метерлинк 1905, 355]. Зарождающийся модернизм ощущал особую прелесть в том, чтобы находить сверхчувственное значение в инстинктах, ароматах, запахах [Ароматы и запахи... 2010] и пр.

Роль Аверкиева как культуртрегера представляется нам отличительной чертой этого поколения людей искусства и науки. Напомним о друге Чайковского Рачинском, деятельность которого не замыкалась на науке и широко распространялась на образование, музыкальное искусство и посредничество между европейской и русской культурой. Но если его вклад в популяризацию искусства и науки уже привлек внимание искусствоведов, то личность Аверкиева оказалась затемнена его более известными современниками, судившими о нем все же как о писателе «второго» ряда и драматурге, славном своими этнографическими познаниями. Нам же представляется, что гораздо более важной является роль Аверкиева именно как культуртрегера, предугадавшего интересы деятелей литературы и искусства следующей эпохи, и ее еще только предстоит оценить.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айнбиндер А.Г. Великобритания в жизни и творчестве Чайковского (по материалам личного архива композитора) // Текст. Книга. Книгоиздание: научно-практический журнал. 2014. № 2(6). С. 92–113.

2. Айнбиндер А.Г. Чайковский и английская культура // Русско-британские музыкальные связи. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2009. С. 108–141.
3. Андрущенко Е.А. Текстологические заметки к статье Д. Мережковского «Гёте» // Д.С. Мережковский: писатель – критик – мыслитель: сборник статей / ред.-сост. О.А. Коростелев, А.А. Холиков. М.: Дмитрий Сечин; Литфакт, 2018. С. 7–16.
4. Ароматы и запахи в культуре: в 2 кн. / сост. О.Б. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
5. Гинзбург К. Микроистория: две-три вещи, которые я о ней знаю // Современные методы преподавания новейшей истории. М.: ИВИ РАН, 1996. С. 207–235.
6. Крюгер Ф.Э. Школа физики, или Учебник к первоначальному изучению этой науки при помощи самых простых опытов и дешевых снарядов, с применением к обыденной жизни: в 3 т. / пер. под ред. Поленова; изд. под ред. Д. Аверкиева. СПб.: Общественная польза, 1861.
7. Лёббок Дж. Муравьи, пчелы и осы: Наблюдения над нравами общежительных перепончатокрылых: С прил. ст. переводчика «Муравьиные следы» / пер. с 5 англ. изд. Д.В. Аверкиева. СПб.: А.С. Суворин. 1884. 491 с.
8. Мережковский Д. Сердце человеческое и сердце звериное // Речь. 1909. № 38. 8 (21) февраля. С. 2–3.
9. Метерлинк М. Полное собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. М.: Издательство В.М. Саблина, 1905. 376 с.
10. Моль К.Л., Раук. Главнейшие технические применения пара, электричества и света. СПб.: Общественная польза, 1860. 257 с.
11. Полонский В.В. GALLO-ROSSICA: Из истории русско-французских литературных связей конца XVIII – начала XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 416 с.
12. Фигье Л. Светила науки от древности до наших дней: Жизнеописание знаменитых ученых и краткая оценка их трудов / пер. с фр. под ред. Д. Аверкиева. [Т. 1–3]. СПб., М.: М.О. Вольф, 1869–1873.
13. Чайковский П. Полное собрание сочинений. Т. 12: Литературные произведения и переписка / подгот. Л.В. Музывлевой и С.С. Муравич. М.: Музыка, 1970. 596 с.
14. Эккерман И.П. Разговоры Гёте, собранные Эккерманном / пер. с нем. [с предисл.] Д.В. Аверкиева. Ч. 1–2. СПб.: А.С. Суворин, 1891.
15. Эльпе. Из психологии животных. Муравьиное царство // Новое время. 1883. № 2575. 1 (13) мая. С. 5.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Aynbinder A.G. Velikobritaniya v zhizni i tvorchestve Chaykovskogo (po materialam lichnogo arkhiva kompozitora) [Great Britain in the Life and Work of Tchaikovsky (Based on the Materials of the Composer's Personal Archive)]. *Tekst. Kniga. Knigozdaniye: nauchno-prakticheskii zhurnal*, 2014, no. 2(6), pp. 92–113. (In Russian).



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

2. Andrushchenko E.A. Tekstologicheskiye zametki k stat'ye D. Merezhkovskogo "Gete" [Textological Notes to D.S. Merezhkovsky's Article "Goethe"]. Korostelev O.A., Kholikov A.A. (eds.). *D.S. Merezhkovskiy: pisatel' – kritik – myslitel': sbornik statey* [D.S. Merezhkovsky: Writer – Critic – Thinker: Collection of Articles]. Moscow, Dmitriy Sechin Publ.; Litfakt Publ., 2018, pp. 7–16. (In Russian).

3. Aynbinder A.G. Chaykovskiy i angliyskaya kul'tura [Tchaikovsky and English Culture]. *Russko-britanskiye muzykal'nyye svyazi* [Russian-British Musical Connections]. St. Petersburg, St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov Publ., 2009, pp. 108–141. (In Russian).

4. Ginzburg C. Mikroistoriya: dve-tri veshchi, kotoryye ya o ney znayu [Micro-history: Two or Three Things I Know About It]. *Sovremennyye metody prepodavaniya noveyshey istorii* [Modern Methods of Teaching Modern History]. Moscow, IWH RAS Publ., 1996, pp. 207–235. (In Russian).

**(Monographs)**

5. Polonskiy V.V. *GALLO-ROSSICA: Iz istorii russko-frantsuzskikh literaturnykh svyazey kontsa XVIII – nachala XX veka* [GALLO-ROSSICA: From the History of Russian-French Literary Relations in the Late 18<sup>th</sup> – Early 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 416 p. (In Russian).

6. Vaynshteyn O.B. *Aromaty i zapakhi v kul'ture* [Aromas and Smells in Culture]: in 2 vols. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2010. (In Russian).

*Андрущенко Елена Анатольевна,*

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник. Научные интересы: литература русского символизма, текстология, история русской драматургии и театра.

*E-mail:* Andrushenko2013@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8260-4961

*Elena A. Andrushchenko,*

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Professor, Chief Research Fellow. Research interests: literature of Russian symbolism, textual criticism, history of Russian drama and theatre.

*E-mail:* Andrushenko2013@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8260-4961



*В.Ш. Кривонос (Самара)*

## **СЮЖЕТ ДОРОГИ В РОМАНЕ Л.Н. ТОЛСТОГО «ВОСКРЕСЕНИЕ»**

### **Аннотация**

В статье рассматривается сюжетный механизм, открывающий Нехлюдову, герою романа «Воскресение», возможность нового рождения. Он отправляется в Сибирь вслед за осужденной на каторгу женщиной, ведущей по его вине греховный образ жизни. Дорога, как доказывает автор статьи, испытывает героя на способность выполнить возложенную им на себя самоискупительную миссию. Именно в дороге, обладающей значимым с точки зрения проблематики романа сюжетным потенциалом, раскрывается по-настоящему нравственный потенциал его личности. Чтобы выйти из нравственного тупика, от него требуется самостоятельное решение, без оглядки на мнение окружающих. Ожидающую его дорогу он воспринимает как возможность преодолеть автоматизм сложившегося и лишённого для него теперь всякого смысла существования. Решение отправиться в дорогу вслед за Масловой открывает еще и возможность самостоятельно выбрать свою судьбу. Только так, выйдя за границы привычного образа жизни и проявив готовность к внутренним изменениям, он может заново обрести самого себя. Сменив неподвижность как образ жизни на непредсказуемое по своим последствиям движение, он становится человеком дороги, где его ожидают не только перемещения в пространстве. Дорога несет с собой для него реальную возможность серьезных внутренних перемен. Завершение сюжета дороги побуждает Нехлюдова искать новую форму движения, которой становится путь, символ нравственного воскресения. Сюжетно мотивированное обращение к Евангелию конкретизирует переход дороги в путь души. В финале романа, как показано в статье, высвечиваются онтологические проблемы, ставшие главными для героя, открывшего для себя личную связь с абсолютным и сознающего себя как человека пути.

### **Ключевые слова**

Л.Н. Толстой; «Воскресение»; сюжет; дорога; тюрьма; Сибирь; путь; Евангелие.

## THE PLOT OF THE ROAD IN L.N. TOLSTOY'S "RESURRECTION"

### Abstract

The article examines the mechanism of the plot of the road that opens up the possibility of a new birth for Nekhlyudov, the hero of the novel "Resurrection". He goes to Siberia after a woman sentenced to hard labor, who, through his fault, leads a sinful lifestyle. The road, as the author of the article proves, tests the hero's ability to fulfill the self-redemptive mission he has assigned to himself. It is on the road, which has significant plot potential from the point of view of the novel's problems, that the truly moral potential of his personality is revealed. To get out of a moral impasse, he is required to make an independent decision without regard to the opinions of others. He perceives the road that awaits him as an opportunity to overcome the automatism of the existence that has developed and is now devoid of any meaning for him. The decision to set off on the road after Maslova also opens up the opportunity to choose one's own destiny. Only in this way, by going beyond the boundaries of the usual way of life and showing readiness for internal changes, he can rediscover himself. Having replaced immobility as a way of life with movement that is unpredictable in its consequences, he becomes a man of the road, where he is expected not only to move in space. The road brings with it a real opportunity for serious internal changes. The completion of the plot of the road prompts Nekhlyudov to look for a new form of movement, which becomes the path, a symbol of moral resurrection. The narratively motivated appeal to the Gospel concretizes the transition of the road into the path of the soul. The finale of the novel, as shown in the article, highlights the ontological problems that have become the main ones for the hero, who has discovered a personal connection with the absolute and realises himself as a man of the way.

### Key words

L.N. Tolstoy; "Resurrection"; plot; road; prison; Siberia; path; Gospel.

В романе «Воскресение» события, лежащие в основе действующего здесь сюжетного механизма, наделяются значимыми смыслами под углом зрения его символического названия, адресующего к универсальной ситуации «падение – возрождение», генетически связанной с мифологической традицией (см.: [Лотман 1992, 242]). Перед Нехлюдовым, главным героем романа, впервые после нравственного падения, которое произошло с ним десять лет назад, открывается волею случая возможность радикального изменения характера и нового рождения. Он решает отправиться в дорогу вслед за соблазненной и брошенной им тогда девушкой, осужденной теперь на каторгу и по его вине, как он сознает, начавшей вести греховный образ жизни, поскольку от безвыходности обречена была на «жизнь хронического преступления заповедей божеских и человеческих...» [Толстой

1983, 15]. При этом актуализированный в романе мотив «соблазненная и покинутая» (см.: [Печерская, Никанорова 2010, 109–110]) существенно переосмысливается, поскольку его реализация не приводит, в отличие от устойчивой фабульной схемы, к трагическому для героини финалу; в процессе движения вместе с партией заключенных в Сибирь происходит нравственное возрождение и ее личности.

Была специально отмечена сюжетная роль хронотопа дороги в истории романного жанра [Бахтин 1975, 392–394], причем его сюжетообразующее значение остается неизменным на протяжении веков, хотя другие функции изменяются [Бахтин 1975, 398–399]. Нехлюдов, следуя в Сибирь за Катюшей Масловой, переживает описанное в известном пушкинском стихотворении «душевное состояние странника» [Кедров 1978, 251], мучимого сознанием своей вины. Будучи особым рода пространством, где по-своему обставляется «наиболее серьезными катастрофическими обстоятельствами» и проверяется то, «что Толстой считает в человеке коренным и основным» [Скафтымов 1972, 155], дорога испытывает героя на наличие *коренного* и *основного* в нем и тем самым на способность выполнить возложенную им на себя самоискупительную миссию. Именно в дороге, обладающей значимым с точки зрения проблематики романа сюжетным потенциалом, раскрывается по-настоящему нравственный потенциал его личности; сюжет дороги служит здесь языком осуществления идеи воскресения героя.

Что же послужило сюжетным толчком, побудившим Нехлюдова так резко и неожиданно для окружающих изменить свою жизнь? В «Воскресении» Толстой, как и в прежних своих произведениях, показывает «историю души» героя «за некоторый промежуток времени», в котором он «проходит ряд состояний», данных «во взаимном оценочном сопоставлении» [Скафтымов 1972, 145]. Состояние, предшествующее отъезду, описывается как растянувшаяся во времени духовная смерть героя, поскольку с ним в свое время совершилась «страшная перемена», когда «он перестал верить себе, а стал верить другим», почему все вопросы решались теперь «в пользу животного я» [Толстой 1983, 53]. Потому он и полагал, что «если все так делают, то, стало быть, так и надо», хотя воспоминание о поступке с Катюшей, которое привычно гнал от себя, все же не давало ему «утешиться» и «жгло его совесть» [Толстой 1983, 70].

Случайная встреча в суде потребовала от него «признания своей бессердечности, жестокости, подлости» [Толстой 1983, 71], но он не сразу покорился «тому чувству раскаяния, которое начинало говорить в нем» [Толстой 1983, 83]. Смятение и колебания, отражающие идущую в его душе внутреннюю борьбу, пробуждают чувство, «...что его внутренняя жизнь стоит в эту минуту как бы на колеблющихся весах, которые малейшим усилием могут быть перетянуты в ту или другую сторону. И он сделал это усилие, призывая того бога, которого он вчера почуял в своей душе, и бог тут же отозвался в нем» [Толстой 1983, 156].

Пьер в «Воине и мире» совершает «ряд стихийных поступков, которых он не хотел совершать. В результате он приходит в состояние нравственного тутика...» [Бочаров 1985, 233]. В подобном состоянии пребывает и Нехлю-

дов, хотя его поступок с Катюшей трудно назвать стихийным; история его превращения в развращенного эгоиста находит объяснение в сознательном оправдании им «желаний и поступков ориентацией на их всеобщность» [Галаган 1981, 167]. Конформизм Нехлюдова, побуждающий пренебречь дарованной ему как человеку свободой воли и отчуждающий его от своей человеческой сущности, ведет бездумному к существованию в воображаемом мире, имеющем мало общего с реальностью, но непредсказуемое вторжение реальности разрушает его представление о себе и его жизненные планы. Чтобы выйти из нравственного тупика, от него требуется самостоятельное решение, свободно им выбираемое, без оглядки на мнение окружающих. Решение, невозможное без сделанного им усилия, когда он призвал бога, которого почувствовал в своей душе: «Как ни ново и трудно было то, что он намерен был сделать, он знал, что это была единственная возможная для него теперь жизнь, и как ни привычно и легко было вернуться к прежнему, он знал, что это была смерть» [Толстой 1983, 299].

Сюжет дороги связан с личностным кризисом, переживаемым героем, и острым чувством случившейся с ним моральной катастрофы (ср.: [Тамарченко 2001, 359]). Принятое им решение должно было послужить выходом из состояния неопределенности, в котором он находится после судебного заседания. Ожидающую его дорогу он воспринимает как возможность преодолеть автоматизм сложившегося существования, отвечающего общепринятой норме. И как возможность самостоятельно выбрать свою судьбу. Только так, выйдя за границы привычного образа жизни и проявив готовность к внутренним изменениям, он может заново обрести самого себя (ср.: [Щепанская 2003, 26–27]).

Именно в дороге Нехлюдову суждено приблизиться «к себе самому, к своему подлинному Я, которое было заглушено и только теперь пробудилось» [Сурат 2017, 70]. Здесь совершается и «открытие нового для него социального и нравственного мира» [Журина 2003, 19]. Возникает ясно сознаваемая им необходимость измениться и стать другим – другим, то есть самим собой, каким он должен стать. Сестре, искренне не понимающей, для чего он едет и почему хочет «связать себя», он «сухо и серьезно» отвечает: «Еду потому, что так должно» [Толстой 1983, 357]. Он едет, движимый чувством неизбежной вины перед Катюшей, чтобы «помогать, облегчать ее участь» [Толстой 1983, 357].

Речь идет (если вспомнить, вслед за С.Г. Бочаровым, выражение Толстого из его «Исповеди») о пережитой героем «остановке жизни» [Бочаров 2012, 170] и поиске ответа на заново вставший перед ним вопрос о смысле его существования. Встреча в суде послужила первоначальным событием, приведшим к повороту, нарушившему налаженный образ жизни, и к перевороту в его самосознании, когда прояснилось, как ему *должно* поступить. Сменив грозившую ему смертью неподвижность на непредсказуемое по своим последствиям движение, он превращается в человека дороги, где его ожидают не только перемещения в пространстве; дорога несет с собой для него реальную возможность радикальных внутренних перемен. При этом сюжет дороги связан в романе с событиями, определяющими не только

судьбу Нехлюдова, но и судьбу Катюши; в процессе движения меняется и ее личность. Катюша пробуждается от того сна жизни, в который она была погружена тягостными обстоятельствами, подорвавшими ее веру в людей.

С.Г. Бочаров, характеризуя изменение художественной манеры Толстого в «позднюю пору» [Бочаров 2012, 176], ссылается на наблюдения М.М. Бахтина, заметившего, что «воскресение», если понимать под ним процесс, происходящий в «живой душевной действительности», в романе, «собственно, не изображается» [Бахтин 2000, 197] и что автор ограничивает себя раскрытием «морального смысла переживаний Нехлюдова» [Бахтин 2000, 197–198]. Но переживания эти потому и несут в себе важный для характеристики происходящего с героем смысл, что непосредственно отражают смену состояний, имеющих непосредственное отношение к воскресению его души.

Отправившись в дорогу и покинув обжитой и привычный для него мир, система ценностей которого оказалась для неприемлемой, потому что ценности были ложными, герой осваивается в изначально чужом для него, но, как выясняется, не чуждом ему мире; сблизиться с этим миром и с населяющими его людьми удастся ему не сразу и требует серьезных усилий, позволяющих преодолеть не только разделяющие их границы: «Как ни огромно было расстояние между тем, что он был, и тем, чем хотел быть, – для пробудившегося духовного существа представлялось все возможно» [Толстой 1983, 108]. Подобное пробуждение, при всех мыслимых и немыслимых трудностях, связанных с процессом нового рождения его личности, демонстрирует способность Нехлюдова к резким переменам, оставаясь при этом «самим собою» [Толстой 1983, 201]. Самим собою, так как, несмотря на нравственное падение, ядро его личности не было непоправимо повреждено или разрушено.

Дорога в романе служит испытанием, выявляющем истинную человеческую сущность героя (о дороге как «испытании» человека см.: [Щепанская 2003, 39]). Движение навстречу неведомой реальности и ожидаемая встреча с ней определяет и его место в пространстве дороги, и обретаемый им новый статус – статус человека, свободно выбирающего не заданную ему внешними обстоятельствами, но свою собственную судьбу. Отсюда тревожащие его вопросы, касающиеся новой идентичности, которую он стремится обрести. Он вынужден задуматься над тем, кто он, почему он здесь и как ему следует жить. Отсюда и его действия, диктуемые желанием войти в «совсем новый, другой, новый мир», который ему предстоит освоить: «И он испытывал чувство радости путешественника, открывшего новый, неизвестный и прекрасный мир» [Толстой 1983, 372]. Он и сам открывается этому новому для него миру, обнаруживая по мере движения сопричастность ему и проникаясь заботами встреченных им людей.

В дороге Нехлюдов занят не только самонаблюдением, позволяющим ему отмечать происходящие с ним перемены; он внимательно наблюдает и за переменами, происходящими с Масловой, и отмечает их, всякий раз вновь пересматривая свое к ней отношение, порой ошибаясь, но и признавая свои ошибки. Маслова же, которую удалось перевести от уголовных к политическим, чтобы избавить от мерзких преследований, которые «напоминали о том ее прошедшем, которое она так хотела забыть те-

перь», в результате «узнала некоторых людей, имевших на нее решительное и самое благотворное влияние» [Толстой 1983, 374]. Так что дорога резко меняет и ее идентичность: «...общение же с новыми товарищами открыло ей такие интересы в жизни, о которых она не имела никакого понятия. Таких чудесных людей, как она говорила, как те, с которыми она шла теперь, она не только не знала, но и не могла себе и представить» [Толстой 1983, 378]. И Нехлюдов «...с каждым свиданием с нею стал замечать все более и более определяющуюся в ней ту внутреннюю перемену, которую он так сильно желал видеть в ней» [Толстой 1983, 383].

Наблюдаемая им и радующая его перемена вызывают у него к ней новое чувство, «никогда не испытанное им прежде», а именно «самое простое чувство жалости и умиления», которое из сиюминутного становится постоянным и распространяется на всех встреченных им и окружающих его людей: «О чем бы он ни думал теперь, что бы ни делал, общее настроение его было это чувство жалости и умиления не только к ней, но ко всем людям» [Толстой 1983, 383]. Если же проследить за историей его души, то прежнее состояние эгоистической сосредоточенности на самом себе сменяется принципиально другим состоянием «...в котором он невольно делался участливым и внимательным ко всем людям, от ямщика и конвойного солдата до начальника тюрьмы и губернатора, до которых имел дело» [Толстой 1983, 384]. А сближение с теми, о ком Нехлюдов прежде имел поверхностное или неверное представление, «... совершенно изменило его взгляды на них» [Толстой 1983, 384] и объяснило «...многое из того, чего он не понимал прежде» [Толстой 1983, 390].

В «Воскресении» Сибирь изображена, в соответствии со сложившейся традицией, не только как «крайний пространственный рубеж» [Березович, Кривошапова 2011, 116], которого, в конечном счете, достигают герои, но и как место «испытания смертью» и обретения персонажами «нового качества» [Тюпа 2002, 28]. Будучи территорией каторги и ссылки, она служит в романе Толстого, как и вообще в русском романе XIX в., метафорой смерти и земного ада, но вместе с тем несет возможность воскресения (см.: [Лотман 1988, 339]). Адским местом предстает в восприятии Нехлюдова и тюрьма, показанная в романе как центр «отчужденного мира» [Кокובה 2012, 10]. Но для Масловой тюрьма становится еще и искупительным местом, с которым связано ее нравственное возрождение.

Дорога в Сибирь, на каторгу, в заповедные земли, земли с признаками потустороннего мира, обнажает грубую реальность с характерным для нее крушением морали. Наблюдаемые Нехлюдовым и вызывающие у него «чувство нравственной, переходящей в физическую, тошноты» [Толстой 1983, 194] тюремные нравы, не только отталкивающие проявления животной похоти и ужасающего разврата, присущие уголовной среде, но и бесчеловечное отношение к заключенным, с которым он столкнулся в качестве посетителя тюрьмы, воспринимаются им как эксперименты над человеческой природой, призванные лишить человека человеческого облика: «Точно как будто была задана задача, как наилучшим, наивернейшим способом развратить как можно больше людей», – думал Нехлюдов, вникая в то, что делалось в острогах и этапах» [Толстой 1983, 424].

Увиденное в тюрьме для него отнюдь не тема отвлеченных моралистических рассуждений, но связано в его сознании с «последними» вопросами, которые он задает самому себе; он не может примириться с тем, будто «... есть на свете такие положения, в которых человеческое отношение с человеком не обязательно» [Толстой 1983, 360]. А все потому, что «...не признают законом то, что есть вечный, неизменный, неотложный закон, самим богом написанный в сердцах людей» [Толстой 1983, 362]. Это приводит к отсутствию жалости и к бесчеловечности, что, на взгляд Нехлюдова, и характеризует состояние общества, отвергшего и не признающего за абсолютный этот вечный закон; люди «простые, обыкновенные» оставили понятия «христианской нравственности» и стали усваивать «новые, острожные, состоящие, главное, в том, что всякое поругание, насилие над человеческою личностью, всякое уничтожение ее позволено, когда оно выгодно» [Толстой 1983, 424].

Сюжет дороги завершается встречей и разговором Нехлюдова с Катюшей после вышедшего помилования, определившим неизбежность их расставания: «Дело его с Катюшей было кончено. Он был не нужен ей, и ему это было и грустно и стыдно. Но не это теперь мучало его. Другое его дело не только не было кончено, но сильнее, чем когда-нибудь, мучало его и требовало от него деятельности» [Толстой 1983, 452]. Он выполнил свой долг по отношению к Масловой, дорога пройдена им до конца, сюжет дороги исчерпан, но *другое дело*, требующее от него *деятельности*, побуждает искать новую форму движения. Происходит то, что было обозначено М.М. Бахтиным в качестве важной приметы романного жанра: переход реальной дороги «в метафору дороги, жизненный путь, путь души» [Бахтин 1975, 393].

Сюжетно мотивированное обращение к Евангелию, в котором Нехлюдов надеется найти «разрешение всего» [Толстой 1983, 453], конкретизирует переход дороги в путь души; речь идет о пути «символическом, выражающем непространственную динамику (духовное искание, развитие, движение к истине и т.п.)» [Журина 2003, 19]. Движение по такому пути означает, что *остановки*, как это случилось с ним в прежней его жизни, не произойдет. Ведь нравственное воскресение – это не завершенное событие, но бесконечно длящийся процесс. Так что не случайно формой «духовного существования» Нехлюдова, как и других «главных героев Толстого», таких как Пьер Безухов или Константин Левин, оказывается в итоге «именно путь» [Бочаров 1985, 245].

М.М. Бахтин в работе о слове в романе рассматривал привлекавшие внимание Нехлюдова евангельские речения как авторитарный текст, остающийся «мертвой цитатой, выпадающей из художественного контекста» [Бахтин 1975, 157]. Однако эти речения становятся для него усвоенным им и органично присвоенным его собственным внутренним словом. Обращение к Евангелию «подтверждало, приводило в сознание то, что он знал уже давно, прежде, но не создал вполне и не верил», но зато теперь «сознал и верил» [Толстой 1983, 457]; оно позволило ему обрести «дело» его «жизни»: «Только кончилось одно, началось другое», началась «совсем новая жизнь», когда «все, что случилось с ним с этих пор, получало для него совсем иное, чем прежде, значение» [Толстой 1983, 458]. Так высвечиваются в финале



онтологические проблемы, главные теперь для героя, открывшего для себя личную связь с абсолютom и сознающего себя человеком пути.

Закономерно, что для Нехлюдова, настойчиво ищущего в себе духовного человека, целью его существования становится, как в известных духовных практиках, «...сам путь, вступление на него, приведение своего Я, своей жизни в соответствие с путем» [Топоров 1983, 268]. История его потому и выглядит недосказанной, что смысл «нового периода его жизни» [Толстой 1983, 458] заключается в том, чтобы привести свое Я и свою жизнь в соответствие с выбранным им путем, путем его воскресшей души.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Бахтин М.М. Идеологический роман Л.Н. Толстого. Предисловие // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 2. М.: Русские словари, 2000. С. 185–204.
3. Березович Е.Л., Кривошапова Ю.А. Сибирь в русской языковой традиции (на иноязычном фоне) // Пространство и время в языке и культуре. М.: Индрик, 2011. С. 110–156.
4. Бочаров С.Г. Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012. 341 с.
5. Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Художественная литература, 1985. 296 с.
6. Галаган Г.Я. Л.Н. Толстой. Художественно-этические искания. Л.: Наука, 1981. 176 с.
7. Журина О.В. Роман «Воскресение» в контексте творчества позднего Л.Н. Толстого: модель мира и ее воплощение: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2003. 23 с.
8. Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. М.: Советский писатель, 1978. С. 248–273.
9. Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 325–349.
10. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. I. Таллинн: Александра, 1992. С. 224–242.
11. Печерская Т.И., Никанорова Е.К. Сюжеты и мотивы русской классической литературы. Новосибирск: НГПУ, 2010. 162 с.
12. Скафтымов А.П. Нравственные искания русских писателей. М.: Художественная литература, 1972. 544 с.
13. Сурат И.З. Человек в стихах и прозе: Очерки русской литературы XIX–XXI вв. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 344 с.
14. Тамарченко Н.Д. Лев Толстой // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 336–389.



15. Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22 т. Т. XIII. М.: Художественная литература, 1983. 494 с.
16. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 229–247.
17. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 28–35.
18. Щепанская Т.Б. Культура дороги в русской мифоритуальной традиции XIX–XX вв. М.: Индрик, 2003. 528 с.
19. Kokoboko A. Estranged and Degraded Worlds: The Grotesque Aesthetics of Tolstoy's *Resurrection* // *Tolstoy Studies Journal*. 2012. Vol. XXIV. P. 1–14.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kokoboko A. Estranged and Degraded Worlds: The Grotesque Aesthetics of Tolstoy's *Resurrection*. *Tolstoy Studies Journal*, 2012, vol. XXIV, pp. 1–14. (In English).
2. Тюпа В.И. Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы [Mythologem of Siberia: On the Question of the “Siberian Text” of Russian Literature]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*, 2002, no. 1, pp. 28–35. (In Russian).

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

3. Bakhtin M.M. Ideologicheskii roman L.N. Tolstogo. Predisloviye [Ideological Novel by L.N. Tolstoy. Preface]. *Sobraniye sochineniy* [Collected Works]: in 7 vols. Vol. 2. Moscow, Russkiye slovari Publ., 2000, pp. 185–204. (In Russian).
4. Berezovich E.L., Krivoshchapova Yu.A. Sibir' v russkoy yazykovoy traditsii (na inoyazychnom fone) [Siberia in the Russian Language Tradition (Against a Foreign Language Background)]. *Prostranstvo i vremya v yazyke i kul'ture* [Space and Time in Language and Culture]. Moscow, Indrik Publ., 2011, pp. 110–156. (In Russian).
5. Kedrov K. “Ukhod” i “voskreseniye” geroyev Tolstogo [“The Departure” and “Resurrection” of Tolstoy's Heroes]. *V mire Tolstogo* [In the World of Tolstoy]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1978, pp. 248–273. (In Russian).
6. Lotman Yu.M. Proiskhozhdeniye syuzheta v tipologicheskom osveshchenii [The Origin of the Plot in Typological Interpretation]. *Izbrannyye stat'i*. [Selected Articles]: in 3 vols. Vol. I. Tallinn, Aleksandra Publ., 1992, pp. 224–242. (In Russian).
7. Lotman Yu.M. Syuzhetnoye prostranstvo russkogo romana XIX stoletiya [The Plot Space of the Russian Novel of the 19<sup>th</sup> Century]. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol'* [At the School of Poetic Words: Pushkin. Lermontov. Gogol']. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1988, pp. 325–349. (In Russian).
8. Tamarchenko N.D. Lev Tolstoy [Leo Tolstoy]. *Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-kh godov)* [Russian Literature at the Turn of the Century (1890s – Early 1920s)]. Book 1. Moscow, IWL RAS Publ., Naslediye Publ., 2001, pp. 336–389. (In Russian).
9. Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and Text]. *Tekst: semantika i struktura* [Text: Semantics and Structure]. Moscow, Nauka Publ., 1983, pp. 229–247. (In Russian).

**(Monographs)**

10. Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 504 p. (In Russian).
11. Bocharov S.G. *Geneticheskaya pamyat' literatury* [Genetic Memory of Literature]. Moscow, RSUH Publ., 2012. 341 p. (In Russian).
12. Bocharov S.G. *O khudozhestvennykh mirakh* [About Artistic Worlds]. Moscow, Sovetskaya Rossia Publ., 1985. 296 p. (In Russian).
13. Galagan G.Ya. *L.N. Tolstoy. Khudozhestvenno-eticheskiye iskaniya* [Tolstoy. Artistic and Ethical Quest]. Leningrad, Nauka Publ., 1981. 176 p. (In Russian).
14. Pecherskaya T.I., Nikanorova Ye.K. *Syuzhety i motivy russkoy klassicheskoy literatury* [Plots and Motifs of Russian Classical Literature]. Novosibirsk, Novosibirsk State Pedagogical University Publ., 2010. 162 p. (In Russian).
15. Shchepanskaya T.B. *Kul'tura dorogi v russkoy miforitual'noy traditsii XIX–XX vv.* [The Culture of the Road in the Russian Mythological and Ritual Tradition of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries]. Moscow, Indrik Publ., 2003. 528 p. (In Russian).
16. Skaftymov A.P. *Nravstvennyye iskaniya russkikh pisateley* [Moral Quests of Russian Writers]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1972. 544 p. (In Russian).
17. Surat I.Z. *Chelovek v stikhakh i proze: Ocherki russkoy literatury XIX–XXI vv.* [Man in Verse and Prose: Essays on Russian Literature of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 344 p. (In Russian).

**(Thesis and Thesis Abstracts)**

18. Zhurina O.V. *Roman “Voskreseniye” v kontekste tvorchestva pozdnego L.N. Tolstogo: model' mira i yeye voploshcheniye* [The Novel “Resurrection” in the Context of the Work of the Late L.N. Tolstoy: a Model of the World and its Embodiment]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2003. 23 p. (In Russian).

*Кривонос Владислав Шлаевич,*

Самарский государственный социально-педагогический университет.  
Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., историческая поэтика, нарратология.  
*E-mail:* vkrivonos@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

*Vladislav Sh. Krivonos,*

Samara State Social and Pedagogical University.  
Doctor of Philology, Professor. Research interests: Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, historical poetics, narratology.  
*E-mail:* vkrivonos@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0001-8138-0057

*Е.Р. Пономарев (Москва – Санкт-Петербург)*

**ТОЛСТОВСКОЕ НЕПРОТИВЛЕНИЕ  
В КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА, РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ  
И РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ:  
ЧАСТЬ 2**

**Аннотация**

Работа посвящена, с одной стороны, рассмотрению генезиса идей Л.Н. Толстого о «непротивлении злу насилием» в контексте русской мысли XIX в., с другой – ретроспективному восприятию «непротивления» в эпоху Серебряного века, в годы революции и Гражданской войны, а затем в эмиграции. На основе религиозно-философских трактатов Толстого, работ и высказываний видных толстовцев, а также свидетельств современников автор попытается воссоздать культурологический фон толстовства и ответить на вопросы: насколько «непротивление» было востребовано русским обществом конца XIX столетия? какие психологические и культурно-философские практики вызвало к жизни толстовское «непротивление»? Автор приходит к выводу, что идеи Толстого следует рассматривать в динамике: от трактата «В чем моя вера?» к статье «Неделание» и антивоенным статьям начала XX в. В ситуации Русско-Японской войны Толстой не так уверенно говорит о непротивлении, как раньше. Продолжая пользоваться категориями нравственной логики, он ощущает в происходящих событиях знакомую ему в молодости мистериальную логику войны. Рецепция же публицистики Толстого еще более показательна. Если Вл.С. Соловьев и В.В. Розанов в последние годы XIX в. еще полемизируют с Толстым традиционно: с точки зрения несоответствия «непротивления» основам христианства, то Д.С. Мережковскому и Л. Шестову, пишущим о Толстом в начале XX в., «непротивление» совершенно не интересно: их больше занимает сущностное понимание писателем Бога как эманации добра. С началом Первой мировой войны толстовское отрицание насилия продолжает существовать в обществе и литературе, возрождая идеи Толстого времен Русско-турецкой войны 1877–1878 гг. Окончание войны породило идею моральной ответственности Толстого за поражение. Новая большевистская власть тоже воспринимала «непротивление» как ложную ценность. Последнее перечитывание «непротивления» относится к первым годам эмиграции (работа И.А. Ильина). Как в «красной», так и в «белой» среде толстовство было признано несостоятельным и к концу 1920-х гг. окончательно сдано в архив.

**Ключевые слова**

Лев Толстой; непротивление; ненасилие; неделание; религиозные трактаты; нравственно-религиозная проповедь; Вл. Соловьев; Розанов; Мережковский; Шестов; Бердяев; Ильин.

*E.R. Ponomarev (Moscow – St. Petersburg)*

**LEV TOLSTOY'S NON-RESISTANCE IN THE CONTEXT OF  
THE SILVER AGE, RUSSIAN REVOLUTION AND RUSSIAN  
EMIGRATION: PART 2**

**Abstract**

The article is devoted, on the one hand, to the consideration of the genesis of L.N. Tolstoy's ideas about "non-resistance to evil by violence" in the context of Russian thought of the 19<sup>th</sup> century, and on the other hand, to retrospective perception of "non-resistance" in the era of the Silver Age, during the years of the revolution and the Civil War, and then in emigration. On the basis of Tolstoy's religious and philosophical articles, the works and statements of prominent Tolstoyans, as well as the testimonies of contemporaries, the author will try to recreate the cultural background of Tolstoyism and answer the questions: to what extent was "non-resistance" demanded by Russian society at the end of the 19<sup>th</sup> century? What psychological and cultural-philosophical practices did Tolstoy's "non-resistance" bring to life? The author comes to the conclusion that Tolstoy's ideas should be followed in dynamics: from the treatise "What is my faith?" to the article "Non-Doing" and anti-war articles of the beginning of the 20<sup>th</sup> century. In the situation of the Russian-Japanese War, Tolstoy does not speak as confidently about non-resistance as before. Continuing to use the categories of moral logic, he senses in the events the mysterious logic of war, familiar to him in his youth. The reception of Tolstoy's journalism is even more revealing. If V.I. Soloviev and V.V. Rozanov in the last years of the 19<sup>th</sup> century still polemicize with Tolstoy traditionally: from the point of view of the inconsistency of "non-resistance" with the foundations of Christianity, then D.S. Merezhkovsky and L. Shestov, who wrote about Tolstoy in the 1900s, are not at all concern his "non-resistance": they are more interested in the writer's understanding of God as an emanation of goodness. With the outbreak of the First World War, Tolstoy's denial of violence continues to exist in society and literature, reviving Tolstoy's ideas from the Russian-Turkish War of 1877–1878. The end of the war gave rise to the idea of Tolstoy's moral responsibility for defeatism. The new Bolshevik government also perceived "non-resistance" as a false value. The last rereading of "non-resistance" refers to the first years of emigration (I.A. Ilyin). Both in the "red" and in the "white" environment, Tolstoyism was recognized as untenable and by the end of the 1920s it was finally put into the archive.

**Key words**

Lev Tolstoy; non-resistance; non-violence; non-doing; religious papers; moral and religious preaching; V.I. Soloviev; Rozanov; Merezhkovsky; Shestov; Berdiaev; Ilyin.

Эпоха Серебряного века предложила новое восприятие русской классики. Манифест русского символизма «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», написанный Д.С. Мережковским в самом начале 1890-х гг., был, по сути, радикально новой версией истории русской литературы XIX в. Приступив к переосмыслению (еще далеко не завершенного) творчества Л.Н. Толстого уже в начале этой работы, Мережковский закончил его десять лет спустя большим сочинением «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902). Впрочем, перечитывание Толстого в новых контекстах характерно не только для культуры символизма, но и для всей новаторской мысли Серебряного века. О перечитывании модернизмом классической русской литературы, а также переписывании классических сюжетов см. работы Д.М. Магомедовой [Магомедова 2000], [Магомедова 2018]. Особый интерес представляет восприятие толстовского ненасилия в этом контексте.

Мы не будем останавливаться на всех сочинениях о Л.Н. Толстом, созданных в эпоху Серебряного века, – в пределах статьи это практически невозможно. Нашей задачей станет выделение репрезентативных текстов о Толстом, демонстрирующих новый взгляд на непротivление на фоне готовящегося и разворачивающегося насилия Первой мировой войны, революции и Гражданской войны.

Начнем со статьи В.В. Розанова «Еще о гр. Л.Н. Толстом и его учении о непротivлении злу» (1896). Согласившись с тем, что стих из Нагорной проповеди «Не противься злему» должен быть по-настоящему важен для христианина, Розанов отмечает, что в преходящем мире не может быть заповедей, имеющих абсолютное и непреходящее значение. Иными словами, Розанов объединил традиционную критику толстовства (абстрактная мораль, неисполнимая в быту) с относительным принятием ненасилия (насилия не следует допускать в обычных ситуациях; но, когда зло всерьез поднимает голову, насилие необходимо применить), указав при этом на диалектическую сложность его применения. В 1903 г. Розанов выступил на Религиозно-философских собраниях с речью «Христос – Судия мира», в которой напомнил о насильственных поступках Иисуса – например, изгнания торгующих из храма. И.И. Евлампиев и И.Ю. Матвеева полагают [Евлампиев, Матвеева 2020, 170–173], что эту диалектичность ощущал и сам Л.Н. Толстой и развил свои первоначальные идеи в трактате «О жизни» (1888), противопоставив друг другу жизнь низшую, эгоистическую – и высшую форму жизни, во имя блага других людей. Соответственно, непротivление становится реальной моделью поведения только на высшем уровне. Нам же кажется, что здесь трудно видеть какое-то развитие мысли Толстого. Разделение людей на две большие группы (живущих во имя собственного блага – и ищущих смысл жизни, «жизнью для духа» и «жизнью для брюха», как объясняет Левину Фоканыч) прослеживается в двух больших романах Толстого, написанных еще до религиозного перелома. Уже в трактатах «Исповедь» и «В чем моя вера?» подразумевается, что любой разумный человек должен пережить тот же перелом, что и Толстой. Таким образом, ненасилие – элемент изначального поведения неэгоистичного и разумного человека.

Критика толстовского непротивления присутствует в поздних работах Вл.С. Соловьева: «Оправдание добра» (1897) и «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории» (1899). В отличие от Розанова и многих других, Соловьев считает непротивление, как и все толстовское вероучение, нехристианским – более близким буддизму, а, по сути, самодостаточным и замкнутым в себе, как всякое сектантство. Идея непротивления злу, по мысли Соловьева, основана на непонимании природы зла. А «Царство Божие» (которое, по мнению Толстого, уже присутствует «внутри нас») невозможно без победы над смертью. Подробно анализируя текст «Трех разговоров», А.Г. Гачева указывает на важность первой вставной новеллы, в которой генерал рассказывает об уничтожении четырех тысяч башибузуков огнем его батареи. Башибузуки с саганинской жестокостью вырезали армянское село, поэтому бой с ними превращается в «ристаллище правды» [Гачева 2010, 60], на артиллерийские снаряды нисходит Божье благословение, а 37 погибших православных воинов, положивших душу свою за други своя, генерал считает святыми. Обращаясь к князю-толстовцу, генерал уверяет, что совесть его чиста, и он хотел бы умереть тогда, чтобы вместе с 37 убитыми казаками войти в рай – в этом он не сомневается. Ощущения генерала свидетельствуют о живом присутствии благодати в человеческой истории, которая, по мысли Соловьева, представляет собой «сорботничество» Бога и человека [Гачева 2010, 60]. А «сорботничество» невозможно без активного вмешательства человека в борьбу со злом.

Розанов и Соловьев полемизировали с Толстым во многом в прежней системе координат – указывая на несоответствие его системы идей основам христианского мировидения, упрощение и подмену христианства. Русские символисты перестроили саму парадигму разговора о Толстом. Как заметил Н.А. Богомолов, Толстой самим своим существованием «мешал писать» (слова А.А. Блока) практически каждому из них [Богомолов 2012, 21]. Центральным событием, отразившим весь процесс переосмысления Толстого символистским сознанием, стала книга Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902). Мережковский судит о Толстом не по тому, что Толстым сделано, а по тому, чем Толстой мог бы стать, но не стал. Не стал он Учителем с заглавной буквы, помешала «неповоротливая тяжесть, грузность ума» [Мережковский 1914, XI, 5]. Толстой, по Мережковскому (и в этом его поддерживают практически все символисты и примыкающие к ним модернисты – например, Л.Н. Андреев) велик, но недостаточно – и стоит не на том религиозно-философском пути, по которому идут они и мог бы идти Толстой. Иными словами, им бы хотелось видеть Толстого-пророка, но Толстой не пророчествует или пророчествует не так.

В религиозных рассуждениях Толстого Мережковский местами видит откровенную пошлость, а по сути – попытку созидания особой версии христианства, в которой отсутствует Бог. Здесь Мережковский во многом следует за критикой Соловьева, но, в отличие от последнего, идея непротивления практически не интересует писателя-символиста. Он концентрируется на более общих (и более близких ему самому) вопросах: во-первых, на представлениях Толстого о сути учения Христа; во-вторых, на полнейшем

табуировании плотского в этике Толстого. Если Толстой считает сутью христианства стих «Не противься злumu» – и многие прежние критики Толстого в целом с этим соглашались, то для Мережковского эта фраза – одна из не самых важных частностей христианской веры. Как, впрочем, и вся система человеческой нравственности – это лишь сфера применения веры и божественной мудрости. Пытаясь отождествить религию и нравственность, Толстой, указывает Мережковский, вынужден подменять понятия, переворачивая причину и следствие: «Не человеческая нравственность освящается Богом, а Бог освящается человеческою нравственностью; не добро для Бога, а Бог для добра» [Мережковский 1914, XI, 207].

Объясняя учение Христа, продолжает Мережковский, Толстой апеллирует не к высшей мудрости, а к здравому смыслу: как сказано в трактате «В чем моя вера?», Христос учит людей не делать глупостей. Все, что в христианстве не укладывается в рамки здравого смысла и личной этики, Толстой игнорирует. Например, догмат о святой Троице Толстому не нужен, потому что, во-первых, мистический смысл не поддается здравому смыслу, а во-вторых, из него нельзя вывести никакого нравственного правила. Умаление христианства до исключительно прагматического употребления, считает Мережковский, не может привести ни к утешению, ни к подлинной нравственности, потому и приходится Толстому убивать Анну Каренину, а в случае с воскресением Дмитрия Нехлюдова откровенно лгать. По мнению Мережковского, Толстой более всего приближается к Богу живому, когда дает героям высказать свои предсмертные мысли, в них моральный педантизм обращается диалектизмом подлинной веры. Что-то важное открывается и Андрею Болконскому и Анне Карениной в предсмертные минуты, но осознать эти откровения Толстой не может. Его бог – бог языческий:

И добро есть зло, и любовь есть ненависть, и сладострастие есть жестокость. Нет Бога, нет Отца: Бог не «Он», а Оно – то «огромное, неумолимое», что «толкнуло ее в голову и потащило за спину» под колеса железной «машины». У такого Бога нет милосердия, а есть только железный закон правосудия, закон необходимости: «Мне отпущение, Аз воздам» [Мережковский 1914, XII, 235].

Редукция и табуирование плотского начала в толстовстве и позднем творчестве Толстого оказываются, с этой точки зрения, частью общей аскетической морали, предложенной писателем-проповедником человечеству. Эта тема особенно интересует Мережковского, поскольку он считает умаление плоти одним из важнейших исторических грехов христианства, который следует преодолеть. Толстой же, с его точки зрения, пытается вернуть христианскую мораль во времена средневекового фанатизма, сделав ее еще жестче: если средневековые схоласты все же признавали необходимость деторождения, то Толстому и оно не кажется необходимым («Зачем ему продолжаться, роду-то человеческому?» – цитирует Мережковский слова Позднышева). Он в своем моральном педантизме готов вовсе запретить плотскую любовь, оставив одну духовную.



«Непротивление» и «неделание» (если развить рассуждения Мережковского) оказываются такими же ложными, перевернутыми понятиями, как нравственность и Бог. Непротивление механически подменяет собой христианское смирение и «любовь к врагам», переводя диалектические философские категории в область моральных предписаний. «Неделание» как полная отмена обыденной жизни равносильна полной отмене плотской любви и плотских удовольствий. Если монашеское «неделание» есть предпосылка «духовного делания», то толстовское «неделание», по сути, агрессивно – направлено на перестройку материального мира с весьма сомнительными духовными перспективами.

Еще одно новое прочтение Толстого предложил молодой экзистенциализм. Лев Шестов в работе «Добро в учении графа Толстого и Ницше» (1900) объединил двух новейших ниспровергателей традиционной нравственности (несмотря на то, что Толстой звал вернуться к Богу, а Ницше начинал своего «Антихриста» утверждением, что Бог умер), поскольку, с его точки зрения, оба подменяют Бога добром. Но ни абстрактное добро, ни конкретная любовь к ближнему не в состоянии заменить Бога: «Добро – братская любовь <...> не есть Бог. <...> Нужно искать того, что выше сострадания, выше добра. Нужно искать Бога» [Шестов 1911, 187].

Если Мережковский строил свою критику Толстого на религиозной несостоятельности его учения, то Шестов акцентирует нарциссизм толстовского морализаторства – и примеры этого нарциссизма становятся ярким подтекстом критики идей. В «Мыслях, вызванных переписью» (1884–1886; другое название трактата: «Так что же нам делать?») Шестов отмечает момент, когда автор признается: ему было очень приятно давать милостыню, а еще приятнее от того, что другие это видят. Толстому, по мнению философа, нужны не сами нищие (он их очень скоро забыл во имя самосовершенствования), а абстрактная идея добра, ради которой он не только хочет искоренить нищету и перевоспитать всех нищих, ради нее он «уничтожает Анну Каренину, Вронского, Кознышева, всю интеллигенцию, искусство, науку...» [Шестов 1911, 98]. Абстрактная идея добра, априори названная Богом (ни в одном священном тексте нет такого прямолинейного отождествления), позволяет Толстому клеймить всех, кто думает не так, как он. Все, что не укладывается в его «добро», объявляется ненужным – от общественной жизни до науки и искусства (начав «Мыслями, вызванными переписью») Шестов завершает анализ идей Толстого трактатом «Что такое искусство?». Все, кто не согласен с его пониманием Бога, объявляются язычниками. Добро, полагает Шестов, интересуется Толстого мало, ему важнее роль проповедника.

Если с этой точки зрения посмотреть на «непротивление злу насилуем» (на котором Шестов, как и Мережковский, не останавливается специально, не комментирует и даже не упоминает), получается, что эта установка нужна Толстому не сама по себе, а как взятое на себя право требовать от других людей исполнения их долга. Легкость мыслей, благодаря которой сомнительное утверждение превратилось в обязательный для исполнения норматив, дает Толстому неограниченные полемические возможности.

Почему ни Мережковский, ни Шестов не интересуются «непротивлением» и «неделанием»? Этот факт важен сам по себе, учитывая, сколько



копий было сломано на «непротивлении» ранее. По-видимому, русская философская мысль новой эпохи смотрит на толстовство иными глазами: если вся теория Толстого исключительно риторична, то отдельные ее тезисы не представляют собой значимости. Поведенческие рецепты Толстого воспринимались всерьез людьми позитивистского века; символизм и экзистенциализм применяют к Толстому что-то вроде метода деконструкции, обнажая главные нестыковки и логические подмены. А после того, как теория рассыплется на отдельные тезисы, нет смысла обсуждать ни один из них.

Таким образом, многие деятели Серебряного века записали «непротивление» в разряд старомодных наивностей и перестали замечать. Отметим, что и авторы сборника «Вехи» (1909), неоднократно упоминая Толстого, совсем не комментируют «непротивление». Это не значит, что в начале XX в. интерес к Толстому и толстовству пропал. Новые статьи Толстого, постановление Синода об отпадении Толстого от церкви (1901), а затем смерть Толстого (1910) имели огромный общественный резонанс. Выходило значительное количество работ, рассматривающих толстовство с прежних, характерных для XIX столетия, позиций. Однако новая эпоха в целом формулировала проблемы иначе. Идея ненасилия получила политическую параллель – Гаагские мирные конференции (1899, 1907), созданные по инициативе Николая II. Речь на этих конференциях, предшествовавших новому уровню человекоубийства – мировой войне, – шла не о всеобщем прекращении войны, как хотелось бы Толстому (в 1896 г. он написал статью «Приближение конца» о голландце ван-дер-Вере, официально отказавшемся от военной службы, чтобы не защищать тот отвратительный общественный порядок, который существует. Таких случаев, полагал Толстой, в ближайшие годы станет значительно больше – по мере того, как бессмысленность войны будет осознаваться все большим количеством людей), а об установлении неких правил и ограничений на ведение войн. Между первой и второй конференциями произошла Русско-японская война. На начало этой войны Толстой отозвался статьей «Одумайтесь!» (1904).

Аргументация в антивоенной статье мало отличается от аргументов против судов и государственного насилия: все те приличные люди, которые никогда не убьют человека сами, призывают к убийствам, исполнять которые будут иные, подневольные люди. Как обычно, Толстой переводит разговор о крупном общественном явлении на уровень индивидуальностей – разбивая цельное общество на отдельные профессии (от императоров до журналистов), а затем подчеркивает безумие и безнравственность каждой конкретной работы по разжиганию войны. Важная коннотация – удаленность виновников войны от самой войны; они не видят плоды своих трудов и не в состоянии ужаснуться тому, к чему сами призывают. Другая важная коннотация – ложь во благо; все участники процесса хорошо знают, что лгут, однако полагают, что лгать непременно надо:

Совершается что-то непонятное и невозможное по своей жестокости, лживости и глупости.

Русский царь, тот самый, который призывал все народы к миру, всенародно объявляет, что, несмотря на все заботы свои о сохранении

дорогого его сердцу мира (заботы, выразившиеся захватом чужих земель <...>), он, вследствие нападения японцев, повелевает делать по отношению японцев то же, что начали делать японцы по отношению русских, т.е. убивать их; и объявляя об этом призыве к убийству, он поминает Бога, призывая Его благословение на самое ужасное в свете преступление. То же самое по отношению русских провозгласил японский император. Ученые юристы <...> старательно доказывают, что в призыве народов ко всеобщему миру и возбуждении войны из-за захватов чужих земель нет никакого противоречия. И дипломаты на уточненном французском языке печатают и рассылают циркуляры, в которых подробно и старательно доказывают, – хотя и знают, что никто им не верит, – что только после всех попыток установить мирные отношения (в действительности, всех попыток обмануть другие государства) русское правительство вынуждено прибегнуть к единственному средству разумного разрешения вопроса, т.е. к убийству людей. И то же самое пишут японские дипломаты. Ученые, историки, философы <...> оправдывают убийство христианами людей желтой расы, точно так же как ученые и философы японские оправдывают убийство людей белой расы. Журналисты, не скрывая своей радости, стараясь перещеголять друг друга и не останавливаясь ни перед какой, самой наглой, очевидной ложью, на разные лады доказывают, что и правы, и сильны, и во всех отношениях хороши только русские, а не правы и слабы и дурны во всех отношениях все японцы, а также дурны и все те, которые враждебны или могут быть враждебны русским – англичане, американцы, что точно так же по отношению русских доказывается японцами и их сторонниками» [Толстой 1936, 104–105].

Однако в данном случае у Толстого получается не так убедительно, как с судьей, который никогда бы лично не задушил преступника, приговоренного им самим к смертной казни. Возникает атмосфера всеобщего безумия (она формируется уже первым предложением), которая не может быть объяснена простым и логическим способом (а других толстовство не признает). Каждый из участников процесса стремится перещеголять соседа в безнравственности и лжи, при этом никого из них не беспокоит совесть, которая во всех остальных случаях (и в частной жизни каждого из них) работает исправно. Совесть почему-то отключается вместе с разумом строго на время войны:

Непосредственное чувство говорит людям, что не должно быть того, что они делают, но как тот убийца, который, начав резать свою жертву, не может остановиться, так и русским людям кажется теперь неопровержимым доводом в пользу войны то, что дело начато [Толстой 1936, 110].

Толстой останавливается там, где война превращается в языческую мистерию, массовое жертвоприношение, все участники которого – и убивающие и убиваемые – пьяны кровью. Тут, с толстовских позиций, следо-

вало бы вести речь о том, как умеренное государственное насилие (вина государства и его «силового блока») путем идеологических манипуляций (вина интеллигенции) превращается в стихию агрессии и насилия (вина простого народа), которая неминуемо вырвется из-под управления тех, кто ее пытался использовать в собственных целях. Но стихия войны, которую Толстой еще в «Войне и мире» пытался объяснить геометрическими формулами, совершенно не дается школьной логике толстовства. Такие вещи куда ближе Мережковскому и поколению Серебряного века, опирающемуся на Ф. Ницше и ищущему забытые основы мистериального искусства. Некоторую помощь предлагает Толстому социальный подход:

Те, которые, бросая голодные семьи, идут на страдания и смерть, говорят то, что чувствуют: «Куда же денешься?». Те же, которые сидят в безопасности в своих роскошных дворцах, говорят, что все русские готовы пожертвовать жизнью за обожаемого монарха, за славу и величие России [Толстой 1936, 144].

Этим традиционным социально-нравственным расслоением (мужик обладает изначальным нравственным чувством, а власть имущие и богатые напрочь этого чувства лишены) Толстой пытается объяснить всеобщее безумие. Однако логическая натяжка в этом построении видна невооруженным глазом: далеко не все из призванных мужичков идут на войну вынужденно и с тяжелым сердцем. Многим эта перемена жизни дает новые шансы. Кому-то же просто нравится убивать. Не говоря о том, что мужички идут сражаться с Японией «за веру, царя и отечество», и все три элемента этой идеологемы им хорошо понятны.

В качестве конкретных дел Толстой вновь рекомендует «непротivление» и «неделание» (один из нравственных мужиков, которых писатель приводит в качестве примера, отказывается даже тянуть жребий во время призыва, но за него жребий вытянул староста и его все равно поставили в строй), однако не так уверенно и убежденно, как он это делал раньше. Рассудочное «ненасилие» бессильно против смерча войны. Война диктует свои правила, она равно беспощадна и к тем, кто им следует, и к тем, кто отказывается по этим правилам играть. Непротivленческий отказ, выход из игры в условиях войны теряет силу: выходящий из игры будет тут же уничтожен внутренними силами войны. Останавливает же войны не ужас перед убийством (напротив, убийство в условиях войны довольно скоро превращается в рутину), а полный разгром, как было с войсками Наполеона, или острое ощущение надвигающейся катастрофы – как случилось в ходе Японской войны. Статья Толстого, написанная еще в первые месяцы войны, уже отмечает первые признаки такого рода.

«Неделание» же в условиях военной эпохи выглядит у Толстого так:

Да когда же это кончится? И когда же, наконец, обманутые люди опомнятся и скажут: «да идите вы, безжалостные и безбожные цари, микады, министры, митрополиты, аббаты, генералы, редакторы, аферисты, и как там вас называют, идите вы под ядра и пули, а мы не хотим

и не пойдем. Оставьте нас в покое пахать, сеять, строить, кормить вас же, дармоедов». Ведь сказать это так естественно теперь, когда у нас в России идет плач и вой сотен тысяч матерей, жен, детей, от которых отбирают их кормильцев, так называемых запасных [Толстой 1936, 143].

И здесь Толстой пытается остаться в рамках своей нравственной логики: если остановить войну невозможно, пусть воюют те, кто этого действительно хочет. Однако в мистериальной логике войны за этим рассуждением стоит более глубокий смысл: заменить на массовом жертвоприношении невинных жертв теми, кто всячески приближал войну. Толстой был одним из пионеров этой идеи. В скором будущем – в ходе обеих мировых войн – она не раз возникнет и в военной (антивоенной) публицистике и в беллетристике. И будет отчасти реализована на просторах развалившейся Российской империи. Возможность выйти какой-то части населения из вихря войны, оставив воевать тех, кому хочется, органически смотрится в системе толстовских умозаключений, но не подчиняется логике стихии. Стихия никого не отпускает просто так. Принести ей в жертву именно тех, кто по-настоящему виноват в создании войны, – означает не просто месть со стороны невинно убиенных, но уничтожение войны как таковой. «Непротивление» на уровне коннотаций, осознав собственное бессилие перед стихией насилия, трансформируется в собственную противоположность: последнего разового насилия во имя дальнейшего торжества всеобщего ненасилия. Идея последней войны – необходимой, чтобы в дальнейшем прекратились все войны, – сопровождала, как известно, обе мировые войны XX в.

Лев Толстой не дожил четырех лет до начала первой из них. Статью «Одумайтесь!» Толстому удалось напечатать в Англии, она имела успех по всей Европе (в России до 1906 г. опубликовать ее было невозможно). Если бы писатель написал новое «Одумайтесь!» в 1914 г., оно могло бы быть опубликовано разве что в США (до вступления в войну), поскольку в любой европейской стране военная цензура уже не пропустила бы антивоенный текст. Антивоенная толстовская риторика существенно повлияла на русскую литературу последних лет войны – не столько идейно, сколько стилистически (см., напр., рассказ И.А. Бунина «Старуха», 1916) (подр. см.: [Пономарев 2000а]). Идею неучастия в войне (вариант «пораженчества»), а также выхода из войны, осуществленного значительной частью армии (что заставит власть имущих так или иначе прекратить военные действия), активно использовали большевики в своей антивоенной пропаганде. Получив государственную власть, большевики сменили риторику: льющие толстовские идеи стали восприниматься ими как враждебные.

Таким образом, эпоха войн и революций (см. изложение философских оценок проповеди Толстого в 1905–1907 и 1917 гг.: [Римский, Резник, Мюльгаупт 2017, 82–86]) актуализировала толстовское непротивление в общественном дискурсе. В годы Русско-японской войны сформировалась политико-идеологическая антитеза: с одной стороны, патриотический мейнстрим, трактующий войну как священное Божье и государственное дело, и, с другой, толстовское отношение к войне, отрицающее само понятие «патриотизм» как «ненужное»

и даже вредное. Как показано О.А. Богдановой, эти идейные позиции во многом сложились во время Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., когда Толстой (в «Анне Карениной») и Ф.М. Достоевский (в «Дневнике писателя») вступили в заочную полемику. В создании «государственнической» парадигмы, помимо Достоевского, приняли участие Ф.И. Тютчев, Вл.С. Соловьев и Н.Ф. Федоров, полемизировавший с Толстым уже в начале 1900-х гг. по поводу статьи «Не убий!» [Богданова 2013, 134–135; Богданова 2022, 111–112]. Мережковский, как и многие другие литераторы и публицисты, в начале Русско-японской войны провозглашал «государственническое» отношение к войне, унаследованное от Достоевского, но на фоне всеобщего разочарования ходом боевых действий приблизился к толстовским позициям [Богданова 2022, 114].

Та же антитеза с новой силой возродилась в общественной жизни с началом Первой мировой войны – с поправкой на цензуру, не пропускавшую антивоенные материалы. Так, публицистика одного из крупнейших русских журналов того времени, «Русской мысли», целиком строилась в пределах «государственнической» парадигмы [Богданова 2013, 135–139]. Толстовцам, еще представлявшим в годы Первой мировой войны существенную общественную силу и преследуемым правительством за пацифизм, удалось создать свой журнал «Единение» только во второй половине 1916 г. Заговорить же в полный голос получилось только после отмены цензуры Февральской революцией. Интересно, что надежды на прекращение войны они возлагают на новую государственную власть, а когда этого не происходит, сближаются с анархистами и социал-демократами, выступая против войны с иных позиций. Особенную надежду внушают им случаи братаний на фронте [Агарин 2013, 507–509].

Выход большевистской России из Первой мировой войны (фактически – поражение) и разгул революционного насилия были осмыслены многими публицистами как метафизическая вина Толстого. Так, Н.А. Бердяев в работе «Духи русской революции», вошедшей в сборник «Из глубины» (1918), утверждал, что проповедь Толстого: не столько «непротivление», сколько стремление к выходу из национальной истории, (моральная) унификация всего и вся, утверждение «ненужности» важнейших форм цивилизации, отрицание природы национального – подготовило нигилистическую революцию. Толстовская мораль, по мнению Бердяева, шире непротivления: Толстой дал антигосударственнической, анархистской стихии русской души морально-религиозную санкцию.

Гражданская война, продолжившая в России Первую мировую, казалось бы, окончательно перечеркнула идею «непротivления». Большевистская власть и Красная армия осмыслили Гражданскую войну в рамках (заимствованной в окопах Первой мировой) идеологии «последней войны», необходимой для будущего мирного счастья. Белое движение представляло Гражданскую войну в религиозно-национальном плане: как сражение, ведущее исторической Россией, во имя Бога, добра и национального государства против разрушающих все это безбожников и злодеев [Пономарев 2021]. Обе стороны строили свою риторику на идее вооруженной борьбы за собственные ценности, не оставляя никакого шанса «непротivлению». Однако по окончании войны

как красные, так и белые увидели в толстовстве опасного конкурента. Нарком просвещения СССР А.В. Луначарский в 1925 г. начал свое выступление о Толстом утверждением: марксизм и толстовство противостоят друг другу, а «непротивление злу есть выгодная форма оппозиции...» [Луначарский 1928, 12].

В том же году И.А. Ильин, занявший место крупнейшего идеолога правого крыла эмиграции, выпустил полемическую книгу «О сопротивлении злу силою». Вся она посвящена развенчанию идеи, освященной авторитетом Льва Толстого. Непротивление злу, полагает Ильин, есть самопредание злу: «В самом деле, что означало бы “непротивление” в смысле отсутствия всякого сопротивления? Это означало бы принятие зла: допущение его в себя и предоставление ему свободы, объема и власти» [Ильин 1925, 11] [Выделено автором – Е.П.]. Несопротивляющийся злу поглощается им и становится одержимым. Кроме того, рассуждает Ильин, Толстой представляет зло как некий внешний феномен. Настоящее зло, напротив, феномен внутренний: зло зарождается в духе и именно там, в первую очередь, надлежит с ним бороться. Третьим аргументом Ильин разделяет принуждение и насилие. И приходит к выводу, что совершенно невозможно назвать всякое заставление насилием.

Выстроив эту систему посылок, Ильин легко разбивает любые аргументы Толстого и обосновывает необходимость «меча» («не мир пришел Я принести, но меч»; Мф. 10: 34–39; Мк. 12: 9–13; Лк. 12: 51–53), защищающего духовные ценности: «Тот, кто ему <злу. – Е.П.> не сопротивляется, тот уступает ему и идет в его свите; кто не пресекает его нападения, тот становится его орудием или гибнет от его лукавства. Здесь нельзя выжидать, вилать или прятаться, ибо не говорить злу ни “да”, ни “нет” значит говорить ему “да”: и потому выжидающий и прячущийся совсем не “выжидает” и не “прячется”, а предает и предается» [Ильин 1925, 156]. По этой причине физическое «пресечение» зла, включающее убийство поборников зла, может стать прямой религиозной (и патриотической – это понятие, ненужное и лишнее, с точки зрения Толстого, представляет важнейшую ценность для Ильина и, по понятным причинам, для всей эмигрантской мысли) обязанностью человека. Ибо борьба со злом – это не путь личной святости, это принятие на себя обязанности во имя преданности Божьему делу.

Н.А. Бердяев в рецензии на книгу Ильина заметил, что «Добро И. Ильина очень относительное, отяжелевшее, искаженное страстями нашей эпохи, приспособленное для целей военно-походных» [Бердяев 1925, 78]. Ильин, вероятно, с этим бы даже согласился: его основным адресатом были бывшие солдаты и офицеры Белой армии. Учитывая исключительную популярность Льва Толстого в кругах в эмиграции [Пономарев 2000b], книга должна была поддержать бывших белогвардейцев в уверенности, что они сделали правильный жизненный выбор.

Книга Ильина стала последней точкой в философском обсуждении «непротивления». Сам посыл Толстого был признан несостоятельным; толстовство и его «непротивление» попали в архив. Репрессии 1930 гг. окончательно покончили с толстовскими поселениями в СССР; «непротивленцы» не были нужны советскому государству, собирающемуся воевать за мировую революцию. XX в. было не до «непротивления».

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агарин Е.В. Антивоенные выступления в журналах толстовцев 1916–1918 гг. // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: Политика и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 504–513.
2. Бердяев Н.А. Кошмар злого добра (О книге И. Ильина «О сопротивлении злу силою») // Путь. 1925. № 4. С. 78–81.
3. Богданова О.А. Русская классика и восприятие Первой мировой войны в литературной среде России 1914 г. На материале журнала «Русская мысль» и других изданий // Русская публицистика и периодика эпохи Первой мировой войны: Политика и поэтика. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 119–144.
4. Богданова О.А. Русско-японская война и новое осмысление наследия Достоевского // Новый филологический вестник. 2022. № 2(61). С. 109–119.
5. Богомолов Н.А. Другой Толстой. Писатель глазами русских символистов // Toronto Slavic Quarterly. 2012. № 40. Spring. С. 7–22.
6. Гачева А.Г. Филология на службе философии: Опыт анализа «Трех разговоров» Владимира Соловьева // Соловьевские исследования. 2010. № 2. С. 50–82.
7. Евлампиев И.И., Матвеева И.Ю. Принцип «непротivления злу насилем» Л.Н. Толстого в контексте русской религиозной философии конца XIX – начала XX века // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2020. Т. 24. № 2. С. 165–180.
8. Ильин И. О сопротивлении злу силою. Берлин: Типография Общества «Presse», 1925. 11 с.
9. Луначарский А.В. О Толстом. М.; Л.: Государственное издательство, 1928. 140 с.
10. Магомедова Д.М. «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. Т. 6. М.: РГГУ, 2000. С. 212–218.
11. Магомедова Д.М. Переписывание сюжета о «новых людях» в русской прозе конца XIX – начала XX вв. (В.В. Вересаев и З.Н. Гиппиус) // Новый филологический вестник. 2018. № 2(45). С. 118–127.
12. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский (Религия) // Мережковский Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. Т. 11–12. М.: И.Д. Сытин, 1914. 240, 274 с.
13. (а) Пономарев Е.Р. И.А. Бунин и Л.Н. Толстой: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. СПб., 2000. 23 с.
14. (б) Пономарев Е.Р. Лев Толстой в литературном сознании русской эмиграции // Русская литература. 2000. № 3. С. 202–211.
15. Пономарев Е.Р. Отечество в философских построениях И.А. Ильина: литературные проекции // Studia Litterarum. 2021. Т. 6. № 3. С. 222–243.
16. Римский В.П., Резник С.В., Мюльгаупт К.Е. Учение Л.Н. Толстого о насилии и ненасилии в зеркале русских революций // Наука. Искусство. Культура. 2019. № 3(15). С. 75–93.
17. Толстой Л.Н. Одумайтесь! // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 36. М.; Л.: ГИХЛ, 1936. С. 100–148.
18. Шестов Л. Добро в учении Л. Толстого и Ницше (Философия и проповедь). СПб.: Шиповник, 1911. 192 с.



## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bogdanova O.A. Russko-yaponskaia voyna i novoye osmysleniye naslediya Dostoevskogo [The Russian-Japanese War and a New Understanding of Dostoevsky's Inheritance]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2022, no. 2(61), pp. 109–119. (In Russian).
2. Bogomolov N.A. Drugoy Tolstoy. Pisatel' glazami russkikh simbolistov [The Other Tolstoy. The Writer through the Eyes of Russian Symbolists]. *Toronto Slavic Quarterly*, 2012, no. 40, pp. 7–22. (In Russian).
3. Evlampiyev I.I., Matveeva I.Yu. Printsip “neprotivleniya zlu nasiliyem” L.N. Tolstogo v kontekste russkoy revoliutsionnoy filosofii kontsa XIX – nachala XX veka [The Principle of “Non-Resistance to Evil by Violence” of L.N. Tolstoy in the Context of Russian Religious Philosophy of the End of 19<sup>th</sup> – Beginning of 20<sup>th</sup> Century]. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov*, 2020, vol. 24, no. 2, pp. 165–180. (In Russian).
4. Gacheva A.G. Filologiya na sluzhbe filosofii: Opyt analiza “Trekh razgovorov” Vladimira Soloviyova [Philology in the Service of Philosophy: an Analyzing of “Three Conversations” by Vladimir Solovyov]. *Solovievskiy issledovaniya*, 2010, no. 2, pp. 50–82. (In Russian).
5. Magomedova D.M. Perepisyvaniye syuzheta o “novykh lyudyakh” v russkoy proze kontsa XIX – nachala XX vv. (V.V. Veresayev i Z.N. Gippius) [Rewriting the Plot of “the New People” in the Russian Prose of the End of the 19<sup>th</sup> – Beginning of the 20<sup>th</sup> Century (V.V. Veresaev and Z.N. Gippius)]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2018, no. 2(45), pp. 118–127. (In Russian).
6. Ponomarev E.R. Lev Tolstoy v literaturnom soznanii russkoy emigratsii [Lev Tolstoy in the Literary Consciousness of Russian Emigration]. *Russkaya literatura*, 2000, no. 3, pp. 202–211. (In Russian).
7. Ponomarev E.R. Otechestvo v filosofskikh postroyeniakh I.A. Ilyina: literaturnyye proektsii [Patria in the Philosophic Opuses of Ivan Ilyin: Literary Projections]. *Studia Litterarum*, 2021, vol. 6, no. 3, pp. 222–243. (In Russian).
8. Rimskyy V.P., Reznik S.V., Mulgaupt K.E. Ucheniye Tolstogo o nasilii i nenasilii v zerkale russkikh revoliutsiy [Tolstoy's Theory on Violence and Non-Violence in the Mirror of the Russian Revolutions]. *Nauka. Iskusstvo. Kultura*, 2019, no. 3(15), pp. 75–93. (In Russian).

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

9. Agarin E.V. Antivoennyye vystupleniya v zhurnalakh tolstovtsev 1916–1918 gg. [Anti-War Publications in Tolstoyan Magazines of 1916–1918]. *Russkaya publitsistika i periodika epokhi Pervoy mirovoy voyny: Politika i poetika* [Russian Journalism and Periodicals of the Epoch of the First World War: Politics and Poetics]. Moscow, IWL RAS Publ., 2013, pp. 504–513. (In Russian).
10. Bogdanova O.A. Russkaya klassika i vospriyatiye Pervoy mirovoy voyny v literaturnoy srede Rossii 1914 g. Na materiale zhurnala “Russkaya mysl” i drugikh izdaniy [Russian Classics and the Perception of the First World War in the Literary Environment of Russia. Based on the Materials of the Magazine “Russkaya mysl” and Other Publications]. *Russkaya publitsistika i periodika epokhi Pervoy mirovoy voyny: Politika i*



*poetika* [Russian Journalism and Periodicals of the Epoch of the First World War: Politics and Poetics]. Moscow, IWL RAS Publ., pp. 119–144. (In Russian).

11. Magomedova D.M. “Perepisyvaniye klassiki” na rubezhe vekov: sfera avtora i sfera geroya [“Rewriting the Classics” at the Turn of the Centuries: the Sphere of the Author and the Sphere of the Hero]. *Literaturnyy tekst: Problemy i metody issledovaniya* [A Literary Text: the Problems and Methodology of Research]. Vol. 6. Moscow, RSUH Publ., 2000, pp. 212–218. (In Russian).

### (Monographs)

12. Ponomarev E.R. *I.A. Bunin i L.N. Tolstoy* [I.A. Bunin and L.N. Tolstoy]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 2000. 23 p. (In Russian).

*Пономарев Евгений Рудольфович,*

Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН (Москва),  
Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского (Санкт-Петербург).

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, профессор. Научные интересы: русская литература, творчество И.А. Бунина, литература русской эмиграции, литература путешествий, русская литература XX в., история преподавания литературы.

*E-mail:* eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

*Evgeny R. Ponomarev,*

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanitarian Academy.

Doctor of Philology, Leading researcher (IWL RAS); Professor (RCAH). Research interests: Russian literature, activity of Ivan Bunin, literature of Russian emigration, travel literature, Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, history of teaching literature.

*E-mail:* eponomarev@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5508-6532

*Е.В. Кузнецова (Москва)*

## «НАДЛОМЛЕННАЯ РОЗА»: АРХЕТИПЫ ФЕМИНИННОСТИ В ЛИРИКЕ Н. ЛЬВОВОЙ. СТАТЬЯ ВТОРАЯ\*

### Аннотация

Поэтическое наследие Надежды Львовой невелико, но представляет значительный интерес в аспекте осмысления процесса становления женской авторской субъектности в литературе русского модернизма. Размышления Львовой над проблемой воплощения женственного в культуре прошлых эпох и современности реализуются в ряде архетипических общеевропейских образов стихотворений ее сборника «Старая сказка» и примыкающих к нему посмертно изданных произведений. Эти архетипы также можно назвать проекциями фемининности. Некоторые из них она примеряет на себя: *сказочная невеста (царевна), мечтательница, Прекрасная Дама, незнакомка, Муза, Эвридика, Франческа, дева-воительница, вестница (предтеча)*. А некоторые роли возникают как объект культурно-философской рефлексии: *Мадонна (святая), блудница (грешница), Вечная Женственность*. В статье рассматривается эволюция поисков Львовой в области конструирования образа автора в тексте. От традиционных гендерных ролей вечно ждущей и покорной фемининности она движется к отрицанию этой модели и попыткам обрести самостоятельность, предстать в роли Поэта, а не Музы. В статье прослеживаются связи архетипов женственности в ее лирике с моделями, предложенными в мужской поэзии эпохи модернизма, прежде всего, в стихотворениях А. Блока и В. Брюсова, которые она переписывает с точки зрения женского субъекта. Для реконструкции взгляда поэтессы на вопрос женской самореализации к анализу привлекается также ее критическая статья «Холод утра», посвященная проблеме женского авторства.

### Ключевые слова

Н. Львова; женская лирика; модернизм; постсимволизм; женский вопрос; авторская субъектность; архетипы фемининности.

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор»: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

*E. V. Kuznetsova (Moscow)*

**“THE BROKEN ROSE”: ARCHETYPES OF FEMENINITY  
IN N. LVOVA’S LYRICS. ARTICLE 2\*\***

**Abstract**

The poetic heritage of Nadezhda Lvova is not large, but it is of considerable interest in the aspect of understanding the process of formation of female author subjectivity in the literature of Russian modernism. Lvova’s reflections on the problem of the embodiment of the feminine in the culture of past epochs and modernity are realized in a number of archetypal pan-European images of her poems in the collection “Old Fairy Tale” and adjacent to it poems. These archetypes can also be called projections of femininity. She tries on some of them for herself: *fairy bride (princess)*, *dreamer*, *Beautiful Lady*, *Stranger*, *Muse*, *Eurydice*, *Francesca*, *warrior maiden*, *harbinger (forerunner)*. And some roles arise as an object of cultural and philosophical reflection: *Madonna (saint)*, *harlot (sinner)*, *Eternal Femininity*. The article examines the evolution of Lvova’s searches in the field of constructing the image of the author in the text. From the traditional gender roles of the ever-waiting and submissive femininity, she moves to the denial of this model and attempts to gain independence, to appear as a Poet, not a Muse. The article traces the connections of the archetypes of femininity in her lyrics with the models proposed in the male poetry of the modernist era, primarily in the poems of A. Blok and V. Bryusov, which she rewrites from the point of view of the female subject. Lvova’s critical article “The Cold of the Morning”, devoted to the problem of female authorship, is also involved in the analysis to reconstruct the poetess’s view on the issue of female self-realization.

**Key words**

N. Lvova; women’s lyrics; modernism; post-symbolism; women’s issue; author’s subjectivity; archetypes of femininity.

В первой части нашей статьи мы описали те архетипы феминности и лирические сюжеты, которые оказались наиболее актуальны для Надежды Львово́й: *сказочная царица, мечтательница, незнакомка, Муза, Эвридика, Франческа, дева-воительница, вестница (предтеча)*. Мы коснулись самых знаковых переключек его лирики с произведениями В. Брюсова и А. Блока. Но несколько концептуально насыщенных стихотворений Львово́й наталкивают исследователя на рассмотрение их в широком литературно-философском и даже художественном контексте эпохи модерна, связанном с полемикой о женственном.

---

\*\* The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (the project “A Woman author: Writing strategies and Practices in the Modern Era”, № 23-28-00348) at the IWL RAS.

Мы видим, как быстро, буквально в течение года, идеалистическо-романтическая примерка ролей традиционной фемининности сменяется в ее лирике отражением душевного кризиса и надлома. Конфликт идентичности (реального самоощущения и исконных ролей, предлагаемых женщине) отражен в важном рефлексивном стихотворении «...И Данте просветленные напевы...»:

...И Данте просветленные напевы,  
И стон стыда – томительный, девичий,  
Всех грез, всех дум торжественные севы  
Возносятся в непобедимом кличе.  
К тебе, Любовь! *Сон дорассветный Евы,*  
*Мадонны* взор над хаосом обличий,  
И нежный лик во мглу *ушедшей девы,*  
*Невесты невестной – Беатриче.*  
Любовь! Любовь! Над бредом жизни черным  
Ты высишься кумиром необорным,  
Ты всем поешь священный гимн восторга.  
Но свист бича? Но дикий грохот торга?  
Но искаженные, разнузданные лица?  
*О, кто же ты – святая – иль блудница!* [Львова 1914а, 78].

Приведенный текст в аспекте подмеченных Львовай противоречий (святая или блудница) спроецирован на важнейшую дискуссию о фемининном, развернувшуюся в начале XX в. как в европейской, так и в русской культуре. Поэтесса говорит о ликах женственности и перечисляет самые значимые в наследии былых эпох ее архетипы (*Ева, Мадонна, Беатриче*), соотносимые с высокой функцией фемининного. К образам Данте и Беатриче для построения комплементарной модели творчества обращаются многие модернисты начала XX в.: В. Брюсов, Н. Бердяев, Д. Мережковский, А. Белый, Вяч. Иванов и др. Обращение Львовай к фигуре Данте было во многом обусловлено влиянием Брюсова, который не просто восхищался великим итальянским поэтом, но и был настоящим знатоком его творчества на высоком научном уровне. Дантовские реминисценции присутствуют во многих стихотворениях Брюсова: «Данте», «Данте в Венеции», «Сошедшие во ад», «Поэту», «На высях», «Я и кот» и др. В разгар романа со Львовай Брюсов готовил к изданию книгу заметок «Miscellanea» (1913), в которой упоминается Данте, а также написал статью «Данте современности» (об Э. Верхарне), позже, в 1920-е гг., Брюсов изложил свое понимание «Божественной комедии» в статье «Данте – путешественник по загробью».

Потом к такому же перечислению моделей женственности обратится Гиппиус в стихотворении «Вечноженственное» («Сольвейг, Тереза, Мария / Невеста-мать-сестра») [Гиппиус 1999, 226]. Но у фемининного в культуре модерна была и темная сторона, связанная с телесностью, властью плоти. Истоки этих представлений уходят еще в Средневековье,

когда женщина либо возносилась на недостижимый пьедестал (Богоматерь), либо клеймилась как сосуд греха и пособница Сатаны. Финал стихотворения Львовой демонстрирует эту раздвоенность, непреодоленную и в начале XX в. – «кумир необорный» или «блудница». Она констатирует наличие как двух противоречивых сторон любви (платоническая и чувственная, высокий идеал и темная страсть), так и двойственное отношение к самой женщине: или святая, или грешница.

Эту двойственность и объектность женщины эмоционально описала Зинаида Гиппиус в статье с говорящим названием «Зверебог» (1908), посвященной полемике с философским трудом О. Вейнингера «Пол и характер» (1902) [Гиппиус 1908, 20–24]. Суть возмущения Гиппиус сводится к тому, что женщина всегда предстает или как зверь (животное, природное начало) или как Бог (божественное начало). Но где же тогда сама женщина? Она осмысливается только через внешние по отношению к ней понятия. Статья Гиппиус как нельзя лучше демонстрирует тот факт, что категория фемининного в модерне внутренне полярна: женщина предстает либо прекрасной (бестелесной, пустой, формируемой), либо падшей (телесной, активной, сексуальной, угрожающей). Львова хорошо чувствует и передает ощущение этого противоречия, неоставляющего места для реальной, а не выдуманной женщины.

Можно сказать, что она отчасти солидаризируется с Гиппиус и определенным образом полемизирует со статьей Н. Бердяева «Метафизика пола и любви» (1907) и целым комплексом идей, сформированным вокруг символистской концепции Вечной Женственности. Бердяев прослеживал возникновение новой возвышенной любви в процессе перенесения божественной экзальтации и поклонения Богоматери на реальную женщину: «Средневековый культ Мадонны, образа вечной женственности, был началом невиданной еще в мире любви, это религиозный корень, из которого выростала любовь к Прекрасной Даме, к конкретному образу божественной силы. Любовь Данте к Беатриче – чудесный факт мировой жизни, прообраз новой любви» [Бердяев 1907, 17]. Но в результате такого перенесения женщина лишилась своей собственной значимости, своего собственного бытия, став эмблемой какой-то иной любви. Отталкиваясь от рассуждений Бердяева, Гиппиус критикует его за то, что он взял женщину, «как воплощенницу чистой женщины», то есть как категорию, и «эту женщину-Женственность» нарисовал как объект, неспособный существовать вне субъекта: «Вот женское дело, говорит он, – дело Беатриче: вот мужское дело – дело Данте. – Пример разительный! Что же такое Беатриче, как не объект в высшей степени, существующий лишь постольку, поскольку существует субъект – Данте? Была ли Беатриче сама для себя? Да и не все ли это нам равно? Не все ли это равно и для самого Данте? Она жила в нем, и он делал, при ее помощи, свое человеческое дело, женского же дела тут никакого не было, уж потому, что “женское” никогда ничего не “делает”» [Гиппиус 1908, 22].

По мнению К. Эконен: «В статье “Зверебог” Гиппиус показывает, что культурная мифология образов Данте и Беатриче лишила женщину возможности *субъектной позиции и в любви, и в творчестве* (курсив мой. –

Е.К.)» [Эконен 2021, 169]. И Львова, ищущая собственный голос, не могла остаться равнодушной к этому утверждению своей старшей современницы, учитывая тот факт, что «Божественная комедия» и образ Данте как идеального творца – это исключительно важные подтексты «Старой сказки». Львова не выстраивает таких сложных философских конструкций, как Гиппиус, она далека от ее радикальных взглядов на фемининное, но идеалистические построения Бердяева, обосновывающего в своей концепции «новой любви» зависимое и дополняющее положение Беатриче по отношению к Данте, также вызывают у нее внутреннее сопротивление, выраженное в вопросительных предложениях финального четверостишия стихотворения.

А в другой, пожалуй, самой известной своей лирической пьесе «Со всех сторон протянуты к нам руки!» Львова еще больше ставит под сомнение метафизику возвышенной любви, которую проповедовал не только Н. Бердяев, но и Вл. Соловьев, А. Блок, А. Белый, Эллис, С. Соловьев и др.:

*Со всех сторон протянуты к нам руки!  
Со всех сторон слышна жестокая мольба,  
И на кресте извечном страстной муки  
Распят нас могут все, как римляне – раба!  
Все правы, все! взглянуть в глаза – и грезы,  
Желанием своим коснуться душ – и тел...  
Что можем мы, надломленные розы?  
Быть растинаемой – позорный наш удел.  
Но, против воли, мы, клонясь, как стебель гибкий,  
На каждый знойный зов бросаем отзыв свой.  
И всем мы отдаем лобзания и улыбки,  
Не в силах устоять пред жаждою – чужой...  
О, если бы порвать кошмар наш упоенный,  
Отдаться лишь любви, как нежащей волне!  
И бросить наше «нет»! желаний тьме бездонной,  
И бросить наше «да»! лазурной вышине! [Львова 1914а, 45].*

Данное стихотворение следует рассматривать в контексте процитированного нами выше произведения «...И Данте просветленные напевы...», так как по заявленной проблематике они составляют, на наш взгляд, диптих. Лирическая героиня Львовой вступает в спор с навязываемыми ей архетипами идеальной женственности, обращаясь к своему собственному травматичному опыту. Она и хотела бы отдаться «нежащей волне» любви, но ощущает себя почему-то не Беатриче, не Эвридикой, не сказочной царевной-невестой, ждущей жениха, а бесправной рабой, объектом мужского желания, слишком доступным для чужих глаз и беззащитным для чужой страсти. Последнее двустигшие фиксирует неразрешимый конфликт, в котором находилась сама поэтесса: чтобы обрести творческую самостоятельность (выйти в «лазурную вышину»), необходимо отринуть страстную любовь («желаний тьму бездонную»). Но что тогда останется, если любовь составляет и содержание творчества, и смысл жизни?

Т.С. Карпачева полагает, что основным содержанием этой лирической пьесы становится трагизм «женской слабости и мужской настойчивости», то есть нездоровых, абьюзивных отношений [Карпачева 2021, 157]. Но констатацией женской уступчивости не исчерпывается этот важный текст, который в весьма лаконичной форме аккумулирует в себе многие аспекты «женского вопроса», гендерного неравенства и тяжелого положения женщин, как социального (бесправие, насилие), так и мировоззренческого (стереотипы и предрассудки).

Первая и шестая строки стихотворения о жадно протянутых к женщине мужских руках, бесцеремонно нарушающих ее личное пространство, стремящихся схватить и присвоить ее тело, представляют собой сложную аллюзию сразу на несколько художественных произведений начала XX в. на гендерную тему. Во-первых, в этом образе отзывается кульминационная сцена рассказа издательницы «Женского вестника» М. Покровской «Прислуга» (1901). По его сюжету проститутка Саша, сбежавшая из дома терпимости, устроилась работать служанкой. Но в сочельник городской приходит за ней, чтобы вернуть ее обратно. По дороге измученная и отчаявшаяся девушка убегает от него и кончает жизнь самоубийством, чтобы не возвращаться снова к торговле собственным телом. В предсмертном ужасе ей мерещатся «сотни призраков, которые *с искаженными и зверскими лицами протягивали к ней жадные руки*, стараясь оторвать хотя бы кусочек ее тела, причиняя ей нестерпимую боль (курсив мой. – Е.К.)» [Покровская 1901, 66–67]. Сравним это описание с первой строкой Львовой – «Со всех сторон *протянуты к нам руки!*» Таким образом, лирическая героиня Львовой скрыто отождествляет себя с проституткой – самой бесправной и обреченной среди женщин, чья жизнь и судьба отдана в залог мужской похоти. Она такая же жертва. Психологическая слабость любящей женщины, ее невозможность противостоять мужскому желанию сравниваются с доступностью публичной женщины. Во-вторых, нельзя не отметить переключку с размышлениями о положении женщины в социуме Nathalie, героини повести Брюсова «Последние страницы из дневника женщины» (1910): «*Все мужчины тянут руки к женщине и кричат ей: хочу тебя, но ты должна быть только моей и ничьей больше, иначе ты преступница. И каждый уверен, что у него все права на каждую женщину, а у той нет никаких прав на самое себя!* (курсив мой. – Е.К.)» [Брюсов 1988, 190]. И Покровская, и Брюсов ставят проблему бессубъектности женщины: если она не существует сама по себе и сама для себя, то она может принадлежать всем, каждый мужчина считает себя в праве обладать ей.

Возникновение подобных параллелей в лирике Львовой вполне закономерно и обусловлено актуальным литературным полем. В начале XX в. возникла целая волна произведений о женщинах-жертвах проституции и о женском вопросе в целом. Об этом писали уже не только писатели-мужчины первого ряда (Л. Толстой, Н. Гаршин, А. Куприн, Л. Андреев и др.), но и женщины-писательницы, представительницы феминистской литературной традиции (см., например: [Симонова 2016]).

Стихотворение «Со всех сторон протянуты к нам руки!», как верно отметила Т.С. Карпачева, вызвало волну «сочувственных откликов» [Карпачева 2021, 267–268]. Молодая поэтесса Н.Ю. Поплавская написала свою вариацию на этот лирический сюжет под названием «На мотив Н. Львовой» (1916), опубликованную в сборнике «Стихи зеленой дамы» (1917), в которой «горная вышина» (духовная жизнь, искусство, самореализация) как альтернатива страстной любви совершенно устраняется и женщина окончательно пригвождается к «кресту любви» как к единственному жизненному сценарию:

Со всех сторон нас жгут и жадное желанье,  
И страстная мольба, и нежность робких глаз,  
И нам не бросить «нет» извечному страданью  
И мы несем *свой крест*, под тяжестью склонясь...  
*О, крест любви!* Его любовь мужская  
Не может знать. Он наш – и только наш... <...>  
Нам не порвать кольца пылающих желаний  
Нам не найти пути потерянного вновь.  
*И распинает нас, истерзанных страданьем*  
*На огненных крестах, Владычица-Любовь* [Поплавская 1917, 46–47].

По мнению Т.С. Карпачевой, Поплавская «не видит как таковой двойственности женской души: стремления к горнему и одновременно потакивания страсти» [Карпачева 2021, 267]. Если Львова как бы говорит: «Ах, если бы это было возможно, отбросить все земное и устремиться к небесному», то Поплавская отвечает – «Увы, это невозможно».

Но на наш взгляд, стихотворение «Со всех сторон протянуты к нам руки!» является более глубоким произведением, нежели сожаление о женской доступности и узости жизненного выбора. Его второй, культурно-исторический и мировоззренческий план раскрывается, если рассмотреть генезис созданного Львовой и повторенного Поплавской образа женщины, распинаемой на кресте любви. Он восходит к картине бельгийского художника Фелисьена Ропса «Искушение святого Антония» (1878), изображающей видение обнаженной женщины, помещенной на распятии вместо Иисуса Христа. Своим голым телом женщина и стоящий за ней Сатана пытаются соблазнить святого. Этот эпизод из жития св. Антония воспроизводит архетип женщины как «сосуда греха» и пособницы дьявола:

Еще одна сцена коварного обольщения, «Искушение святого Антония» (1878), изображает святого – изможденного отшельника в рубище, со скорбным лицом, мучимого видением пышнотелой женщины, которая заняла место Христа на кресте. Привычная надпись на дощечке, прибитой на верхней перекладине креста, – I.N.R.I. [Иисус Назорей, царь Иудейский] – заменена на другую: EROS. Из-за женщины выглядывает сатана, он одет в нечто похожее одновременно и на кардинальскую мантию, и на шутовской наряд. Сзади, снизу



на женщину уставилась свинья – возможно, это аллюзия на тех свиней, в которых Цирцея превращала спутников Одиссея. <...> Все эти образы явно иллюстрируют христианские идеи, демонизирующие плоть и чувственность, и мизогинные представления о женщине как об их воплощении [Факснелд 2022, 423].

Некоторые исследователи указывали на двусмысленность картины Ропса: полнокровная, румяная, счастливая женщина представляет разительный контраст с тщедушным высохшим монахом и позволяет предположить, что на самом деле Ропс на стороне женщин, провозглашающих земную любовь и радость жизни, а не на стороне католической асексуальной святости и аскезы [Факснелд 2022, 430–431]. «Кроме того, в некоторых работах Ропса явно чувствуется симпатия к Сатане и женской чувственности» [Факснелд 2022, 432]. Но превалировала все же точка зрения, что Ропс женский пол не жаловал, так как сатанические женщины фигурируют во множестве работ художника. Он усиленно воссоздавал средневековые представления о том, что служение дьяволу – это прерогатива женщин, связанных с ним сексуальными отношениями. Мужчин-сатанистов он никогда не изображал.

Картина Ропса, одного из самых известных художников, связанных с расцветом французского символизма (его иллюстрации украшали книг стихов С. Малларме и П. Верлена), несомненно, была знакома Львовой, как и его концепция inferнальной женственности, в которой представительницы слабого пола «прославлялись» как наемницы Тьмы и служанки Дьявола. Большим поклонником Ропса и проводником его идей и образов был французский писатель Ж.-К. Гюисманс, который воспринял его картины как порицание, а не восхваление женщины, и в книге очерков «Некоторые» «восторженно отзывался о способности Ропса запечатлеть образы вечной демонической женственности». Сам Гюисманс также упражнялся в подсчете женских прегрешений и составил «обширную генеалогию опасных и порочных женщин, начиная с Евы» [Факснелд 2022, 427]. Несмотря на то, что своих современниц Гюисманс не считал в буквальном смысле слова одержимыми дьяволом, он, тем не менее, полагал, что женская половина человечества – «огромный сосуд беззакония и преступлений, оссуарий несчастий и бесчестий, настоящая проводница всех пороков, впускающая в наши души их посланцев» [Факснелд 2022, 428].

Таким образом, *женщина на кресте* символизирует в лирике русских поэтесс не просто извечное страдание женщин в любовных отношениях, но и обширный комплекс клеветнических и стигматизирующих обвинений в их адрес со стороны мужчин, закрепленных в культурных архетипах. Русские поэтессы одним упоминанием распятой женщины вступают в спор с мизогинными представлениями своего времени и прежде всего с концепций Ропса и Гюисманса. Смысловые акценты в женской интерпретации известного сюжета о соращении святого оказываются смещены. Во-первых, сам сюжет расширяется и распространяется на любовные отношения между полами в целом. А во-вторых, страдающей, соблазненной

и достойной сочувствия предстает теперь женщина, а не мужчина. Мужчина – палач, несправедливо пригвоздивший женщину к позорному кресту.

Визуальный образ живописного полотна Ропса, возможно, через посредничество Львовой, отразился в метафорике и заглавии романа Анны Мар «Женщина на кресте» (1916), рисующего женскую любовь как мучительную зависимость, уничижительную и безвыходную страсть. В таком случае Поплавская, делая из соблазнительницы соблазняемую, а из орудия страдания (искушения) – страдальицу, в своем стихотворении апеллирует не только ко Львовой, но и к проблематике Мар. Мы видим, как женщины-писательницы «перемигиваются» друг с другом и переворачивают посыл мужского искусства, совершенно иначе представляя роль женщины в межгендерных взаимоотношениях.

Свои раздумья о женской личной и авторской субъектности Львова формулирует в критической статье «Холод утра (несколько слов о женском творчестве)», опубликованной посмертно в 1914 г. Она сделала главным своей критической статьи, посвященной творчеству своих современниц, урезанную строку из стихотворения Д. Мережковского, к которому мы обращались в первой части нашей статьи («Холод утра – это мы»). Предметом анализа поэтессы становится место плодов женского художественного труда на быстро меняющемся литературном ландшафте эпохи: «Двадцатый век, вероятно, будет назван в истории “женским веком”, веком пробуждения творческого самосознания женщины. Никогда не говорила она так громко. Никогда не прислушивались к ее голосу так внимательно. Трудно предсказать, во что выльется это стихийное – захватившее все области жизни – движение, наложит ли оно свой отпечаток на нашу слишком “мужскую” культуру» [Львова 1914b, 249].

Патриархатный социум порождает, по мнению Львовой, мужскую литературу, развитие которой находится в очевидном кризисе:

Женщина вошла в поэзию, и вошла в тот миг, когда поэзия уткнулась в тупик. И нам кажется, что этот тупик является неизбежным следствием мужского характера нашей поэзии. Мужчина – властитель поэзии, полноправный ее хозяин. Его душа, его взгляды, его стремления, – его мироощущение, – вот содержание поэзии. Если взять за основу мужской души ее разумность, рациональность, – то придется сказать, что наша поэзия, как и вся наша культура, задыхается от избытка рациональности. <...> И единственным спасением кажется нам внесение в поэзию женского начала – причем сущность этого «женского» в противовес «мужскому» – мы видим в стихийности, в непосредственности восприятий и переживаний, – восприятий жизни чувством, а не умом, вернее, сначала чувством, а потом умом [Львова 1914b, 250].

Далее в статье следует тематический обзор лирики М.И. Цветаевой, А.А. Ахматовой, Е.Ю. Кузьминой-Караваевой и самого Брюсова, скрывшегося в сборнике «Стихи Нелли» под образом вымышленной поэтессы

Нелли. Приведенная цитата и дальнейший разбор конкретных художественных миров своих современниц демонстрируют противоречивость взглядов Львовой. С одной стороны, она солидарна с Рене Гилем и согласна с тем, что искусство не может делиться на мужское и женское, а с другой стороны, призывает искать в творчестве женщин черты «женскости», чтобы обособить результат их креативных усилий от маскулинного культурного поля, акцентировать внимание на фемининном опыте. При этом для прояснения особенности женского подхода к искусству Львова опирается на стереотипные обывательские суждения о мужской рациональности и женской эмоциональности, хотя ей и нельзя ставить это в вину, так как это противопоставление муссировали и в литературной критике, и в философских сочинениях эпохи. Например, писательница и критик Е. Колтоновская в сборнике критических очерков «Женские силуэты», выпущенном в 1912 г. и скорее всего известном Львовой, пытается на этом различии (эмоциональность – рациональность) выстроить целую систему оценки женской литературы. Одних авторов она на основании эмоциональности их стиля относит к типичным женщинам-писательницам, а других – к нетипичным [Колтоновская 2020].

Провозглашая за женской поэзией новую креативную силу, она, тем не менее, сводит всю лирику рассматриваемых ею авторов к теме любви: «Стихи всех этих поэтов – красочная поэма любви. Это – тоска любви. Или тоска о любви. Это – страх перед нею. Это – какое-то метание любви» [Львова 1914b, 251]. Львова постоянно колеблется между стремлением возвеличить женщину, поднять ее до уровня мужчины, и необходимостью констатировать, что она «только женщина». Дважды в статье повторяется строчка Марины Цветаевой «Что же! Ведь – женщины мы!» из стихотворения «Rouge et Bleue (Красное и голубое)» о грустной судьбе женщины, отказывающейся от самореализации и замкнутой в круге запретов, при вычке и гендерных стереотипов. Львова с горечью отмечает, что «у мужчин – целый мир. У женщин – “только любовь”»: «Понятая в большинстве случаев как боль, как страдание, как “властительный Рок” – она заполняет всю женскую душу. Как будто мимо пронесется гремящая жизнь 20-го века, как будто не было всех тысячелетий завоеваний и борьбы, как будто из всех океанов жизни для них доступен один... И это очень по-женски» [Львова 1914b, 253]. Начав свои рассуждения с тезиса о том, что женское творчество выведет мужскую литературу из тупика, Львова приходит к выводу, что пока в большинстве случаев женским стихам «не удастся достигнуть той границы, где личное становится общечеловеческим...» [Львова 1914b, 253]. Но статья заканчивается надеждой на обновление поэзии благодаря активной роли женщин: «Во всяком случае, в многоголосном хоре женские голоса – иногда увереннее, самостоятельнее других, и, как знать, может быть, с большим правом могут крикнуть – всем, ждущим рассвета:

“Холод утра – это мы!”» [Львова 1914b, 256].

Мы видим, что эти упования противоречат как последним стихам поэтессы, полным отчаяния и разочарования, так и ее жизненному решению. Пред-

ставляется бесперспективным рассуждать, насколько субъективным было ощущение Львовой ее творческой несостоятельности, а насколько оно соответствовало реальности. Признав *для себя самой* как неоспоримый факт свое поражение в любви и в поэзии, она прекратила свое земное существование.

Безвременная смерть поэтессы поставила точку в ее раздумьях о судьбе женского творчества в целом и о собственном пути. История любви, пережитая ею с Валерием Брюсовым и зашифрованная в стихотворениях «Старой сказки», вылилась в книгу, стала источником вдохновения (что и было, возможно, одной из задач Брюсова-учителя – помочь Львовой претворить личный опыт в поэтический), но проблема состояла в том, что автор и главная героиня были одним и тем же лицом, и их разъединение вовремя не произошло. Почувствовав исчерпанность романа, реальная женщина не смогла «начать новую главу», отделив автора-творца от несчастной и обреченной героини «Старой сказки»: *вечной невесты, сновидицы, Франчески, Эвридики...* Напротив, она словно решила перенести финальную сцену смертельного сна укутанной белом покрывалом невесты, описанную ею в стихотворении «Лежу бессильно и безвольно...», из поэзии в реальность, воплотиться в мертвую невесту:

Лежу бессильно и безвольно...  
В дыму кадильном надо мной  
Напев трепещет богомольный,  
Напев прощанья с жизнью дольной,  
С неверной радостью земной.  
Невеста, – в белом покрывале,  
И *fleur d'orag'евом венке* <...> [Львова 1914а, 84].

«Похороны Львовой состоялись 27 ноября 1913 г. Ее хоронили *в белом гробу и в белом платье* (курсив мой. – Е.К.)» [Карпачева 2021, 213]. Но еще более удивительно то, что это заключительное стихотворение «Старой сказки» Львовой является эхом раннего брюсовского стихотворения 1894 г. «Мечты о померкшем», написанного от лица женщины и также рассказывавшего печальную историю о смерти молодой новобрачной:

Мечты о померкшем, мечты о былом,  
К чему вы теперь? Неужели  
С венком *флёрдоранжа*, с венчальным венком,  
Сплели стебельки *иммортели*?

Мечты о померкшем, мечты о былом,  
К чему вы душой овладели,  
К чему вы трепещете в сердце моем  
На брачной веселой постели? [Брюсов 1987, 35].

Т. Карпачева справедливо отмечает, что образ невесты неоднократно соотносится в поэзии Львовой со смертью, а погребальный белый саван

сравнивается с фатой (например, в «зимнем» стихотворении «Белый, белый, белый, белый...») [Карпачева 2021, 160–162]. Но ни этот сюжет, ни сравнение брачных и погребальных покровов не изобретены Львовой. Смерть на пороге новой жизни, смерть на брачном ложе – этот романтический сюжет, популярный в западноевропейской литературе и фольклоре и запечатленный в знаменитой балладе И.-В. Гёте «Коринфская невеста» (1867), несомненно, пленял ее воображение. И в балладе Гёте, и в немецкой легенде о мертвой невесте из замка Вильдек повторяются устойчивые художественные детали: венец на голове невесты, белая пелена или покрывало, то скрывающие, то раскрывающие ее лицо и фигуру.

В.Г. Шершеневич считал, что Львова погибла от отсутствия поддержки. Позже он скажет в своих воспоминаниях: «Если бы при жизни Львовой была написана хоть сотая часть похвал, которые прозвучали после смерти, может, оборвавшаяся любовь была бы заменена работой. Иначе не было уверенности в себе» [Шершеневич 1990, 473]. Не будем отрицать одиночество, безденежье и непростые бытовые обстоятельства молодой девушки, приехавшей из провинции в Москву, однако критические отзывы на ее сборник были сдержанно благожелательные, вряд ли начинающая поэтесса могла ожидать большего. Например, один из самых строгих, а порой и едких критиков 1910-х гг. В. Ходасевич отозвался на дебют Львовой весьма обнадеживающе: «Книга г-жи Львовой – женская книга, в лучшем значении этого слова. Лиризм ее произволен: в нем находит себе разрешение ряд напряженных и сложных чувств. Некоторая сентиментальность лишь украшает сборник. Наконец, нельзя не отметить известной высоты, которой в нем достигает искусство стихосложения» [Ходасевич 2010, 115].

Процитированные стихотворения о смерти демонстрируют, насколько тонка была для поэтессы завеса между литературой и жизнью, как сознательно она стирала грань между лирическими сюжетами и жизненными событиями, даже такими необратимыми, как физическая гибель, как точно она воплотила трагический сценарий, словно прописанный для нее Гёте и Брюсовым. Позволим себе высказать предположение, что самоубийство Львовой имело причиной не только любовную катастрофу и разочарование в попытке обрести подлинные (единственные, предначертанные судьбой) отношения, но и другие, более сложные мотивы: стремление жить по законам романтического искусства и символистского жизнотворчества и крах конструирования творческой субъектности, поиска своей авторской идентичности. «Посмертные» стихотворения, опубликованные в приложении ко второму выпуску «Старой сказки», варьируют в основном те же темы и мотивы, что и произведения основной части книги: тоска, одиночество, разочарование, мучительная любовь, редкие мгновения упоения природной гармонией... И хотя появляются новые ноты игры в любовь и женского мщения, дальнейший литературный путь поэтессы теряется в тумане. Возможно, она нашла бы себя в критике или в работе над переводами... Но осенью 1913 г. Львова в двух саморазоблачительных стихотворениях констатировала невозможность стать полноценным автором, что, безусловно, подтолкнуло к трагическому финалу:

Мне хочется плакать под плач оркестра.  
Печален и строг мой профиль.  
Я нынче чья-то *траурная невеста*...  
Возьмите, я не буду пить кофе.

Мы празднуем мою *близкую смерть*.  
Факелом вспыхнула на шляпе эгретка.  
Вы улыбнетесь... О, случайный! Поверьте,  
Я – *только поэтка*. <...>

Радужные брызги хрустала –  
Осколки моего недавнего бреда.  
Скрипка застыла на жалобном *la*...  
*Нет и не будет рассвета!* [Львова 1914а, 115]

В контексте данного стихотворения самохарактеристика «поэтка» противопоставлена определению «поэт» и обозначает женщину пишущую, но лишённую собственного голоса, воспроизводящую чужие нарративы и не воспринимаемую всерьёз. Образ невесты, полной радостных предчувствий и ожиданий, свойственный ее первым стихотворениям, снова преобразуется в образ «траурной невесты», невесты смерти. Белая цветовая символика заменяется черной.

А в другом саморазоблачительном стихотворении, написанном также в ту последнюю осень, Львова восклицает: «Будем безжалостны! Ведь мы – *только женщины*. / По правде сказать – больше делать нам нечего» [Львова 1914а, 119]. Актуализация гендерной проблематики в данном тексте очевидна. Принадлежность к женскому гендеру поэтессы воспринимает как одну из причин постигшей ее неудачи, как клеймо пола, не позволяющее выйти за пределы зависимого существования и в творчестве, и в любви. А ее утверждение, что «нет и не будет рассвета», звучит как самополемика и опровержение веры в новое утро из стихотворения «Мы – предтечи дальней жизни...». Львова словно отрекается от образа *поэтессы-предтечи* и смиряется с самоидентификацией *просто женщина*.

Тем не менее ее творческое наследие демонстрирует чуткую реакцию на гендерные противоречия эпохи и отражает общественную полемику по вопросам женского авторства, которые явились производными от постепенного процесса обретения «слабым полом» социальных и политических прав. Она по-своему и с точки зрения женщины «переписывает» многие хрестоматийные, архетипичные сюжеты мировой культуры (истории вечной любви и союза поэта и его вдохновительницы, сюжет о соблазнении святого грешницей), а также лирические темы ее современников, прежде всего А. Блока и В. Брюсова (любовная коллизия в ресторане, смертельный поединок возлюбленных, мертвая невеста).

С одной стороны, Львова на уровне макросюжета своего сборника «Старая сказка» воспроизводит «вечную» историю девы, ждущей своего спасителя и жениха, но с другой стороны, она демонстрирует органическую

несовместимость этой модели традиционного женского поведения с современным миром и отношениями полов. В итоге вместо свадьбы мы наблюдаем смерть. Начав с транслирования архетипов пассивной и вечно ждущей феминности, поэтесса приходит к ее дискредитации путем демонстрации опустошающего итога этой «старой сказки» – отсутствия счастливого финала.

В поэзии Львовой Эвридика и Беатриче делают первые шаги к существованию уже не для Орфея или Данте, они ищут свой голос, чтобы рассказать о сложном и, как правило, некомфортном самоощущении реальной женщины в роли «Незнакомки» в ресторанном зале или в качестве объекта возвышенной любви. Можно сказать, что, стремясь обрести бессмертие автора, субъекта творчества, Львова эволюционирует к отрицанию бессмертия женщины как объекта эстетизированного преклонения (а «мужская» поэзия Серебряного века неизменно постулировала эту идеальную, законсервированную и отполированную искусством феминность). Утверждая, что все женщины «королевы, ждущие трона», Львова одновременно констатирует невозможность далее оставаться на троне / пьедестале. В полной мере намеченная тенденция освобождения и обретения нового качества не реализовалась, но фиксация в стихах «Старой сказки» момента перехода от традиционной женственности к новой феминности представляет несомненный интерес.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Метафизика пола и любви // Перевал. 1907. № 5. С. 7–17; № 6. С. 24–36.
2. Брюсов В. Повести и рассказы / сост., вступ. ст. и прим. С.С. Гречишкина, А.В. Лаврова. М.: Правда, 1988. 464 с.
3. Брюсов В. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1987. 575 с.
4. Гишпиус З. Зверобог // Образование. 1908. № 8. С. 20–24.
5. Гишпиус З. Стихотворения / вступ. ст., сост., подг. текста и примеч. А.В. Лаврова. СПб.: Академический проект, 1999. 560 с.
6. Карпачева Т.С. «Мой недопетый гимн весне»: жизнь и творчество Надежды Львовой. М.: Водолей, 2021. 508 с.
7. Колтоновская Е. Женские силуэты. Статьи и воспоминания (1910–1930). М.: Common place, 2020. 624 с.
8. (а) Львова Н.Г. Старая сказка. М.: Альциона, 1914. 123 с.
9. (б) Львова Н.Г. Холод утра (несколько слов о женском творчестве) // Жатва. 1914. № 5. С. 249–256.
10. Покровская М.И. Прислуга // Покровская М.И. О падших. СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1901. С. 57–67.



11. Поплавская Н.Ю. Стихи зеленой дамы: 1914–1916. М.: Изд-во тип. т-ва Рябушинских, 1917. 118 с.
12. Симонова О.А. Образ блудницы в феминистской беллетристике начала XX в. // Новый филологический вестник. 2016. № 2(37). С. 86–97.
13. Факснелд П. Инфернальный феминизм. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 832 с.
14. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 2. М.: Русский путь, 2010. 716 с.
15. Шершеневич В.Г. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М.: Московский рабочий, 1990. С. 417–646.
16. Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Berdyaev N. *Metafizika pola i lyubvi* [Metaphysics of Sex and Love]. *Pereval*, 1907, no. 5, pp. 7–17; no. 6, pp. 24–36. (In Russian).
2. Simonova O.A. *Obraz bludnitsy v feministской belletristike nachala XX v.* [The Image of a Harlot in Feminist Fiction of the Early 20<sup>th</sup> Century]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2016, no. 2(37), pp. 86–97. (In Russian).

## (Monographs)

3. Ekonen K. *Tvorets, sub'yekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women's Writing in Russian Symbolism]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2011. 400 p. (In Russian).
4. Faksnel'd P. *Inferral'nyy feminizm* [Infernal Feminism]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2022. 832 p. (In Russian).
5. Karpacheva T.S. *“Moy nedopetyy gimn vesne”: zhizn' i tvorchestvo Nadezhdy Lvovoy* [“My Unfinished Hymn to Spring”: The Life and Work of Nadezhda Lvova]. Moscow, Vodoley Publ., 2021. 508 p. (In Russian).
6. Koltonovskaya E. *Zhenskiye siluety. Stat'i i vospominaniya (1910–1930)* [Female Silhouettes. Articles and Memoirs (1910–1930)]. Moscow, Common place Publ., 2020. 624 p. (In Russian).



*Кузнецова Екатерина Валентиновна,*

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник. Научные интересы: поэзия Серебряного века, русская и западноевропейская литература модерна, женская литература, гендерные исследования.

*E-mail:* [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

*Ekaterina V. Kuznetsova,*

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests:

poetry of the Silver Age, Russian and Western European modern literature, women's literature, gender studies.

*E-mail:* [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

ORCID ID: 0000-0001-6045-2162

*А.В. Филатов (Москва)*

**АКМЕИЗМ В ОЦЕНКЕ С.М. ГОРОДЕЦКОГО.  
(НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТНЫХ И ЖУРНАЛЬНЫХ  
ПУБЛИКАЦИЙ 1916–1921 ГГ.). СТАТЬЯ 2\***

**Аннотация**

В статье продолжается рассмотрение эволюции отношения С.М. Городецкого к акмеизму, творчеству его представителей и участников «Цеха поэтов» в период Первой мировой войны, а также первых постреволюционных лет. На материале критико-литературных текстов Городецкого, опубликованных в 1916–1921 гг., показано, что поэт в это время постепенно менял свои взгляды на акмеизм и его художественные и мировоззренческие принципы, окончательно пересмотрев их к началу 1920-х гг. Одновременно с этим Городецкий был убежден в положительном влиянии совместной кружковой работы на творчество членов «Цеха поэтов», выступая в печати с позиции мэтра литературной школы, которая, как он считал, не прекратила существования и продолжала занимать важное место в литературном процессе, противостоя символизму. «Цех» оставался для Городецкого образцовой формой поэтической организации, акмеистическим традициям которой он следовал во время своей культурно-просветительской деятельности в Закавказье, создав тифлисский «Цех поэтов» и подчеркнув его преемственность по отношению к петербургскому объединению, что подтверждается также воспоминаниями участников тифлисского кружка. Резкая перемена в отношении к акмеизму и его представителям (в первую очередь, другому его теоретику – Н.С. Гумилеву), произошедшая у Городецкого в 1920–1921 гг., имела идеологические причины, однако отношение к наследию литературной школы не было однозначно негативным. Ряд ее эстетических принципов и мировоззренческих положений оставался ценным для поэта и в дальнейшем.

**Ключевые слова**

С.М. Городецкий; Н.С. Гумилев; акмеизм; «Цех поэтов»; литературная критика; литературная школа; журналистика; периодика; Первая мировая война.

---

\* Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 20-18-00003-П, <https://rscf.ru/project/20-18-00003/>).

*A. V. Filatov (Moscow)*

**ACMEISM IN S.M. GORODETSKY'S ASSESSMENT  
(NEWSPAPER AND JOURNAL PUBLICATIONS OF 1916–1921).  
ARTICLE 2\*\***

**Abstract**

The paper continues to examine the evolution of S.M. Gorodetsky's attitude to Acmeism, the work of its representatives and participants of the "Guild of Poets" during the First World War, as well as the first post-revolutionary years. Based on the material of Gorodetsky's critical and literary texts published in 1916–1921, it is shown that at that time he gradually changed his views on Acmeism and its artistic and worldview principles, finally revising them by the early 1920s. At the same time, Gorodetsky was convinced of the positive impact of joint club work on the texts of the members of the "Guild of Poets", speaking in print from the position of the master of the literary school, which, as he believed, did not cease to exist and continued to occupy an important place in the literary process, opposing symbolism. The "Guild" remained for Gorodetsky an exemplary form of poetic organization, the acmeistic traditions of which he followed during his cultural and educational activities in Transcaucasia, creating the Tiflis "Guild of Poets" and emphasizing its continuity with the St. Petersburg association of the same name, which is also confirmed by the memories of the participants of the Tiflis circle. A sharp change in attitude towards Acmeism and its representatives (first of all, another of its theorists, N.S. Gumilev), which originated with Gorodetsky in 1920–1921, had ideological reasons, but the attitude towards the legacy of the literary school was not unambiguously negative. A number of its aesthetic principles and worldview positions remained valuable for the poet in the soviet period.

**Key words**

S.M. Gorodetsky; N.S. Gumilev; Acmeism; "The Guild of Poets"; literary criticism; literary school; journalism; periodicals; The First World War.

Рассмотрев в предыдущей статье отношение С.М. Городецкого к акмеизму в 1914–1915 гг., в данной работе мы обратимся к его газетным и журнальным публикациям последующих лет и проследим, как продолжала меняться оценка этой литературной школы у одного из ее основателей.

Занявшись в 1915 г. организацией поэтической группы «Краса», а затем литературно-художественного общества «Страда» (подробнее об этом

---

\*\* The research was carried out at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (RNF, project No. 20-18-00003-P, <https://rscf.ru/project/20-18-00003/>).

см.: [Щербакова 2013, 193–204]), Городецкий на время перестает внимательно следить за творчеством бывших участников «Цеха поэтов». Однако уже в 1916 г. критик посвящает разбору их произведений две обзорные статьи в журнале «Лукоморье», сходство названий которых («Поэзия для себя» и «Поэзия как искусство») дает основание рассматривать их как критико-литературную диологию. В ней Городецкий стремится уже с хронологической дистанции оценить роль в современном литературном процессе акмеизма как явления, на первый взгляд уже «закончившего свой круг развития».

Размышляя о предвоенном поколении в современной русской поэзии в статье «Поэзия как искусство», автор замечает, что оно «дало целый ряд поэтов, имеющих *редкое право именоваться школой*. Неважно, как называли и называют себя эти поэты, – *акмеистами, адамистами, цеховиками* – неважно, что уже более года, как окончилась их совместная, кружковая работа. Важно, что в 11, 12 и 13-м гг. нашелся круг людей, решивших мобилизовать свои обособленные силы. В этой поэтической мобилизации смело можно видеть прообраз и предчувствие всеобщей русской мобилизации четырнадцатого года» (курсив во всех цитатах наш. – А.Ф.) [Городецкий 1916b, 19].

Здесь творчество поэтов круга акмеизма в целом оценивается критиком положительно и напрямую связывается с патриотическим подъемом в обществе. Как видим, социально-политические взгляды Городецкого в период войны по-прежнему имеют в его сознании устойчивую ассоциацию с акмеистической программой. Во многом поэтому автор статьи не отрекается от своего литературного прошлого, кратко и с явным одобрением напоминая о художественных принципах школы, многие из которых были сформулированы именно на заседаниях «Цеха поэтов»: «Цех поэтов работал дружно и энергично. Поэзия понималась в нем, как искусство, и притом искусство трудное, требующее знаний и сноровки. Недаром цеховики любили сближать поэзию с архитектурой, в противовес своим предшественникам, символистам, сближавшим ее с музыкой (и музыкой бесформенной, музыкой шумов). Под руководством двух “синдиков” молодежь училась владеть своим вдохновением, достигать полнозвучного образа, строить поэму так, чтобы она не разваливалась» [Городецкий 1916b, 19].

Первым плодотворным результатом этой работы Городецкий называет заслуженный успех книги А.А. Ахматовой «Четки» (1914), вновь выделяя ее из всех акмеистов, а затем переходит к обзору книг, выпущенных «цеховиками» в 1916 г. Наиболее высокой оценки критик удостоивает книгу Н.С. Гумилева «Колчан», акцентируя внимание на положительной роли поэтического кружка в развитии его таланта: «...Гумилев не без пользы для себя работал с Цехом. Несколько жесткое от природы и сухое его дарование, к тому же тренированное на бескровных образцах Брюсова, грозило сделаться похожим на Сахару. Но Цех, как ручей жизни, вырастил оазис на месте южной пустыни. В “Колчане” экзотический талант Гумилева дает много прекрасных своеобразных цветов» [Городецкий 1916b, 19]. Особенной похвалы критика удостоиваются военные стихи поэта, которые, как и

ранее при сопоставлении со стихами Ф. Сологуба, выделяются «документальностью и чувством переживаемых событий» [Городецкий 1916b, 20]. При этом Городецкий считает важным отметить, что Гумилев – «кавалер двух степеней ордена Св. Георгия, полученных за нынешнюю кампанию» [Городецкий 1916b, 19].

В целом положительную оценку получает у автора статьи второе издание книги стихов О.Э. Мандельштама «Камень»: «Он покрыт мозолями и потом, этот “Камень”, но так и должно быть, ибо работа, совершенная этим упорным и талантливym учеником Цеха и состоящая в одолении и усвоении русского языка, огромна» [Городецкий 1916b, 20]. Отмечая частные недостатки поэтической техники Мандельштама («мнимый лаконизм, осторожность в употреблении придаточных предложений, известная ломкость скрепок (союзов), ограниченность словаря»), критик на этот раз ставит автора «Камня» выше многих других участников школы, признавая в нем зрелого поэта. Симптоматично, что и в данном случае творческий успех Мандельштама осмыслен как во многом результат его кружковой работы. Городецкий тем самым намеренно идеализирует «Цех поэтов», представляя его в виде образцовой поэтической организации, чье влияние на участников может быть исключительно благотворным. Неслучайно в негативной рецензии 1914 г. Мандельштам был назван «учеником Гумилева» (см.: [Филатов 2023, 138]), тогда как в положительном контексте он получает характеристику «ученик Цеха».

Совсем иначе Городецкий оценивает новые книги стихов Г.В. Иванова, Г.В. Адамовича и М.Л. Лозинского, к творчеству которых он и ранее относился критически. В ивановском «Вереске» рецензент находит «что-то старческое, желающее помальчишествовать». «Откуда эта расслабленная дряхлость, это подагрическое благодушие, эти туфли и халаты в молодом поэте?» [Городецкий 1916b, 20] – вопрошает критик, намекая, что подобные настроения оказываются в корне противоположны акмеизму как «расцвету всех духовных и физических сил». Цитируя стихотворение «Все в жизни мило и просто...», Городецкий обвиняет Иванова в отсутствии искренности и напускном цинизме, добавляя, что «в Цехе за такие стихи не погладили бы по головке» [Городецкий 1916b, 20]. Похожие замечания он делает в адрес «Облаков» Адамовича, находя у поэта подобные «декадентские» настроения, однако все же отмечая, что в ряде стихотворений он «не чужд поэзии как искусства» [Городецкий 1916b, 20].

Другой упрек в нарушении акмеистической программы получает «Горный ключ» Лозинского, в лирике которого Городецкий, как и прежде, находит «много темной словесности». Приводя в качестве примера строфу из стихотворения «Мысль», он восклицает: «Ведь это чуть ли не Вячеслав Иванов, отец тьмы словесной. Ведь здесь толмач нужен! Ведь тут разыскивать надо подлежащее и сказуемое, сами они не дадутся! Тщетно Цех учил “прекрасной ясности”: Лозинский не внял» [Городецкий 1916b, 20]. Причину этого критик видит в сильном влиянии на автора поэтики символизма, неслучайно упоминая своего бывшего учителя Вяч. Иванова, однако с надеждой ожидает новых стихотворений поэта: «Ибо ничто

так не наставляет заблудившихся душ на путь истинный, как современные события» [Городецкий 1916b, 20], – заключает он, имея в виду Первую мировую войну.

Городецкий не рассматривает книги стихов Адамовича и Лозинского подробно, поскольку двумя месяцами ранее – в феврале 1916 г. – уже говорил о них в статье «Поэзия для себя», где выступил с еще более резкой критикой. Так, автор «Облаков», по его мнению, «болен неврастенией» и «ничуть не стесняется своей скудости, памятуя пословицу, что на нет и суда нет», в то время как автор «Горного ключа» «лелеет слова, убаюкивает рифмами, выискивает образы. Но жутко смотреть, на что он тратит время и талант. <...> Холодом и мраком веет от этого каземата. Подобный эстетизм хуже всякого нигилизма» [Городецкий 1916a, 15].

Вывод, к которому Городецкий пришел в связи с творчеством Адамовича и Лозинского в этой, более ранней статье, был неутешителен: «Оба эти поэта прошли школу поэзии в “цехе поэтов”. И талант, и умение у них есть, а в результате – ноль, стихи для себя» [Городецкий 1916a, 15]. Однако уже в следующей публикации эта критическая тональность сглаживается оптимистическим финалом: «Мы уверены, что все эти поэты, когда с них сотрется отпечаток школьности, так раскроются и разовьются, что их, особенно на фоне литературной неразберихи, где все всё растеряли, можно будет считать, правда, юной, правда, небольшой, но школой, выросшей под светлым знаменем поэзии как искусства» [Городецкий 1916b, 20].

На наш взгляд, подобным выводом Городецкий выражал свою уверенность в жизнеспособности акмеистической программы, сформулированной им и Гумилевым в период деятельности «Цеха поэтов» и теперь самостоятельно (а потому с различным успехом) развивавшейся в творчестве его бывших участников. Критик был убежден в благотворном влиянии кружковой работы и художественном потенциале созданной литературной школы, о чем говорит и общая для обеих статей идея движения от «поэзии для себя» к «поэзии как искусству», представляющая собой перифраз движения от символизма к акмеизму, история которого, как, судя по всему, считал на тот момент Городецкий, была еще далека от завершения. По-видимому, к этой школе поэт по-прежнему относил и себя, что хоть и не заявляется прямо, но подразумевается общим содержанием статей, а также несколько «наставительным» тоном автора, выступающего в обеих публикациях с прежней позиции мэтра.

К моменту выхода статьи «Поэзия как искусство» в апреле 1916 г. Городецкий уже находился на Кавказском фронте, куда отправился в качестве корреспондента газеты «Русское слово». Военные, а затем и революционные события, пережитые поэтом в Закавказье, на некоторое время отдалили его от литературной жизни Петрограда. Тем не менее даже в этой ситуации он старался внимательно следить за творчеством своих бывших коллег. Так, в обзоре литературы за 1917 г., вышедшем в газете «Кавказское слово», Городецкий упоминает драматическую поэму Гумилева «Гондла», давая ей по-акмеистически взвешенную оценку: «Лучшее в ней – стих, более свободный, легкий и звучный, чем обыкновенно это у поэта. Слабее

дело обстоит с построением драмы, несколько запутанным и неразрешенным» [Городецкий 1918а, 5]. Однако уже в 1918 г. критик считает гумилевскую «линию» в «Цехе поэтов» менее значимой, чем свою собственную: «...можно упомянуть еще об одной струе, которая в самое последнее время определилась в после-символических школах. Я говорю о *парнасизме*. Он свил себе гнездо в цехе поэтов, где наряду с устремлением к недрам русского языка (Зенкевич, Нарбут (лидером этого левого крыла акмеизма был сам Городецкий. – А.Ф.)), появилось течение, выдвигавшее, как образец, поэзию Теофиля Готье (Гумилев, Мандельштам). После перевода Гумилевым книги “Эмали и Камей” это течение несколько распространилось. Его сторонники противопоставляли верленовской музыке требование внешней скованности стиха, лиризм они заменяли продуманностью, искренность – искусственностью, от образа они требовали не музыкальной эмоции, и пластической неподвижности» [Городецкий 1918b, 2]. Хотя критик и говорит далее о пользе парнасизма как реакции на излишнюю поэтическую музыкальность, зачастую скрывающую недостатки стихов начинающих авторов, он все же считает его временным и второстепенным явлением литературного процесса: «Большого значения этому течению придавать нельзя. Сыграв свою педагогическую роль, оно отойдет в тень, потому что корней для него в русской поэзии нет: никогда русская муза не отдаст за холод формы горячность чувства» [Городецкий 1918b, 2]. Такое отношение к эстетической программе Гумилева и его влиянию на молодых поэтов, тем не менее, не мешало Городецкому отмечать важную роль «Цеха» и его участников в организации литературной жизни в постреволюционном Петрограде, ср.: «Энергичную деятельность развивает литературное общество “Арзамас”, ядром которого послужил цех поэтов. В нем работают Александр Блок, Анна Ахматова, Н. Гумилев и мн. др.» [Городецкий 1918с, 3] (подробнее об истории этого общества см.: [Мец 2022, 372–393]).

Идея поэтической организации, продолжающей традиции акмеизма, была реализована самим Городецким в период культурно-просветительской работы в Тифлисе. Именно там в апреле 1918 г. под его руководством создается тифлисский «Цех поэтов» (подробнее см.: [Закарян 2011]), само название которого подчеркивало преемственность по отношению к одноименному петербургскому кружку. Об этой же связи говорилось на открытии организации 12 апреля: «Председатель С.М. Городецкий *познакомил собравшихся с петроградским цехом поэтов и задачами акмеизма*. Затем читали стихи члены цеха <...> В обсуждении принимали участие С.М. Городецкий, Юрий Деген, Владимир Пруссак, А. Селиханович, Гр. Робакидзе, К.Д. Зеленский, А. Антоновская и др.» [Артистериум 1918, 73]. Структурно тифлисский «Цех» также являлся «наследником» петербургского, объединяя как рядовых участников (молодых поэтов), так и «экспертов» – известных литераторов, участвовавших в обсуждении стихов, а также выступавших с докладами (см.: [Закарян 2011, 11–13]). Ведущее же положение «синдика» на собраниях занимал Городецкий, уделявший особое внимание вопросам не только художественного содержания, но и формы. Как вспоминает поэтесса Р. Погосян, встречи «Цеха поэтов»

«были той школой, где мы приобщались к тайнам поэтического мастерства. Затаив дыхание, мы слушали нашего учителя, большого знатока стихосложения. <...> Сергей Митрофанович *придавал огромное значение форме выражения*. Он мог часами говорить о структуре стихотворной строки, о размерах и о рифмах, об ассонансах и аллитерациях, обо всем том, что придает певучести поэтической речи. <...> Без преувеличения можно сказать, что наши поэтические “среды” были настоящей школой стиха» [Погосян 1964, 64–65].

Схожие впечатления оставил другой участник тифлисского «Цеха», Г. Эривов. По его словам, Городецкий «сумел организовать настоящую школу поэтов. На еженедельных собраниях цеха все поэты читали свои произведения, каждое из которых “разбиралось по косточкам” и с точки зрения формальной и по содержанию. Жестокая по беспристрастности и дружеская критика несомненно приносила большую пользу, помогая поэтам “расти”» [Эривов 1962, 31–32]. Очевидно, что созданный Городецким кружок напрямую продолжал акмеистические традиции, в том числе и относящиеся к «парнасизму» Гумилева. Вполне закономерно, что вышедший в 1919 г. «Первый сборник тифлисского цеха поэтов» получил название «Акмэ». Участие в нем принял сам руководитель организации, а также его супруга А.А. Городецкая – под псевдонимом Н. Бел-Конь-Любомирская.

К годовщине тифлисского кружка в апреле 1919 г. Городецкий опубликовал в газете «Закавказское слово» статью об истории петербургского «Цеха поэтов», сделав акцент на преемственной связи двух организаций. Полагая теперь, что первый «Цех» «не сделался всеобъемлющей школой, он не объединил всего поколения поэтов, хотя стремился к этому» (цит. по: [Тименчик 1974, 26]), автор останавливается на одном существенном недостатке акмеистической программы: «В <...> непосильной для молодой школы задаче – обосновать мировоззрение, – была главная ошибка акмеистов, вполне, впрочем, объясняемая задором молодежи» (цит. по: [Тименчик 1974, 25]). Таким образом, поэт частично отказывается от собственной концепции, отразившейся в рецензиях военных лет, признавая за акмеизмом сугубо художественные задачи. В то же время Городецкий по-прежнему положительно оценивает влияние «Цеха поэтов» на русскую литературу: «Если даже ограничить его победы тремя: шлифовкой и оживлением таланта Гумилева, созданием Ахматовой и порождением Мандельштама, то и это далеко не мало. Ведь, кроме общепризнанных побед, в плюс надо поставить и огромное, не поддающееся учету оздоравливающее влияние Цеха не только на всех молодых поэтов, но, пожалуй, и на самих символистов <...> И если война раздробила и рассеяла Цех, то его *принципы стали семенами, готовыми взойти повсеместно*» (цит. по: [Тименчик 1974, 27]). Как и в более ранних публикациях, Городецкий не проводит жестких границ между «Цехом поэтов» и акмеизмом, называя последний «результатом коллективной работы группы молодых поэтов, развившихся под перекрестными влияниями» (цит. по: [Тименчик 1974, 27]): «Приблизительно на втором году определился ряд положений, который спаял наше общество уже как школу» (цит. по: [Тименчик 1974, 28]).



В таком же, пока еще одобрительном контексте принципы акмеизма упомянуты в рецензии Городецкого на «Белую стаю» (1917) Ахматовой, которая появилась 19 января 1920 г. в издававшейся в Баку газете «Понедельник», куда поэт переехал к концу 1919 г.: «Анна Ахматова – одно из интересных дарований, взращенных петербургским цехом поэтов. В настоящее время она является вполне определенным поэтом с ярко выраженной индивидуальностью, с своеобразной техникой. <...> Петербургский цех ставил своей задачей вывести поэзию из дебрей мистики и символизма и вернуть ее к жизни, к предметности, к миру. Восприняв эти идеи, Анна Ахматова применила их к изображению движений современной женской души» [Городецкий 1987, 553–554]. Отметим, что рецензируемая книга стихов заинтересовала Городецкого еще раньше, о чем можно судить по его реакции на статью С. Рафаловича о ней: «Хотелось бы больше цитат из новой книги Ахматовой – “Белая стая”, о которой критик рассказывает. По-видимому, в этой книге есть настоящие перлы лирики...» [Городецкий 1919, 2]. В качестве примера такого стихотворения поэт приводит «Молитву» (1915), почтительно называя ее автора «меланхолической Сафо наших дней» [Городецкий 1919, 2].

Вероятно, в бакинской газете была дана последняя положительная оценка творчества Ахматовой, высказанная Городецким в печати. Впоследствии он, вторя советской критике, будет называть ее «контрреволюционной поэтессой» (см.: [Тименчик 2010, 48–50]).

Это же резко оценочное и политизированное определение Городецкий использовал в некрологе о Гумилеве, напечатанном спустя полтора года в бакинском журнале «Искусство» (октябрь 1921 г.), обозначив тем самым свою перемену в отношении к погибшему поэту: «По сообщению “Красного Балтийского Флота”, в Петербурге расстрелян Николай Гумилев. *Контрреволюционное* болото петербургской интеллигенции погубило незаурядный талант и упорного литературного работника» [С.Г.<ородецкий>. 1921, 59]. С этой позиции критик пересматривает творческий путь бывшего соратника: «...бездушная формальная эстетика аристократии затягивала его все больше. Он делается одним из руководителей журнала “Аполлон”, этой могилы вдохновения и творчества. Гумилев дает одну за другой хорошие работы <...>, но связанность со старым миром рано делает его литературным стариком. Он основывает школу акмеизма, дает таких талантливых учеников, как Мандельштам, но холодный академизм закрывает ему дорогу к будущему <...>. Давно погибши творчески, он гибнет и физически. Певец буржуазии уходит вместе с ней» [С.Г.<ородецкий>. 1921, 59]. И хотя акмеизм здесь не подвергается прямой критике, но общий инсинуационный тон некролога, обвинение Гумилева в чрезмерном внимании к формальной стороне творчества и приписывание *ему одного* создания литературной школы маркируют резкий сдвиг в оценке этого поэтического явления в глазах Городецкого. Примечательно, что автор некролога вновь ничего не сообщает ни о своей роли сооснователя акмеизма, ни о своих когда-то близких отношениях с Гумилевым. Чтобы не напоминать об этом читателю, он даже подписывает публикацию инициалами «С.Г.»,

прекрасно понимая, что его фамилия может вызвать у современника прямые ассоциации с погибшим поэтом и созданной им литературной школой. При этом полная подпись «Сергей Городецкий» указана под напечатанным на предыдущей странице того же номера некрологе об А.А. Блоке.

Таким образом, в течение Первой мировой войны и первых постреволюционных лет Городецкий постепенно менял свое отношение к акмеизму и его художественным и мировоззренческим принципам, однако окончательно они были пересмотрены им только в начале 1920-х гг. В то же время критик был убежден в положительном влиянии кружковой работы на творчество бывших участников «Цеха поэтов», выступая в печати с позиции мэтра литературной школы, которая, по его мысли, не прекратила существования и все еще занимала важное место в современном литературном процессе, противостоя символизму. «Цех» оставался для Городецкого образцовой формой поэтической организации, акмеистические традиции которой он продолжал во время своей культурно-просветительской деятельности в Закавказье, создав тифлисский «Цех поэтов» и подчеркнув его преемственность по отношению к петербургскому кружку, что подтверждается воспоминаниями участников этого объединения. Резкая перемена в отношении к акмеизму и его представителям (в первую очередь, Гумилеву), произошедшая у Городецкого в 1920–1921 гг., была связана с его идеологической перестройкой. Тем не менее отношение Городецкого к наследию акмеизма не имело однозначно негативного характера. Ряд его эстетико-философских принципов и положений оставался ценным для поэта и в дальнейшем, на что, в частности, указывает создание им бакинского (1919–1920) и московского (1924–1925) «Цехов поэтов». Изучение этих организаций и их литературных платформ может пролить свет на дальнейшую эволюцию отношения Городецкого к акмеизму.

## ЛИТЕРАТУРА

1. <Б.п.> Артистериум // Ars. Ежемесячник искусства и литературы. Тифлис. 1918. № 1. С. 73–74.
2. (а) Городецкий С. Поэзия для себя // Лукоморье. 1916. № 6. 6 февраля. С. 15–16.
3. (б) Городецкий С. Поэзия как искусство // Лукоморье. 1916. № 18. 30 апреля. С. 19–20.
4. (а) Городецкий С. Беллетристика в 1917 году // Кавказское слово. 1918. № 1. 3 января. С. 5.
5. (б) Городецкий С. Французские влияния в новой русской поэзии. Бодлэр. Верлэн. Верхарн // Кавказское слово. 1918. № 37. 16 февраля. С. 2.

6. (с) Городецкий С. Петроградский ад // Кавказское слово. 1918. № 157. 28 июля. С. 3.
7. Городецкий С. Наши журналы (Агс. Куранты. Феникс. Нарт. Русская Дума) // Закавказское слово. 1919. № 12. 1 февраля. С. 2.
8. Городецкий С.М. Избранные произведения: в 2 т. Т. 2: Проза. М.: Художественная литература, 1987. 574 с.
9. Закарян А. Тифлиский «Цех поэтов» Сергея Городецкого и сборник «Акмэ». Ереван: Авторское издание, 2011. 103 с.
10. Мец А.Г. Тенишевское училище и другие работы об Осипе Мандельштаме и его времени. СПб.: Гиперион, 2022. 440 с.
11. Погосян Р. Старейший мастер «Цеха поэтов» // Литературная Армения. 1964. № 3. С. 64–68.
12. С.Г.<городецкий>. Николай Гумилев // Искусство. Баку. 1921. № 2–3. С. 59.
13. Тименчик Р. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: Городецкие // Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: Диалог культур. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010. С. 26–50.
14. Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. 1974. Vol. 3. № 2–3. P. 23–46.
15. Тименчик Р.Д. Подземные классики: Иннокентий Анненский, Николай Гумилев. М: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2017. 776 с.
16. Филатов А.В. Акмеизм в оценке С.М. Городецкого (на материале газетных публикаций 1914–1915 гг.). Статья 1 // Новый филологический вестник. 2023. № 4(67). С. 133–144.
17. Щербакова Т.В. Поэзия С.М. Городецкого (1906–1918): дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2013. 258 с.
18. Эрстов Г. Тифлиский цех поэтов (Из воспоминаний) // Современник. Журнал русской культуры и национальной мысли. Торонто. 1962. № 5. С. 30–33.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Timenchik R.D. Zаметki ob akmeizme [Notes on Acmeism]. *Russian Literature*, 1974, vol. 3, no. 2–3, pp. 23–46. (In Russian).
2. Filatov A.V. Akmeizm v otsenke S.M. Gorodetskogo (na materiale gazetnykh publikatsiy 1914–1915 gg.). Stat'ya 1 [Acmeism in S.M. Gorodetsky's Assessment (Newspaper Publications of 1914–1915). Article 1]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, no. 2023, no. 4(67), pp. 133–144. (In Russian).

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

3. Timenchik R. Iz Imennogo ukazatelya k “Zapisnym knizhkam” Akhmatovoy: Gorodetskiye [From the Nominal Index to Akhmatova's “Notebooks”: The Gorodetskiys]. *Blokovskiy sbornik XVIII: Rossiya i Estoniya v XX veke: Dialog kul'tur* [Blok Collection 18: Russia and Estonia in the 20<sup>th</sup> century: A Dialogue of Cultures]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2010, pp. 26–50. (In Russian).

**(Monographs)**

4. Mets A.G. *Tenishevskoye uchilishche i drugiyе raboty ob Osipe Mandel'shtame i ego vremeni* [The Tennishev School and Other Works on Osip Mandelstam and His Time]. St. Petersburg, Giperion Publ., 2022, 440 p. (In Russian).

5. Timenchik R.D. *Podzemnyye klassiki: Innokentiy Annenskiy, Nikolay Gumilev* [Underground Classics: Innokenty Annensky, Nikolay Gumilev]. Moscow, Mosty kul'tury Publ.; Jerusalem, Gesharim Publ., 2017. 776 p. (In Russian).

6. Zakaryan A. *Tifliskiy "Tsekh poetov" Sergeya Gorodetskogo i sbornik "Akme"* [Sergey Gorodetsky's Tiflis "Artel of Poets" and the Collection "Akme"]. Erevan, Avtor-skoye izdaniye Publ., 2011. 103 p. (In Russian).

**(Thesis and Thesis Abstracts)**

7. Shcherbakova T.V. *Poeziya S.M. Gorodetskogo (1906–1918)* [Poetry of S.M. Gorodetsky (1906–1918)]. PhD Thesis. Moscow, 2013. 258 p. (In Russian).

*Филатов Антон Владимирович,*

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова;  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, преподаватель кафедры теории литературы филологического факультета МГУ; старший научный сотрудник научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте» ИМЛИ. Научные интересы: теория литературы, русская литература и журналистика XX в., аксиология, мифопоэтика.

*E-mail:* avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376

*Anton V. Filatov,*

Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, lecturer at the Department of Theory of Literature, Philological Faculty, MSU; Senior Researcher at the Research Laboratory "Rossica: Russian Literature in the Context of World Culture", IWL RAS. Research interests: theory of literature, Russian literature and journalism of the 20th century, axiology, mythopoetics.

*E-mail:* avphilatov@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-6683-9376

*Е.И. Орлова (Москва)*

## ЮРИЙ ВЕРХОВСКИЙ В ГАЗЕТЕ «РУССКАЯ МОЛВА»\*

### Аннотация

Три стихотворения Ю. Верховского были опубликованы в 1913 г. в ежедневной газете «Русская молва» (1912–1913). Новонайденный материал позволяет дополнить наши представления о писателе и о газете. Сотрудничество Верховского с «Русской молвой» до сих пор никак не было освещено, а газета как самостоятельный феномен остается малоизвестной исследователям. В статье републикуются и анализируются стихотворения Верховского, уточняется его место как поэта и филолога в русском символизме, интерпретируется его стихотворная переключка с Н. Недоброво, который и сам выступил в «Русской молве» с рецензиями на книги Вяч. Иванова и Д. Скардина. Можно видеть отчетливую модернистскую (позднесимволистскую) ориентацию газеты, на страницах которой продолжался спор о символизме, начатый в 1910 г. Газета предстает как действенный участник литературного процесса, публикует материалы об акмеизме и футуризме, информирует читателей о литературе, художественной критике и литературоведении европейских стран. Можно сказать, что статья А. Блока «Искусство и газета» стала действительно программной для «Русской молвы», которой удалось достичь высокого уровня литературного и театрального отделов благодаря привлечению к сотрудничеству многих видных поэтов и филологов. Стихотворения Верховского, опубликованные в газете, подтверждают наше представление о нем как о неоклассике в символизме, об его умеренном новаторстве и позволяют говорить о ценности газеты «Русская молва» как самостоятельного историко-литературного феномена, который еще должен быть подробно изучен.

### Ключевые слова

Ю. Верховский; Н. Недоброво; «Русская молва»; символизм; поэтика.

---

\* Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 20-18-00003-П, <https://rscf.ru/project/20-18-00003/>).

**YURI VERKHOVSKY IN THE “RUSSKAYA MOLVA” DAILY\*\***

**Abstract**

Three poems by Y. Verkhovsky were published in the “Russkaya Molva” daily newspaper (1912–1913) in 1913. The newly discovered material allows us to make our idea of the writer and the newspaper more complete. Verkhovsky’s collaboration with the “Russkaya Molva” has not yet been covered in any way, while the newspaper itself as an independent phenomenon remains little known to researchers. The article republishes and analyzes Verkhovsky’s poems, clarifies his position as a poet and philologist in the Russian symbolism, and interprets his poetic similarities with N. Nedobrovo, who himself wrote reviews of Vyacheslav Ivanov’s and D. Skaldin’s books for the “Russkaya Molva”. One can notice the newspaper was distinctly modernist (late symbolist)-oriented, continuing on its pages the debate about symbolism started in 1910. The newspaper plays the role of an active participant of the literary process, publishes materials on acmeism and futurism, and informs its readers about literature, art criticism and literary criticism of European countries. It can be said that A. Blok’s article “Art and a Newspaper” summarized the policy for the “Russkaya Molva”, which managed to achieve a high-level professionalism of its literary and theatrical columns due to cooperation with many prominent poets and philologists. Verkhovsky’s poems published in the newspaper confirm our idea of him as a neoclassicist in symbolism, his moderately innovative approach, and allow us to talk about the value of the “Russkaya Molva” newspaper as an independent historical and literary phenomenon that is yet to be studied in detail.

**Key words**

Yu. Verkhovsky; A. Blok; N. Nedobrovo; “Russkaya Molva”; symbolism; poetics.

В ежедневной газете «Русская молва» в 1913 г. были опубликованы три стихотворения Юрия Никандровича Верховского (1878–1956). Они не вошли ни в один из прижизненных сборников поэта, не были включены в наиболее полное собрание сочинений Верховского, вышедшее в наше время [Верховский 2008]. Новонайденный материал позволяет нам кое-что уточнить, дополнить наши представления о писателе и о том, как, собственно, осуществлялось его участие в литературном процессе. Сотрудничество Верховского с газетой «Русская молва» до сих пор никак не было освещено. А оно может характеризовать как самого поэта, так и газету, которая, конечно, известна историкам

---

\*\* The research was carried out at the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (RNF, project No. 20-18-00003-P, <https://rscf.ru/project/20-18-00003/>).

литературы, но как самостоятельное издание и примечательный историко-литературный феномен изучена еще недостаточно (см.: [Орлова 2021]).

Напомним некоторые уже известные факты. Поэт и филолог, Верховский начинал так: два стихотворения были опубликованы в «Вестнике Европы» (1899), наиболее же заметным стало его участие в коллективном «Зеленом сборнике» (1905) – там же, кстати, дебютировал и М. Кузмин. Сборник, в особенности 20 стихотворений и 2 поэмы Верховского, был отмечен А. Блоком, В. Брюсовым, Н. Гумилевым. Блок увидел даже в первых стихах Верховского умение владеть размерами, ритмическое разнообразие, но и опасность «литературного поглощения», то есть подражательства.

Верховский был неоклассиком в пределах стиховой культуры символизма и так же принадлежал своему времени, как и золотому веку, к которому был всегда обращен. Видимо, именно это – «намек о новом» – и ценил в нем Блок («...люблю уже / За каждый ваш намек о новом / В старинном, грустном чертеже»). Эксперименты поэтов этого времени, включая и Верховского, в области преобразования ритмики и рифмы прекрасно показал в наше время М.Л. Гаспаров, к работе которого мы еще обратимся.

Теперь же представим до сих пор неизвестные три стихотворения Верховского и прокомментируем их.

Одно из них уже было нами републиковано [Орлова 2019], но остается еще труднодоступным, и кажется уместным привести его здесь.

*Н.В. Недоброво*

Лист виноградный покраснел  
Румянцем пламенным и смуглым –  
И над балконом полукруглым  
Он бьется радостен и смел.

Колонны, ласковый, объемлет,  
Ветвится зыбкой сетью он –  
И занавешенный балкон,  
И дом за ним как будто дремлет.

Но их дремоте ты не верь,  
Гляди за рдяные волокна:  
По сторонам – светлеют окна,  
Стеклянная меж ними дверь;

За ними – зал белоколонный  
И снова – окон светлый ряд,  
Лазурью небеса горят  
И сад темнеет, благосклонный [Верховский 1913а].

Сначала поясним, насколько возможно, посвящение. Никаких «материальных» свидетельств общения Николая Владимировича Недоброво (1882–

1919) с Верховским нет, но нет и сомнения, что, однокурсник Блока по Петербургскому университету, участник литературной жизни 1910-х гг., поэт и филолог Недоброво много раз встречался с Верховским, в первую очередь – на «башне» Вяч. Иванова, чьей правой рукой часто называли Недоброво: он даже замещал Иванова на заседаниях Общества ревнителей художественного слова (Академии стиха), а Верховский к тому времени уже давно и близко общался с Ивановым, как и со многими другими, и тоже не раз выступал там. В. Калмыкова не сомневается в том, что Верховский был и членом Общества поэтов, основанного Е.Г. Лисенковым и тем же Недоброво. Правда, она ошибочно называет эти собрания Новым обществом поэтов [Калмыкова 2008, 757] (правильно: Общество поэтов, или – в обиходе – «Физа», как назвал его первым Вл. Пяст по имени заглавного героя поэмы Б.В. Анрепа. Поэму читали, в отсутствие автора, на втором заседании Общества в апреле 1913 г.). Участие Верховского в «Физе» более чем возможно, но надо иметь в виду, что Общество поэтов прекратило свое существование в 1915 г. из-за войны, а с 1911 по 1915 г. Верховский «занимал кафедру западноевропейских литератур на частных высших женских курсах в Тифлисе, где вел занятия и по новой русской литературе» [Верховский 2008, 736]. В годовщину этого назначения Недоброво написал послание «Юрию Никандровичу Верховскому. 19 сентября 1912 г.». Оно было опубликовано только в 1915 г. в журнале «Русская мысль», но адресату, конечно, было известно много раньше.

Недоброво, которого также можно назвать классиком в лоне символизма, пишет Верховскому в общем для них стиле начала XIX в. Слегка шуточный тон придает стилизации, к тому же выдержанной в 4-стопном ямбе, легкость, которой часто в других случаях недоставало Недоброво-стихотворцу.

<...>

Ты из-под наших мокрых крыш  
В Тифлис профессором спешишь,  
Где будешь гуриям и пери,  
Курсистками решившим стать,  
В разумно суженном размере  
Литературный курс читать  
И светом Пушкинской плеяды  
Полуобразования яды  
Искоренять в умах. О друг,  
Ведь это подвиг благородный!  
С ним так удачно вступит в круг  
Твой дар певца, живой, свободный  
И духу предков соприродный [Недоброво 1915, 30].

Возможно, что стихотворение «Лист виноградный покраснел...» Верховского стало ответным даром доброму знакомому. Их могло связывать многое, и прежде всего – приверженность пушкинской эпохе. Всем, кому приходилось писать о Верховском, памятны строки его стихотворения с эпиграфом из Вяземского «Ихватишь чарку рифм, чтоб заморить тоску»:



О, ясный Вяземский, о, Тютчев тайнодумный,  
 О, Боратынского волшебная печаль!  
 Не я ли слышал вас в полночи бесшумной?  
 Но вы умолкнули, и одиноки – не я ль?

Верховский часто берет эпиграфами строки Вяземского, Жуковско-го, Боратынского, Фета, пишет стихотворение «Вяземский и Тютчев». И Недоброво печатает статью о Фете в 1910 г. в «Вестнике Европы», делает Тютчева героем по крайней мере двух своих стихотворений, в начале 1910-х гг. работает над статьей «О Тютчеве», которая осталась неопубликованной при жизни автора. Оба же они как поэты (с той, правда, разницей, что Недоброво не выпустил ни одной книги стихов, а у Верховского только между 1908 и 1917 г. вышло три) слегка экспериментируют со стихом, но оба остаются в русле «символистской неоклассики». Недоброво в числе других помогает Верховскому, находившемуся в 1913–1914 гг. в Перми, составлять биобиблиографические примечания к антологии «Поэты пушкинской поры», и Верховский по выходе книги благодарит своих помощников, в том числе Недоброво [Поэты пушкинской поры 1919]. Правда, книга вышла только в 1919 г., и неизвестно, видел ли ее Недоброво, еще в 1916 г. уехавший из Петербурга в Крым лечиться от туберкулеза: он скончался в Ялте в декабре 1919 г.

Но вернемся к приведенному выше стихотворению Верховского, посвященному Недоброву. Эксперимента в нем мы не видим. Вряд ли можно им считать кольцевые рифмы во всех четырех строках. Так обычно не писали в начале XIX в., но и эксперимент тут если есть, то только как внутреннее задание автора. Однако сложность и красота выдержанного принципа рифмовки, «тютчевская» композиция (антитеза в основе) вместе с фетовской проясненностью, гармонией между миром людей (дом) и природой – все это, вероятно, не могло не понравиться адресату.

Кстати, адресат и сам выступил в том же номере газеты «Русская молва». Недоброво написал рецензию на книгу стихов Д. Скалдина – тоже активного участника Академии стиха, в 1912 г. в издательстве «Оры» выпустившего свою первую книгу. Недоброво приветствует ее – и малый объем, и «закрытость» личности автора, и простоту поэзии Скалдина, или, по Недоброву, «твердость или косность». Он объясняет это так: «Сухость пристала здоровой молодости: она уберезет от появления в зрелости дряблости, этой беды многих писателей» [Недоброво 1913, 6]. Эта рецензия была вторым выступлением Недоброво-критика в «Русской молве». 19 января газета опубликовала его отклик на «Нежную тайну» Вяч. Иванова. Это в то же время было неважное продолжение спора 1910 г. о символизме. Нетрудно догадаться, что Недоброво целиком на стороне символизма и Иванова. Он и ссылается не только на поэтическую книгу, но и на «Мысли о символизме» Иванова, и полностью солидаризируется с ним в понимании символизма в самом широком смысле – против чего, например, протестовал М. Кузмин. Верховский, можно думать, придерживается такого же взгляда на символизм, как Иванов и Недоброво. Во вступительной статье к антологии поэтов пушкинской поры он упоминает

Вяч. Иванова – его мысль о том, что поэзия – это искусство символическое, и свою статью «О символизме Боратынского» (Труды и дни. 1912. № 3).

Но два стихотворения Недоброво и Верховского, посвященные друг другу, не составляют диалога, как это было, например, у Верховского и Вяч. Иванова, у других поэтов (см.: [Лавров 2015]). Здесь стихотворение Недоброво может служить скорее реальным комментарием, объясняя посвящение у Верховского.

Теперь приведем второе стихотворение Верховского, напечатанное в газете «Русская молва».

Когда по заводи закатной  
Скользишь ты в легком челноке,  
Не знаешь ты, что благодатной  
Я полон грезы вдалеке.

Ты плещешь влагой голубою  
В игре послушного весла;  
Заря недвижно – пред тобою,  
И в небе, и в воде светла.

А я стихию огневую  
Одну слежу из темноты –  
И восхищен, и торжествую,  
Когда, невидящая, ты –

Сияя радостно и строго  
Золотокудрой головой,  
Во след пылающего бога  
Плывешь по влаге заревой [Верховский 1913b].

И здесь проявляются черты Верховского, скорее, как «поэта старого склада». Здесь в эпитетах мы не видим неологизмов, которые были у Белого (например, «светопенный» и др.). Нет и экспериментов с ритмикой. Но наблюдения над поэзией XIX в. давали возможность поэтам-филологам задуматься о том, что уже Боратынский разрушает метрику («Чьи непорочные уста»; «С очами темно-голубыми, / С темно-кудрявой головой»), но не наносит при этом удара по ритмике. Так ставил вопрос Недоброво в статье «Ритм, метр и их взаимоотношение» в 1912 г. в журнале «Труды и дни». Нет сомнения, что Верховскому статья была знакома: в следующем, третьем номере шла его статья о Боратынском, и даже оформление обложки для своей книги стихов он мыслил в стиле переплета «Трудов и дней». Выражение «Золотокудрой головой» Верховского вполне под стать стиху «С темно-кудрявой головой» Боратынского и нового не вносит. А определение Верховского как «поэта старого склада» принадлежит А.В. Тырковой – так она озаглавила свою рецензию в газете «Слово» на его первую книгу 1908 г. «Разные стихотворения» (см.: [Лавров 2015]).

В 1912–1913 гг. Тыркова-Вильямс становится фактическим редактором газеты «Русская молва». Она вела газету самым активным образом. Именно по ее инициативе круг литературного отдела создающейся в конце 1912 г. газеты формируют А.М. Ремизов и Блок. Они приглашают, в частности, Б.А. Садовского. Блок явно сначала мыслит газету как возможность общих, единых действий. Но затем задор Блока иссякает.

Статья Блока «Искусство и газета» мыслилась Тырковой как программная, она по сути и была такой. Впервые Блок предлагал сделать литературный отдел совершенно независимым от злобы дня, а художественную критику – профессиональной. Но Тыркова настаивала на переделке статьи: ей не без оснований представлялось, что беспартийная, независимая газета, которая имела целью объединять все прогрессивные силы общества, не должна в первом же номере выступать с нападками на журналистику даже второго и третьего ряда. Статья же Блока содержала во многом справедливые, но резкие обвинения в адрес журналистов, работавших в массовой печати и безразличных к искусству. После напряженной полемики Блок согласился изменить статью, она была напечатана в первом номере «Русской молвы», но и тогда и даже много позднее эта история вызвала резкое раздражение Блока. И, к тому же (а может быть, в первую очередь), поглощенный работой над драмой «Роза и крест», Блок отходит от газеты, как и от других форм литературной жизни, хотя еще одна статья и пять стихотворений были напечатаны в «Русской молве» и Тыркова настойчиво призывала Блока вернуться к газетным делам.

Но «Русской молве» все же, на наш взгляд, во многом удалось создать литературный и критический отдел высокого класса. О театре писала Л.Я. Гуревич, которая некоторое время вела и литературный отдел, помимо театрального; рецензии и обзоры иностранной печати активно доставлял Б.М. Эйхенбаум, он же написал единственную свою в те годы публицистическую заметку о поврежденной душевнобольным посетителем Третьяковской галереи картине Репина «Иван Грозный и сын его Иван»; газета помещала прозу Ремизова, стихи Блока, Саши Черного, многих других. Иллюстрировали сатирический отдел «Свисток» Н. Радлов и С. Радаков. Газета распространялась не только во всей России, но и в Западной Европе. Если же говорить об общей позиции «Русской молвы» в отношении искусства, то ее можно назвать тяготеющей к модернизму, а точнее – к позднему символизму. В «Русской молве» были опубликованы четыре материала об акмеизме: два отчета, в которых сохранялся приличествующий жанру объективный тон, грубый выпад против акмеистов Садовского и резкий – Эйхенбаума. С некоторой иронией писала газета о русском футуризме (например, об Игоре Северянине) и с глубоким неприятием – о европейском. Можно говорить о художественных склонностях, или художественной позиции газеты как целого. Позиция «Русской молвы» была умеренно-символистской, или позднесимволистской. И все же в целом следует признать, что эксперимент, предложенный Блоком, ей удался. За 9 месяцев своего существования (с 20 декабря 1912 г. до 19 августа 1913 г. вышло 247 номеров) «Русская молва» дала прекрасный образец качественной прессы, и в частности, литературной журналистики.

Не потому ли и Верховский стал сотрудничать в «Русской молве»? К тому же, он, как историк литературы, изучавший пушкинскую эпоху, прекрасно понимал, что уже тогда (а в начале XX в. особенно) литературный процесс складывается прежде всего благодаря журналистике. Вероятно, он и сам не случайно осуществил свой литературный дебют в 1899 г. в «Вестнике Европы», пусть не в «том самом», но в журнале М.М. Стасюлевича. Верховский конечно помнил, что Пушкин (а до него Дельвиг) напечатался в «солидном “Вестнике Европы”» [Поэты пушкинской поры 1919, 2]. «Дружба создает литературу» [Поэты пушкинской поры 1919, 6], – пишет Верховский, и эта формула, как кажется нам теперь, вполне могла прозвучать из уст Ю.Н. Тынянова или даже В.Б. Шкловского. Далее Верховский в доказательство этого своего положения называет «Мнемосину», «Московский вестник», «Полярную звезду», «Северные цветы», «Литературную газету» и «Современник». А механизм формирования литературного процесса он формулирует даже так:

...именно в ежедневных сношениях завязывалась <...> дружба поэтов <...>. И старшие дружили с молодыми, и особенно, конечно, молодые, новые между собою. «Гражданские бойцы» сходятся с друзьями «чистого искусства»; певцы шумной жизни и тихие мечтатели – «взаимной разнотою» нужны друг другу; классики и романтики расходятся и сходятся вновь. <...> Никогда у нас не бывало стольких истинных поэтов одновременно, как в эту пору их тесного единения. Замечательно, между прочим, одно свойство, общее всем этим писателям и отличающее поистине золотую пору словесного искусства: это свойство – чрезвычайно высокий уровень художественной и в частности поэтической, стихотворческой техники, соединенный с высоким уровнем общего вкуса. В это время изящное чувство меры свойственно и заурядным поэтам.

Не пишет ли тогда третьестепенный, незаметный поэт превосходными стихами? <...>

– Это черты золотого века [Поэты пушкинской поры 1919, 4–5].

Конечно, даже бескорыстный и почти неотмирный, преданный литературе и своим друзьям Верховский не мог не понимать, что литературная обстановка начала XX в., особенно 1910-х гг., была далеко не идиллична. Возможно, он идеализировал и пушкинское время. Но что касается высокой поэтической культуры, то ведь эпоха символизма после пушкинской была еще одним мощным взлетом, и теперь не только лирики, но и теории литературы. Это время формирования русской поэтики как науки. Кстати, Верховскому принадлежит одно из ранних ее определений. Получилось так, что антология с его вступительной статьей о поэтах пушкинской поры вышла в 1919 г., одновременно со статьей В.М. Жирмунского «Задачи поэтики», хотя была написана не позднее 1914 г. Занимавшийся в университете у А.Н. Веселовского, переписывавшийся с ним (см.: [Мисникевич 2011]), посвятивший ему в 1906 г. некролог, Верховский определяет поэтику так:

Под последней мы разумеем как совокупность художественных методов и технических приемов, так и систему, теоретически обосновывающую искусство поэзии, наконец, итоги поэтического, творческого самоопределения художника слова. Такой основной принцип приближает нас, между прочим, и к известному уяснению понятий стиля и слога, художественной школы и литературного направления [Поэты пушкинской поры 1919, 11].

И Жирмунский, говоря о системе приемов, тоже через категорию поэтики выходит к понятию стиля: стиль как телеологическое единство приемов, изучение поэтических приемов как системы.

Жирмунскому не пришлось учиться у Веселовского. Но далеко не случайно, что «Историческая поэтика» выходит в 1940 г. именно с вступительной статьей Жирмунского. А в 1913 г. он тоже сотрудничает с «Русской молвой»: правда, нам известна только одна его публикация там.

Третье же ныне публикуемое стихотворение Верховского должно еще раз показать нам, какую роль сыграло обращение поэтов и филологов начала XX в. к пушкинской эпохе, и ответить на вопрос, сказались ли здесь поиски новой поэтики.

Порою, в душе запевая,  
Волна неудержна, плескучая –  
И жаждет, тоскуя и мучая, –  
Воспрянуть, растечься без края.

И мечется бурно, плененная  
Стихиею косной и древней:  
Все жаждет разлиться напевней,  
Сквозным серебром опьяненная.

Но редко венчается гимном,  
В боренье победой певучею:  
Сразится с гранитною кручею,  
Расплещется в воздухе дымном [Верховский 1913с].

Здесь некоторая однотипность четырехстопного ямба первых двух стихотворений сменяется амфибрахией. Конечно, когда стихи публиковались не в книге и не в подборке, а на газетной полосе, в разных номерах, вперемежку с другими материалами, преимущественно не поэтическими, эта ритмическая монотонность читателям 1913 г. не была видна. Она заметна только нам сейчас. Но, например, Гумилев, приветствуя в рецензии первую книгу стихов М. Струве «Стая» (1916), все же заметил: «Об отсутствии у него большого поэтического опыта можно догадаться только по косвенным признакам <...> почти все стихи написаны ямбом. Слов нет, ямб прост, подвижен, звучен, с его помощью поэту хорошо гранить мысль, как алмаз на колесе. Но то, что все темы и порывы чувства легко укладываются в ямб,

показывает их однообразность. <...> у него нет слов, которые необходимо подчеркнуть в паузных размерах» [Гумилев 1990, 203]. В многочисленных исследованиях «психологии стихотворных размеров», как это тогда называли, о ямбе спорили (восходящий, по Ломоносову; нисходящий, «как бы спускающийся по ступеням», – по Гумилеву). Хорей Гумилев называл самым поощимся, песенным метром. По-разному писали о дактиле. Но относительно анапеста и амфибрахия сходились, кажется, все вплоть до конца XX в. «Напряженье нечеловеческой страсти» видел в анапесте Гумилев, и так или иначе анапест и до сих пор продолжает оставаться в русской поэзии метром особенным. Амфибрахий же признан большинством поэтов и теоретиков самым «повествовательным», спокойным, по крайней мере внешне (вспомним «Море» Жуковского, или суждения об амфибрахии И. Бродского, либо ахматовские «библейские» стихи).

Здесь у Верховского в его стихотворении мы имеем дело с философской медитацией. По сути, это вариация на тему тютчевского «Фонтана». Но есть и различия. Тютчев размышляет о конечности человеческой мысли, трагедия его героя в непреодолимости невидимого барьера – у Верховского же «волна» разливается или хочет разлиться в душе героя, но поэт символистского круга не говорит, идет ли речь о творческом вдохновении, – мы только вправе подумать так, но это не очевидно. Однако и волне поставлен предел: это «гранитная круча», она же «стихия косная и древняя», и последний эпитет отсылает нас к Тютчеву, его «древнему хаосу».

Но происходит это у Верховского вряд ли осознанно. Во всяком случае, тут опасности подражательства Верховский избежал. Он не повторяет тютчевского метра, а создает внутреннее напряжение между темой, по существу драматической, и внешне мерным движением амфибрахия, еще подчеркивая «длительность» волны то женскими, то в особенности дактилическими окончаниями. Отметим постоянную любовь Верховского к кольцевой рифме. Еще новое: два катрена – первый и третий – содержат общую рифмовку: плескучая – мучая – певучею – кручею. Вот это, пожалуй, можно рассматривать как «намек о новом», некоторое новаторство Верховского в сравнении с началом XIX в., в котором дактилические окончания еще большая редкость (пример – «Стансы» Рыльева: «Не сбылись, мой друг, пророчества...»). Гаспаров в целом находит у Верховского четыре вида и пять примеров экспериментов: ассонанс («В суровую серую ночь...», 1917); «вольный размер традиционного типа» («Вячеславу Иванову», 1915); полиметрию («Сестры, сестры! Быстро, быстро – вместе, вместе вслед за ним!...», 1910); и, наконец, асимметричные строфы («Земному счастью...» и «Раскрыта ли душа...», 1917) [см.: Гаспаров 2004]. В рассматриваемых нами вновь найденных трех стихотворениях эксперимент, или «намек о новом» почти незаметен. Но они еще раз дают возможность задуматься о «неоклассике» в символизме, о роли периодики в литературном процессе и, в частности, о ценности для истории литературы газеты «Русская молва».

## ЛИТЕРАТУРА

1. (а) Верховский Ю. Лист виноградный покраснел... // Русская молва. 1913. № 51. 31 января. С. 4.
2. (b) Верховский Ю. Когда по заводи закатной... // Русская молва. 1913. № 162. 26 мая. С. 4.
3. (с) Верховский Ю. Порою, в душе запевая... // Русская молва. 1913. № 246. 18 августа. С. 4.
4. Верховский Ю. Струны: собрание сочинений. М.: Водолей, 2008. 926 с.
5. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Университет, 2004. 310 с.
6. Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. 383 с.
7. Из материалов к биографии Ю.Н. Верховского: переписка с А.Н. Веселовским 1900–1904 гг. / публ. Т.В. Мисникевич // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2009–2010 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 615–632.
8. Калмыкова В. «Тихая судьба» Юрия Верховского // Верховский Ю. Струны: собрание сочинений. М.: Водолей, 2008. С. 747–818.
9. Лавров А. Дружеские послания Вячеслава Иванова и Юрия Верховского // Лавров А. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 394–425.
10. Недоброво Н.В. Стихотворения А. Скалдина // Русская молва. 1913. № 51. 31 января. С. 6.
11. Недоброво Н.В. Юрию Никандровичу Верховскому. 19 сентября 1912 г. // Русская мысль. 1915. № 6. С. 29–30.
12. Орлова Е.И. Литературная судьба Н.В. Недоброво. М.: ФЛИНТА, 2019. 427 с.
13. Орлова Е.И. Статья А. Блока «Искусство и газета» в контексте «Русской молвы» // Новый филологический вестник. 2021. № 4(59). С. 144–155.
14. Поэты пушкинской поры. Сборник стихов / под ред. и со вступ. ст. Ю.Н. Верховского. М.: М. и С. Сабашниковы, 1919. 362 с.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Orlova E.I. Stat'ya A. Bloka "Iskusstvo i gazeta" v kontekste "Russkoy molvy" [A. Blok's Article "Art and Newspaper" in the Context of the "Russkaya Molva" Daily]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2021, no. 4(59), pp. 144–155. (In Russian).

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

2. Kalmykova V. "Tikhaya sud'ba" Yurii Verkhovskogo ["The Quiet Fate" of Yuri Verkhovsky]. Verkhovskiy Yu. *Struny: sobraniye sochineniy* [Strings: A Collection of Works]. Moscow, Vodoley Publ., 2008, pp. 747–818. (In Russian).
3. Lavrov A. Druzheskiye poslaniya Vyacheslava Ivanova i Yurii Verkhovskogo [Friendly Messages of Vyacheslav Ivanov and Yuri Verkhovsky]. Lavrov A. *Simvolisty i drugiye. Stat'i. Razyskaniya. Publikatsii* [Symbolists and Others. Articles. Searches.

Publications]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2015, pp. 394–425. (In Russian).

4. Misnikevich T.V. (publ.). Iz materialov k biografii Yu.N. Verkhovskogo: perepiska s A.N. Veselovskim 1900–1904 gg. [From the Materials for the Biography of Y.N. Verkhovsky: Correspondence with A.N. Veselovsky 1900–1904]. *Yezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2009–2010 gody* [Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2009–2010]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2011, pp. 615–632. (In Russian).

### (Monographs)

5. Gasparov M.L. *Russkiy stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [Russian Verse of the Early 20<sup>th</sup> Century with Comments]. Moscow, Universitet Publ., 2004. 310 p. (In Russian).

6. Orlova E.I. *Literaturnaya sud'ba N.V. Nedobrovo* [Literature Life of N.V. Nedobrovo]. Moscow, FLINTA Publ., 2019. 427 p. (In Russian).

*Орлова Екатерина Иосифовна,*

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова;  
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой истории русской литературы и журналистики факультета журналистики (МГУ); ведущий научный сотрудник (ИМЛИ). Научные интересы: русская литература XIX–XX вв., поэтика, история русской литературной журналистики.

*E-mail:* ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X

*Ekaterina I. Orlova,*

Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute  
of World literature of the Russian Academy of Science.

Doctor of Philology, Professor, the Head of the History of Russian Literature and Journalism Department, Faculty of Journalism (MSU); Leading Research Fellow (IWL RAS). Research interests: literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, poetics, history of Russian literary journalism.

*E-mail:* ekatorlova@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-9059-672X



*Я.Д. Чечнёв (Москва)*

**«СТАРЫЙ» ИНТЕЛЛИГЕНТ В ПОВЕСТИ Н.С. ТИХОНОВА  
«АНОФЕЛЕС» (1930): КРИЗИС МАСКУЛИННОСТИ  
И НЕВОЗМОЖНОСТЬ «ВТОРОГО РОЖДЕНИЯ». СТАТЬЯ 1\***

**Аннотация**

Статья посвящена восстановлению литературных и социально-политических контекстов повести Н.С. Тихонова «Анофелес». Показано, что произведение носит явно сатирический характер по отношению к представителям дореволюционной интеллигенции и отвечает одной из ключевых задач эпохи первой пятилетки (конец 1928–1932) – «реконструкции человека», «социалистической переделке человеческого материала» вследствие «реконструкции народного хозяйства». Повесть Тихонова стояла в начале литературно-художественной «одержимости» темой «второго рождения», но развивала она противоположные мотивы: трагический разлад человека с современностью, невозможность некоторых граждан «жить и большеветь» (Мандельштам), омоложаться вместе со всей страной. Писатель выводит карикатурный образ человека «старой» формации, сконструированный из нескольких литературных источников. В числе вероятных – легенда о крысолове из Гамельна, Данко из рассказа «Старуха Изергиль» и герой «Караморы» А.М. Горького. Персонажу соответствует выдуманная «доктрина» об анофелесах, в основе которой превратно понятая теория опрощения Л.Н. Толстого вкупе с максимами, характерными для маскулинного гендерного порядка рубежа веков. В своей теории герой воспроизводит иерархическую патриархатную логику, где женщина занимает стандартно низкое положение по отношению к мужчине. Его тезис – отражение доминировавшего веками гендерного эссенциализма, отождествлявшего биологическое (пол) и социальное (положение в обществе). Страх активной фемининности, имплицитно представленный в теоретических выкладках персонажа, отражает представления о подчиненном, пассивном положении женщины. Такая трактовка фемининности мешает герою переродиться в соответствии с запросами времени.

**Ключевые слова**

Н.С. Тихонов; А.М. Горький; К.К. Вагинов; Анофелес; социалистическая реконструкция; маскулинность; кризис.

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/> в ИМЛИ РАН.

*Ya.D. Chechnev (Moscow)*

**THE “OLD” INTELLECTUAL IN N.S. TIKHONOV’S  
“ANOPHELES” (1930): THE CRISIS OF MASCULINITY  
AND THE IMPOSSIBILITY OF A “SECOND BIRTH”. ARTICLE 1\*\***

**Abstract.** The article is devoted to the restoration of literary and socio-political contexts of N.S. Tikhonov’s novel “Anopheles”. It is shown that the work is clearly satirical in relation to representatives of the pre-revolutionary intelligentsia and meets one of the key tasks of the era of the first five-year plan (late 1928–1932) – “reconstruction of man”, “socialist alteration of human material” as a result of “reconstruction of the national economy”. The writer draws a caricature image of a man of the “old” formation, constructed from several literary sources. Among the probable ones are the legend of the pied piper from Hamelin, Danko from the story “The Old Woman Izergil” and the hero of Gorky’s “Karamora”. The fictional “doctrine” about anopheles corresponds to the character, which is based on the misunderstood theory of Tolstoy’s seduction, coupled with maxims characteristic of the masculine gender order of the turn of the century. In his theory, the hero reproduces hierarchical patriarchal logic, where a woman occupies a standard low position in relation to a man. His thesis is a reflection of the gender essentialism that has dominated for centuries, identifying the biological (gender) and the social (position in society). The fear of active femininity, implicitly presented in the theoretical calculations of the character, reflects the idea of a subordinate, passive position of a woman. This interpretation of femininity prevents the hero from being reborn in accordance with the demands of time.

**Key words:** N.S. Tikhonov; A.M. Gorky; K.K. Vaginov; Anopheles; socialist reconstruction; masculinity; crisis.

Повесть Николая Семеновича Тихонова «Анофелес» вышла отдельной книгой в 1930 г. в «Издательстве писателей в Ленинграде» с рисунками В. Конашевича. Произведение носило явно сатирический характер по отношению к представителям «старой», дореволюционной, интеллигенции и отвечало одной из ключевых задач эпохи первой пятилетки (конец 1928–1932) – «реконструкции человека», «социалистической переделке человеческого материала» вследствие «реконструкции народного хозяйства». Названные концепты выразились в индустриализации, коллективизации и борьбе с так называемыми «вредителями». Слово «реконструкция» подразумевает постепенный процесс переустройства чего-либо на новых основа-

---

\*\* The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation No. 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/> in IWL RAS.

ниях, но на деле в первую пятилетку происходил решительный, даже брутальный слом как политической, так и социокультурной жизни. Впоследствии, на предпоследнем году пятилетки (1931), найдется адекватный термин – перековка, пришедший, как известно, из пенитенциарной практики социальной адаптации заключенных на Беломорско-Балтийском канале.

Политические события эпохи в зарегушированном виде нашли отражение в повести Тихонова, где в первую очередь обращает на себя внимание место действия, своего рода метафора урбанистического развития молодого советского государства. Писатель рисует город, возникший на пустом пространстве вокруг градообразующего предприятия – большого холодильника, отвечавшего индустриальной гигантомании страны, бросившей все силы на развитие тяжелой промышленности.

«Глаза его (инженера Поршнева. – Я.Ч.) сразу нашли большие, сизые, похожие на ряд консервных банок, стены холодильника. <...> ...и хотя он знал здание наизусть, он не мог сдержать легкого волнения. Леса, охватывавшие часть постройки, казались досадным частоклоном. Частоколо сдерживал четырехэтажные стены, залитые свежим бетоном <...>. Пробковые листья, достигавшие толщины худощавого человека, как спасательный пояс охватили внутренние камеры. Междустенья были засыпаны вагонами гальки. Споривший с февральскими морозами аммиак должен был гулять в тоннеле по камерным трубам.

К холодильнику подходили темные, острые железнодорожные пути <...>. Воображение Поршнева наполняло холодильник мясом, яйцами, маслом» [Тихонов 1930, 6].

Сам город описан следующим образом: «Город спит. <...> Громада холодильника смотрит одним широким электрическим глазом и множеством узких, как булавочная головка, огоньков. <...> Темные постройки рабочего городка подходят совсем близко. Еще немного – и они раздавят маленькое скопление домов этой затерянной улочки (где живет главный герой повести. – Я.Ч.) <...>» [Тихонов 1930, 48].

Противопоставление большой индустриальной жизни («громада холодильника») и маленькой частной, «старорежимной» (домики на затерянной «уличке») напоминает о коллизии 1920-х гг., когда идею поселения-сада вытеснил рабочий поселок [Меерович 2008]. В повести Тихонова преобразования дошли до самых глухих поселений, в том числе до условного городка, где происходит действие. Его «старые» жители проникнуты апокалиптическими настроениями. Главный герой, пожилой учитель географии Кучин, произносит такие слова своему гостю, бывшему купцу Лисицыну: «Я живу в квартале, который в ближайшее время будет беспощадно разрушен. Станция и рабочие дома раздавят наши лачуги. Нам нет спасения. Мы не можем выйти на улицу. Мы же еще не мертвецы, чтобы уйти жить на кладбище» [Тихонов 1930, 56].

Будущее пугает Кучина не потому, что он боится прогресса, а потому что тот идет беспощадно, не считаясь с требованиями старого географа. Представители «нового порядка», надвигающиеся на «старые лачуги», показаны Тихоновым как «автоматоны», поклоняющиеся технике

и рациональной организации дела. Сама фамилия главного их представителя – инженера Поршнева – «говорящая»: поршень – одна из основных деталей механизма, отвечающая за ключевые процессы его работы. В глазах обитателей «лачуг» Поршневу олицетворяет демиурга, создающего собственный техномагический мир. Так характеризует его бывший купец Лисицын: «...холодильник громоздит. Холодом всех обнять хочет, чтоб не испортились. Станцию, завод, дома растит ра-бо-чие, чтобы от наших ветхих и следа не осталось. <...> Камни, говорю, он ворочает, нас камнями давит <...>» [Тихонов 1930, 61].

Таковыми же «технократами» предстают в повести дети, ученики Кучина. Один из них любит автомобили и гвозди, другой – крейсера, третий – лыжи, четвертый – деньги [Тихонов 1930, 73–75]. На первый взгляд кажется, что лыжи и деньги не соответствуют индустриальной эстетике «новых людей», но если сравнить их жизнь с технологическим аппаратом, в котором они – это детали, то лыжи – своего рода символ, олицетворяющий здоровье тела, ключевого показателя нормальной работы, а деньги – для приобретения еды, «топлива» для тела, и материалов для работы аппарата. Напомним, что Поршневу мечтает о заполнении своего холодильника различными продуктами [Тихонов 1930, 6], следовательно, он строит большую «заправку» для социалистических «биомеханоидов» – сверхлюдей первой пятилетки.

В лице «новых людей», олицетворяющих будущее страны, обитатели «лачуг» столкнулись с серьезным вызовом. Тихонов выводит карикатурный образ дореволюционного интеллигента, который старается, но не может соответствовать эпохе. Отношение автора к герою однозначно негативное: Кучин нужен для показания «ошибок» человека эпохи модерна, главная из которых – трансцендирование себя, условий своего бытия, следствием чего является подвижничество (в значении преследования индивидуальной высокой цели), что идет вразрез с идеологией коллективизма. Тихонов конструирует образ в соответствии с новым качеством языка эпохи социалистической реконструкции, оказавшим значительное влияние на идиостиль многих авторов. Как показала Д.С. Московская на примере А.П. Платонова, реалиями в произведениях «оказываются не исторические имена или события, но запечатленные в слове чужие смысловые обертоны, обрывки чужих идеологем, все то, что опосредованно составило “вещный” фон платоновского текста» [Московская 2019, 240]. Словоупотребление выявляет не «вещи», а отношение писателя к ним, и позволяет продемонстрировать идейное пограничье, в которое вступила страна в реконструктивный период.

Тихоновский Кучин насквозь литературен, он состоит из обрывков чужих цитат и символов западноевропейской и российской литературной традиции, не всегда поддающихся дешифровке. Герой балансирует на грани между траверсированными Мефистофелем, Гамельнским крысоловом и горьковским Данко из рассказа «Старуха Изергиль».

Одна из мифологических основ образа Кучина – западноевропейские представления о Мефистофеле, с которым героя сближает иронически

сниженная функция антипода Бога – искушение. В кооперативном ресторане персонаж Тихонова обещает счастливую жизнь под «солнышком» садовнику-немцу (!), предлагая для ее получения заключить договор о спасении, подчеркивая пустячность процедуры: «Если вы пойдете за мной, <...> – я дам вам его (солнышко. – Я.Ч.). Для этого нужна самая маленькая решимость: подписать эту короткую, как заячий хвост, бумажку...» [Тихонов 1930, 24–25] Другая мефистолианская черта – постоянный дым, обволакивающий персонажа. «– Нет, я вижу, вы не так подходите к этому, – с отчаянием сказал Кучин, пуская в волосы мальчиков дым бесконечных своих папирос...»; «Кучин прошелся по комнате, как у себя дома. Клуб дыма сопровождал его»; «– Я прошу меня слушать, – Кучин окутался новым облаком дыма...» [Тихонов 1930, 73, 87, 88] и т.д. Третий штрих к портрету Мефистофеля – амулет костяной обезьяны, подмеченный его сыном на публичном диспуте: «Незначительные детали самые показательные. Вот носит он с собой амулет, или чорт его знает, как его там называют – обезьяну костяную, в нее верит, запомните – обезьяна, подобие человека, ему дороже самого человека» [Тихонов 1930, 38]. В этой связи часто встречающаяся в трудах М. Лютера фраза «*Diabolus (est) simia Dei*» может быть отнесена к Кучину. Наконец, сам повествователь сравнивает героя с представителем нижнего царства: «...он был дух из ада» [Тихонов 1930, 103].

Одна из литературных основ образа Кучина – средневековая легенда о гамельнском крысолове (дудочнике из Гамельна), получившая обработку во множестве произведений западноевропейских и российских авторов («Крысолов из Гамельна» Л.И. фон Арнима и К. Бренгано, «Флейтист из Гаммельна» Р. Браунинга, «Крысолов» И.В. Гёте, «Крысолов» В.Я. Брюсова, «Крысолов» М.И. Цветаевой, «Как дудочка крысолова...» С.Я. Парнок, «Я сердцеед, шутник, игрок...» В.Ф. Ходасевича и мн. др.). В повести Тихонова герой довольно часто повторяет в разговорах различные части сюжета немецкой легенды. Она играет ключевую роль в самоопределении персонажа, в той миссии, которую он себе отвел – спасение городских стариков от преследований со стороны «новых людей» (об этом ниже). «– Дети шли за флейтой через весь город, по переулкам, дальше через мост, в поле, в поле грело солнышко...»; «Есть такая легенда, как один музыкант-флейтист увел из города всех детей, они шли, очарованные его музыкой, все дальше и дальше»; «...а легенда заключается в том, что флейтист игрой на флейте увел из города детей, и они шли все дальше и дальше и вышли на луга на солнышко. Таким точно образом некий человек путем взаимного соглашения может увести из города всех стариков» [Тихонов 1930, 24, 56, 87]. Кучин мыслит себя как музыканта, способного, подобно Орфею, силой художественного дара спасти жителей неназванного рабочего городка, опуская мрачный финал немецкой легенды. Герой, по-видимому, не догадывается о своей мефистолианской сущности.

Другим прототипом тихоновского героя является Данко, с которым в повести связана иронически сниженная идея подвижничества. Напомним мотивировку горьковского персонажа, из-за чего он решил пожертвовать собой: «Жили на земле встарину одни люди, непроходимые леса окружали

с трех сторон таборы этих людей <...>. И вот пришла однажды тяжелая пора: явились откуда-то иные племена и прогнали прежних в глубь леса. Там были болота и тьма <...>. Нужно было уйти из этого леса <...>» [Горький 1949, 353]. С подобными трудностями столкнулся в повести и Кучин. «Иные племена» – это «новые люди», решившие возвести грандиозный холодильник и стереть с лица земли ветхие лачуги.

«Когда настанет день окончательного разрушения наших берлог, когда мои старики захотят твердо распрощаться с дорогими им по воспоминаниям обломками, я встану во главе их и уведу. <...> Я уведу так стариков, конечно, тех, кто желает жить и умереть, освободясь от непонятного и смертельного давления современности, не причиняя никому вреда» [Тихонов 1930, 56]. Выбор пожилых жителей городка для спасения связан с тем, что все остальные, в том числе и дети Кучина, перешли на сторону «завоевателей». В разговоре с Поршневым герой замечает: «Дочь у меня действительно женщина очевидности, сын у меня активная личность, а со мной ни дочери, ни сына – они ведь не мои, они – ваши, они – ваши <...>, – а я один и не я один – нас много таких» [Тихонов 1930, 32]. Впоследствии сын публично отрекся от отца на диспуте с характерным названием «Насколько повинны дети в грехах родителей» (сакраментальный ответ на этот вопрос первой пятилетки И. Сталин дал только спустя пять лет): «Он не мой отец, товарищи. Мой отец – Октябрь 1917 года, а он мое условное наказание – вот он что, товарищи, мой показательный процесс!» [Тихонов 1930, 39] Сказанное – один из маркеров эпохи, отражающих самоопределение «поколения детей». Впоследствии, в 1933 г., на первом году второй пятилетки, аналогичную по содержанию фразу зафиксировал в романе «Гарпагониана» Конст. Вагинов в составе песни ленинградской уличной исполнительницы:

Но разве брошу я бездушного, безвольного,  
Я не раба, я дочь СССР,  
Не надо мужа мне такого алкогольного,  
Но вылечит его, наверно, диспансер [Вагинов 1991, 474].

Упоминание Витькой Кучиным, сыном главного героя повести Тихонова, показательных процессов – тоже деталь эпохи. Напомним, что на первую пятилетку приходится «Шахтинское дело» (1928), «Академическое дело» (1929), суды над так называемыми «Промышленной партией» (1930) и «Союзным бюро меньшевиков» (1931), «Дело краеведов» (1931) и др.

Разлад с современностью, побудивший Кучина-старшего к решительным действиям по спасению себе подобных, происходит от неисполнимости требования эпохи, вложенного рассказчиком в уста инженера Поршнева: «Сейчас надо жить, многое понимая и даже больше, даже больше, догадываться надо, *перерождаться* надо...» (курсив наш. – Я.Ч.) [Тихонов 1930, 32]. Сюжет «второго рождения», один из основных сюжетов эпохи «социалистической реконструкции», связан с темой омоложения.

«Быть молодым» к окончанию первой пятилетки требовала сама действительность: в 1932 г. страна справила свое 15-летие. Пафос обновления,

омоложения сопровождал вырастающие на глазах заводы и фабрики, дома для пролетариата, культурные объекты. Этому способствовали географические и геологические открытия (точное нанесение на карту объектов Северной Земли, открытие ряда новых островов в Арктике – Ушакова, Шмидта, Визе и др., открытие хребта Ивана Черского в Якутии, системы Корякского нагорья, крупных очагов современного оледенения в горах Северо-Восточной Сибири, пика Коммунизма на Памире, хребта Академии наук; была измерена глубина Байкала и др.). А.М. Горький замечал: «Посмотрите, товарищи, как много за последнее время, за время революционное, <...> как много открыто нами ископаемых, много месторождений железной руды, различных нефтей, углей, различных полезных минералов! Это свидетельствует о том, что в страну пришел новый, молодой, энергичный хозяин и начинает хозяйствовать» [Горький 1953, 12].

«Второе рождение», которое было связано с «особым переживанием открывшейся новизны жизни и именно с таким обновленным восприятием мира» [Вигилянская 2007, 132], пережили и советские писатели, например Б.Л. Пастернак (сборник «Второе рождение») и О.Э. Мандельштам («Сегодня можно снять декалькомани...»). Новаторская повесть «Возвращенная молодость» М.М. Зощенко о борьбе человека за физическое и творческое долголетие, опубликованная в 1933 г., стала центральным событием ленинградской литературной жизни, породила ряд академических дискуссий на различных площадках города и страны [Три стенограммы... 2013, 830], вызвала многочисленные отклики современников, например, Д. Хармса [Кравчук 2022, 52]. На Первом всесоюзном съезде советских писателей (1934) Ю.К. Олеша констатировал: «Мир стал моложе. Появились молодые люди. Я стал зрелым, окрепла мысль, но краски внутри остались те же. Так произошло чудо <...>. Так ко мне вернулась молодость» [Первый Всесоюзный съезд... 1934, 236].

Повесть Тихонова стояла в начале литературно-художественной «одержимости» темой «второго рождения», но развивала она противоположные мотивы: трагический разлад человека с современностью, невозможность некоторых граждан «жить и большеветь» (Мандельштам), омолодиться вместе со всей страной. На другом материале означенный мотив найдет отражение в уже упомянутом нами романе Конст. Вагинова «Гарпагогиана», написанном тремя годами позже «Анофелеса» (подробнее см.: [Чечнёв 2021]). В обоих произведениях основной причиной невозможности «второго рождения» является отсутствие либидо у персонажей. Тридцатипятилетний Локонов, герой «Гарпагогианы», страстно желает вернуть свою молодость посредством любви к девушке. Но по неопытности в амурных делах (намек на девственность персонажа), он совершает ряд ошибок, не переходит к действиям (Юленька ждала поцелуй, но не получила) и в конечном итоге отказывается от своей идеи. Кучин Тихонова, напротив, не может омолодиться по естественным причинам – он стар. Герой, однако, предпринимал попытки вернуть мужскую силу. Об этом товаркам рассказала проститутка, увидев персонажа в кооперативном ресторане во время попытки заключить сделку с немцем-садоводом:



– Этот принц и нищий, – шептала желтая девица, хохоча, – он приходил ко мне *омолаживаться*... (курсив наш. – Я.Ч.)

Губы девиц изобразили гримасу.

– Ну и как же? – спрашивали девицы, почти ложась грудью на стол <...>: – ну и что же?

– Мне не пришлось даже посмеяться как следует, – откровенничала девица, – он ушел, как будто я ему привила оспу, держась за руки...

– За руки? – спросили хором девицы.

– Я исципала его со всех сторон <...> [Тихонов 1930, 29].

По содержанию разговора понятно, что хоть как-то оживить Кучина во время посещения даже щипками не удалось. «Мефистофель» рабочего городка оказался без либидо, то есть лишенным креативной функции, дара флейтиста-крысолова, на которую он в своем воображении претендовал. Отсюда предельно «беззубая» теория об анофелесах, давшая название повести Тихонова – контаминация превратно истолкованного толстовского опрощения (Л.Н. Толстой появляется как герой рассказа Кучина детям [Тихонов 1930, 72–73]) и, что довольно неожиданно, гендерной проблематики.

Анофелесы – это по латыни малярийные комары, комары, которые внедряют человеку страшную, замысловатую болезнь, долго бывшую непонятной – лихорадку, трясущую человека, грызущую его прямо до костей, но все дело в том, что кусают человека, разнося этот ужас в его крови, только самки, уподобляясь в этом некоторым женщинам, сеющим зло, а самцы-анофелесы питаются исключительно душистым цветочным соком, запомните, самцы безвредны, но страшны по названию. Ложной угрозой страшны, а питаются чистым, прекрасным соком, но так как опасность не позволяет отличить их в скорости друг от друга, то никто этого не знает, и они остаются при всей своей безвредности в полном сомнении у человечества...

<...> Выяснил я, что старики в современности играют роль анофелесов, самцов, разумеется, самцов, не самок... Никому они не нужны, неведны во многом, но неисправимы никак [Тихонов 1930, 54–55].

Патриархатная оптика, с которой подходит к рассмотрению взаимоотношений мужчины и женщины Кучин – еще один авторский аргумент в пользу радикального несоответствия героя задач современности. «Борьба за новый быт» в 1920-е гг. преследовала цель перебороть носителей патриархального сознания – крестьянство, т.е. самый многочисленный класс бывшей императорской России. Они представляли наибольшую опасность для скорейшей пролетаризации общества, поскольку значительную роль в этом «классе» играли семейные отношения. Большевики стремились сломить бытовые традиции, которые угрожали затуханию революции. Для этого необходимо было по-другому подойти к трактовке семейных отношений. Советское общество должно было вместо церкви выступить гарантом



законности заключаемого в ЗАГСе союза. Семья трактовалась как «первостепенной важности орудие общественного распределения» [Московская 2010, 84–97; Ильинский 1927, 149–150]. Кучина-старшего навряд ли можно назвать представителем крестьянства. Учитывая сатирических характер повести и направленные «критики», Тихонов наделяет своего героя искаженным патриархальным сознанием, где женщина является носительницей и распространительницей зла. С одной стороны – это «шпилька» в сторону крестьянства, испытавшего страшный прессинг со стороны власти в период первой пятилетки, с другой – карикатура на «межеумочное» положение дореволюционного интеллигента, каким он представляется автору: он – одновременно рупор прогрессивных идей, проводник новых начинаний, и в то же время «дикий мракобес» по своим убеждениям. Это подтверждал и Кучин-младший на публичном диспуте: «Товарищи, чем я виноват, что мой отец, как известно, старый дурак. Ни на какую самую малую дистанцию его к современности за волос не подтащишь...» [Тихонов 1930, 36].

В своей теории Кучин-старший воспроизводит иерархическую патриархальную логику, где женщина занимает стандартно низкое положение по отношению к мужчине. Его тезис – отражение доминировавшего веками гендерного эссенциализма, отождествлявшего биологическое (пол) и социальное (положение в обществе) еще со времен Пифагора (доброе начало сотворило порядок, свет и мужчине, злое – хаос, мрак и женщин), Платона (мужчина свободен, женщина раба), Аристотеля (характер женщины следует рассматривать как страдающий от природного изъяна), Тертуллиана (женщина – врата дьявола) [Соболева 2019, 242–243] и мн. др. Противопоставление яда (малярии), распространяемого самкой анофелеса, и «душистого цветочного сока», которым питаются самцы, показывает беспокойство Кучина перед женщиной, которая несет в себе смертельное начало. Страх активной феминности, имплицитно представленный в теоретических выкладках героя, отражает представления маскулинного гендерного порядка рубежа веков: нормативной феминности отводились другие роли, матери, невесты, жены, хозяйки, тогда как самка анофелеса претендовала на другую роль, связанную с одним из патриархальных архетипов, – война, несущего погибель человеку, читай – мужчине (другие архетипы – защитник, кормилец, глава семьи (рода), правитель) [Зусева-Озкан, Кузнецова 2022, 13–15].

Толстовское опрощение в теории Кучина-старшего проявляется в стремлении удалиться на природу и жить коммуной:

Я уведу их (стариков. – Я.Ч.) к пасечнику Федору. В лесу, верстах в двадцати-тридцати отсюда живет умудренный покоем старик с пчелами. Там мы и сядем на землю и будем одни с природой...

<...> Когда мы будем жить в природе, не путаясь под ногами молодого поколения, которому мы не нужны, мы получим огромное самоудовлетворение» [Тихонов 1930, 59].

В одном из эпизодов бывший купец Лисицын сравнивает Кучина с пророком Моисеем [Тихонов 1930, 60]. Учитывая явный протекционизм

в отношении к городским старичкам и возвышение мужчины над женщиной, герой повести собрался организовать своеобразную «пустынь» у пасечника Федора. В этом заключался его «проект перевоспитания и утилизации стариков», в воровстве которого Кучин-старший обвинил своего сына на публичном диспуте [Тихонов 1930, 40–41].

«Межеумочное» положение дореволюционного интеллигента, образ которого сконструирован на основе персонажей западноевропейской и отечественной литературы, а «доктрина» «собрана» из чужих (и понятых превратно) историко-философских размышлений, имеет прототип – рассказ Горького «Карамора», название которого тоже связано с энтомологической проблематикой.

Сравнению двух рассказов будет посвящена следующая часть статьи. Предварительные выводы. Повесть Н.С. Тихонова направлена против «неопределившихся» интеллигентов. В ней выводится карикатурный образ представителя дореволюционной формации, сконструированный из нескольких литературных источников. В числе наиболее вероятных – легенда о крысолове из Гамельна, Данко из рассказа «Старуха Изергиль» и герой «Караморы». Персонажу, состоящему из обрывков различных идеологем, соответствует выдуманная им «доктрина», в основе которой превратно понятая теория опрощения вкупе с максимизацией, характерными для маскулинного гендерного порядка.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы / вступ. ст. Т.Л. Никольской, примеч. Т.Л. Никольской и В.И. Эрля. М.: Современник, 1991. 591 с.
2. Вигилинская А. Второе рождение. Об одном философском источнике творчества Бориса Пастернака // Вопросы литературы. 2007. № 6. С. 131–146.
3. Горький А.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1953. 464 с.
4. Горький А.М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 1. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1949. 512 с.
5. Зусева-Озкан В.Б., Кузнецова Е.В. Введение // Женщина модерна: гендер в русской культуре 1890-1930-х годов: коллективная монография / под ред. В.Б. Зусевой-Озкан. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 9–25.
6. Ильинский И. Новый закон о семье и браке // Новый мир. 1927. № 2. С. 149–150.
7. Кравчук И.А. Д.И. Хармс против И.И. Мечникова: об одной пародийной «теории питания» // Русская литература. 2022. № 3. С. 49–62.
8. Меерович М.Г. Рождение и смерть города-сада: градостроительная политика в СССР. 1917–1926 гг. (от идеи поселения-сада к советскому рабочему поселку). Иркутск: Издательство ИрГТУ, 2008. 352 с.

9. Московская Д.С. Андрей Платонов и литературные институции. К вопросу о комментировании произведений эпохи социалистической реконструкции // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4. № 4. С. 232–251.
10. Московская Д.С. Биография местности в русской литературе эпохи борьбы за новый быт // В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. М.: ИМЛИ, 2010. С. 60–154.
11. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934 / стеногр. отчет; под ред. И.К. Луппол, М.М. Розенталь, С.М. Третьякова. М.: Гослитиздат, 1934. 718 с.
12. Соболева М.Е. Логика зла: Альтернативное введение в философию. СПб.: Владимир Даль, 2019. 318 с.
13. Тихонов Н.С. Анофелес / рис. В. Конашевича. Л.: Издательство писателей в Ленинграде, 1930. 142 с.
14. Три стенограммы обсуждения повести М. Зощенко «Возвращенная молодость» (1934 г.) / публ. Т.М. Вахитовой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2012 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. С. 829–924.
15. Чечнёв Я.Д. «Мгновенный старик» в романе Константина Вагинова «Гарпагониана» (к вопросу о «возвращенной молодости» как сюжете эпохи социалистической реконструкции) // Сибирский филологический журнал. 2021. № 1. С. 109–118.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Chechnev Ya.D. “Mgnovennyi starik” v romane Konstantina Vaginova “Garpagoniana” (k voprosu o “vozvrashchennoy molodosti” kak syuzhete epokhi sotsialisticheskoy rekonstruktsii) [“Instant Old Man” in Konstantin Vaginov’s Novel “Garpagoniana” (“Returned Youth” as a Plot of the Socialist Reconstruction Era)]. *Sibirskiy filologicheskii zhurnal*, 2021, no. 1, pp. 109–118. (In Russian).
2. Kravchuk I.A. D.I. Kharms protiv I.I. Mechnikova: ob odnoy parodiyonoy “teorii pitaniya” [D.I. Kharms vs. I.I. Mechnikov: about a Parody “Theory of Nutrition”]. *Russkaya literatura*, 2022, no. 3, pp. 49–62. (In Russian).
3. Moskovskaya D.S. Andrey Platonov i literaturnyye institutsii. K voprosu o komentirovanii proizvedeniy epokhi sotsialisticheskoy rekonstruktsii [Andrey Platonov and Literary Institutions. On the Question of Commenting on the Works of the Era of Socialist Reconstruction]. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no. 4, pp. 232–251. (In Russian).
4. Vigilyanskaya A. Vtoroye rozhdeniye. Ob odnom filosofskom istochnike tvorchestva Borisa Pasternaka [The Second Birth. About One Philosophical Source of Boris Pasternak’s Creativity]. *Voprosy literatury*, 2007, no. 6, pp. 131–146. (In Russian).

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

5. Moskovskaya D.S. Biografiya mestnosti v russkoy literature epokhi bor’by za novyy byt [The Biography of the Area in Russian Literature of the Era of the Struggle for a New Life]. *V poiskakh novoy ideologii: Sotsiokul’turnyye aspekty russkogo literaturnogo protsessa 1920–1930-kh godov* [In Search of a New Ideology: Sociocultural

Aspects of the Russian Literary Process of the 1920–1930s]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 60–154. (In Russian).

6. Vakhitova T.M. (publ.). Tri stenogrammy obsuzhdeniya povesti M. Zoshchenko “Vozvrashchennaya molodost” (1934 g.). [Three Transcripts of the Discussion of M. Zoshchenko’s Novella “Returned Youth” (1934)]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2012 god* [The Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 2012]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2013, pp. 829–924. (In Russian).

7. Zuseva-Ozkan V.B., Kuznetsova E.V. Vvedeniye [Introduction]. Zuseva-Ozkan V.B. (ed.). *Zhenshchina moderna: gender v russkoy kul'ture 1890–1930-kh godov* [The Modern Woman: Gender in Russian Culture of the 1890s–1930s]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2022, pp. 9–25. (In Russian).

### (Monographs)

8. Meyerovich M.G. *Rozhdeniye i smert' goroda-sada: gradostroitel'naya politika v SSSR. 1917–1926 gg. (ot idei poseleniya-sada k sovetskomu rabochemu poselku)* [The Birth and Death of a Garden City: Urban Planning Policy in the USSR. 1917–1926 (from the Idea of a Garden Settlement to a Soviet Workers’ Settlement)]. Irkutsk, Irkutsk State Technical University Publ., 2008. 352 p. (In Russian).

9. Soboleva M.E. *Logika zla: Al'ternativnoye vvedeniye v filosofiyu* [The Logic of Evil: An Alternative Introduction to Philosophy]. St. Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2019. 318 p. (In Russian).

*Чечнёв Яков Дмитриевич,*

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научной лаборатории «Rossica: Русская литература в мировом культурном контексте». Научные интересы: изучение творчества писателей и поэтов первой половины XX в., литературный урбанизм, текстология, источниковедение русской литературы XX в.

*E-mail:* ya.d.chechnev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

*Yakov D. Chechnev,*

A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences. PhD in Philology, Senior Researcher at the Research Laboratory “Rossica: Russian Literature in the Context of World Culture”. Research interests: the study of the creativity of writers and poets of the first half of the 20<sup>th</sup> century, literary urbanism, textual studies, source studies of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century.

*E-mail:* ya.d.chechnev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9439-0430

*Т.В. Коренькова, Шао Сыцзя (Москва)*

**ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ  
ФОЛЬКЛОРНЫХ СКАЗОЧНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОВЕСТИ  
В. ШУКШИНА «ДО ТРЕТЬИХ ПЕТУХОВ»**

**Аннотация**

Сказочные образы в антибюрократической сатире В.М. Шукшина – повести-сказке «До третьих петухов (Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума)»: Бабы Яги, Змея Горыныча, чертей, Несмеяны и других, – вызывают интерес читателей и исследователей. Но принципы трансформации автором фольклорных мотивов в рамках сатирического произведения в жанре «старые сказки на новый лад», как и жанровые истоки этого художественного эксперимента, сравнительно мало изучены, что затрудняет восприятие авторского замысла инокультурным читателем и адекватный перевод на иностранные языки. Анализ игры писателя сказочными трафаретными общими местами, аллюзиями и реминисценциями, смешений различных стилей речи персонажей выявляет преемственную связь художественных черт повести-сказки с бурлескно-травестийной поэтикой скоморошин (это особенно заметно проявляется в шутовском поединке Ивана с лже-Мудрецом) и антисказок (как пародийной модификацией фольклорных сказок), а также с традициями смеховой культуры Древней Руси в целом. На основе проведенного анализа предлагаются рекомендации по возможностям адаптации ряда русских сказочных образов и этнореалий в повести «До третьих петухов» для лучшего понимания их зарубежным читателем и более точной передачи шукшинского замысла и иронических подтекстов при переводах повести на иностранные языки. В частности, отмечается возможность использования при переводах произведения Шукшина с русского языка на китайский как ряда мифологических параллелей архетипического характера, так и схожих черт в творчестве скоморохов на Руси и актеров бродячих театров, пьес в жанре «фальшивая официальная драма» (нун цзя гуань си), мастеров бурлеска (хуа цзи си янь юань) и исполнителей в жанре цюй (qūyì) в Китае.

**Ключевые слова**

В.М. Шукшин; «До третьих петухов»; антибюрократическая сатира; сказка на новый лад; скоморошина.

*T. V. Koreňkova, Shao Sijia (Moscow)*

**CREATIVE PRINCIPLES OF REINVENTION OF FOLKLORE  
FAIRY-TALE CHARACTERS IN VASILY SHUKSHIN'S NOVELLA  
“UNTIL THE COCK CROWS THRICE”**

**Abstract**

Fairy-tale characters in Vasily Shukshin's anti-bureaucratic satirical novella (or “anti-fairy tale”) “Until the Cock Crows Thrice” / “The Fairy Tale about Ivan the Fool, how He Traveled Beyond the Thrice-Ninth Kingdom to Acquire Some Wits and Wisdom” (such as Baba Yaga, the three-headed Snake Gorynych, devils, Nesmeyana or the Princess Who Never Smiled, and others), as well as the demonstrative anti-traditionality of the plot arouse the interest of readers and researchers. However, main principles of reinterpretation and modernization of folklore motifs and stock characters within the framework of a satirical genre of “old fairy tales in a new way,” as well as the origins of this eccentric literary experiment have been little studied. Shukshin played with diverse folklore clichés, mixed speech styles, and a wide range of postmodern techniques. Our analysis reveals the continuity of his expressive methods with the traditions of joke culture of Old Russia in general and the poetics of *skomoroshinas* (me-dieval wandering buffoons' songs), which has clearly manifested in the buffoonish duel of Ivan with the false Wise Man (the Sage). When translating the novella into other languages (for example, into Chinese), translators will be able to use the practical recommendations and comments on how to adequately perceive the nuanced ironic subtexts and to adapt Russian cultural and historical realities and fairy-tale motifs from “Until the Cock Crows Thrice” for the foreign-cultural readers and deliver author's point of view to their minds and souls. For instance, the possibility of using similar buffoonish features of poetics of *skomoroshinas* and Chinese traditions of street performers, masters of burlesque (*huájǐxì yǎnyuán*), plays in the genre of “fake official drama” (*nòngjǐǎguānxì*), as well as techniques of the popular traditional oral performing genre (*quyi* / “melodious art”, *shuochang yishu* / “speaking and singing art”) and mythological parallels of an archetypal nature when translating Shukshin's work from Russian into Chinese is noted.

**Key words**

V.M. Shukshin; Until the Cock Crows Thrice; The Third Cock Has Not Yet Crowed; Before the Cock Crows Thrice; anti-bureaucratic satire; modernized fairy tale; “old fairy tales in a new way”; *skomoroshina*.

**Введение**

Шукшиноведение успешно развивается в Китае, где «значительным оказалось влияние на творчество китайских писателей произведений В. Шукшина. Герои, темы, сюжеты, народная культура, представленные

в его творчестве, были тепло восприняты китайскими читателями и до сих пор остаются в центре внимания китайских литературоведов» [Мэн Ци 2022, 111]. Это подтверждают и специальные методические разработки по изучению его прозы китайскими студентами [Сяо Цзыцы 2016]. Вместе с тем поздние экспериментальные произведения писателя здесь почти неизвестны.

Перед китайскими переводчиками, которые задалась бы целью адекватно передать замысел шукшинской сатиры, основанной на русских сказочных мотивах и при этом отсылающей к советским реалиям рубежа 1960 – 1970-х гг., встает две группы художественных проблем.

Первая – поиск в национальной литературной традиции подходящей жанровой формы, которая позволила бы точно передать эзопов язык первоисточника, за вуалью сказочной образности увидеть «сатирические стрелы», направленные автором на бюрократов, околхудожественную тусовку и групповщину в творческих союзах. Вторая группа проблем связана с подбором сопоставимых образов китайских фольклорных персонажей.

Предлагаемый анализ особенностей поэтики произведения В.М. Шукшина «До третьих петухов (Сказка про Ивана-дурака, как он ходил за тридевять земель набираться ума-разума)» ставит своей целью наметить пути преодоления этих трудностей.

## Методы

При изучении особенностей художественного эксперимента Шукшина остановимся в первую очередь на системе сказочных персонажей потому, что именно через них автор проецирует коллизии своего произведения на фольклорные сказочные сюжеты (первичные тексты). Важность изучения этого аспекта связан с тем, что «во многих работах расшифровка персонажей отсутствует» [Горбушин, Обухов 2018, 170].

Теоретико-методологическая основа работы – идеи В.Я. Проппа, М.М. Бахтина, труды российских шукшиноведов.

## Результаты

Жанр шукшинской повести-сказки разные исследователи определяют по-разному [Горбушин, Обухов 2018, 169–170], но чаще всего относят к авторским сказкам.

Между тем ее поэтика, которая воспроизводит традиционные образы и модели национального фольклора и насыщена сатирическими подтекстами, заметно отличается от сочинений классиков сказочного жанра: Г.-Х. Андерсена, М. Горького, Е Шэнтао, А. де Сент-Экзюпери, Н. Носова, Цао Вэньсюаня или Дж. Роулинг. Также она не походит ни на литературно обработанные пересказы народных сказок (напр.: Ш. Перро, Пу Сунлинь, братья Гримм), ни на стилизации под русские народные сказки и былины, ни на авторские сказки-пародии, высмеивающие устаревшие литературные штампы.

Наиболее близки к поэтике «До третьих петухов» пересказы сказок на новый лад: «Волшебное кольцо» А.П. Платонова, песни-антисказки В.С. Высоцкого, «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л.А. Филатова.

Этот жанр имеет многовековую историю в мировой литературе, но специальный термин для его определения пока не устоялся. В статьях встречаются разные варианты: сказки и легенды на современный лад (на новый манер), осовремененные сказки, legends retold, modernized fairy tales, modernisierte Märchen, Modernisierte Volkssagen, modernes Märchen, fairy tale with a modern twist, innovative retelling and rewriting of a well-known tale, rewriting fairy tales [Malafantis, Ntoulia 2011, 2].

Австрийский школьный учебник SchuBu отмечает, что в подобных произведениях «язык адаптирован. <...> Действие происходит в наше время, а проблемы и персонажи адаптированы к нашему опыту. Но основная история остается прежней» [Märchen modernisieren].

Оптимальный русский вариант для определения избранной Шукшиным жанровой формы: «старая сказка на новый лад» – был найден еще в 1794–1795 гг. создателем сборника «Старая погудка на новый лад» [Коренькова 2003].

В Китае сегодня разного рода постмодернистские сказки (hòuxiàndài tónghuà) и фэнтези по мотивам древних сказаний тоже популярны и стали объектом филологических исследований.

Что касается фольклорных персонажей повести-сказки Шукшина, то в целом они легко узнаваемы китайскими читателями. Баба Яга хорошо известна жителям Китая (bābā yàjiā) и имеет общие черты с лесными ведьмами (yāonǚ, lín zhōng nǚwū) китайского фольклора, а ее дочь похожа на традиционных девиц-соблазнительниц (nǚ yínyāo, yāojīng). Имеются прямые образные аналогии между русскими чертями и китайскими зловредными дьяволами (mó), которые пакостят и вносят хаос в жизнь людей, сбивая с пути истинного.

В традиции представлений китайского уличного театра эпохи Тан были аналогичные по характеру Мудрецу фарсовые персонажи «фальшивые чиновники» из сатирических антибюрократических пьес (nòngjǐguān xì, yǐ guānyuán wéi xìngòng duìxiàng huájūyōuxì).

Змей Горыныч по характеру совсем не похож на китайских драконов (лун), приносящих удачу. Но в мифологии Китая есть трехголовый призрачный зверь (сань тоу хуань шоу), у которого три головы всегда расходятся во мнениях и часто так горячо спорят друг с другом. Поэтому подача образа Змея Горыныча переводчиком или режиссером инсценировки в ассоциативной связке с этим мифологическим персонажем будет понятна любому китайскому читателю или зрителю.

В русских сказках медведю часто дают уважительное имя и отчество – Михайло Потапыч и т.п., что связано с сохранившимся в Европе эхом тотемистических представлений об этом животном как «хозяине леса», зооморфном предке. В силу исторических причин в китайской культуре отношение к медведю как к тотемному зверю полностью стерлось из народной памяти; его аналогом в Китае скорее назвали бы тигра или даже



дракона-лун [Линь Сюе 2019, 178–180, 182], символа гармонии и доброго начала «ян». Медведь в Китае будет восприниматься читателями не как приятель Ивана-дурака, а как персонаж, представляющий опасность для героя. Но вместе с тем есть в традиционном китайском образе мотивы, которые помогут при стилистически правильном переводе снять проблему разнокультурных рецепций. Так, в китайских преданиях медведь выступает неуклюжим тугодумом, что в целом похоже на русскую традицию восприятия сказочного зверя.

Переходя от межкультурных образных параллелей к анализу системы персонажей «До третьих петухов» в целом, остановимся на необычности ее структуры и влиянии на сюжет.

В указанном аспекте в первую очередь заслуживает внимания группа антагонистов главного героя: 1) Баба Яга, ее дочь и Змей Горыныч (лесная нечисть), 2) черти и 3) Мудрец. Пропп заметил: «Антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб <...>. Эта функция чрезвычайно важна, так как ею собственно создается движение сказки» [Пропп 2001, 31].

Сразу выявляется несказочный парадокс: никто из перечисленных персонажей никакого формального «ущерба» Ивану-дураку не наносят. Все они унижают его, заставляют петь и плясать, мешают в срок выполнить поставленную задачу (ретардация), но завязка сюжета и основной конфликт как движущая сила действия связаны не с ними.

Главный конфликт Ивана и его волшебных помощников (Ильи Муромца и Атамана, безусловно положительных фольклорных персонажей) происходит с группой литературных героев. Именно эти соседи по библиотеке, своего рода «коммунальной квартире», и в первую очередь безымянный канцелярист и Бедная Лиза (как бы невеста Ивана-дурака) выдвигают абсурдное требование достать «справку, что он умный» [Шукшин 1998, 273–274]. Так, в завязке, при рассмотрении по методике Проппа, создается ситуация нехватки или недостачи, которая мотивирует поиски и становится отправной точкой хода действия. У Шукшина же исходный пункт развития сюжета отсылает к художественному опыту литературы абсурда: герой отправляется на подвиги потому, что хочет стать своим среди чужих, которые отрицательно к нему настроены.

Описание пребывания Ивана у лесной нечисти наиболее фольклористично. Шукшин включает в сюжет не только волшебных персонажей, известных с детства каждому русскому, но и использует характерные для сказок обороты и общие места: «пошел он куда глаза глядят», «Шел-шел, видит – огонек светится. Подходит ближе – стоит избушка на курьих ножках» [Шукшин 1998, 279], «Фу-фу-фу <...> Русским духом пахнет. Кто тут?» [Шукшин 1998, 281] и т.д. Колдунья-людоедка обманом пленяет гостя и хочет сжарить его в печи, но тот спасается, заговаривая ей зубы и сбивая с толку.

При этом в действие через речевые характеристики контрастно вводится прием осовременивания персонажей. Так, Баба Яга подчеркнута использует характерные для СССР конца 1960-х гг. экспрессивные слова и выражения, узнаваемые, но невозможные в традиционных сказках: *котэджик* (с написанием через Э), *паразит*, *симулянт*, *проходимец*, «ёлки зелёные!»,

«Хам! – От хамки слышу!», «счас такой лангет покажу», «дурак, а нервный», «шмакодявки», «не фордыбачь» и т.д. [Шукшин 1998, 280–291].

Ироничное осовременивание касается и ситуаций. За тем, что Баба Яга собирается из стройматериалов построить «котэжик» и предлагает деревенскому парню вместо хождения за справкой пошабашить на стройке, узнаваемо проступала типичная ситуация «дачного бума» рубежа 1960–1970-х гг. после серии постановлений Совета Министров РСФСР и ВЦСПС [Нефедова 2015, 3]. Ехидное, временами натужно шутовское обсуждение проблемы усов у ее дочери и предложение Ивана-дурака «лечить грязью» отсылали к вызывавшим повышенный интерес в СССР тех лет методам депиляции с использованием персидского порошка «Нури» (на основе лечебной грязи с резким неприятным запахом) и похоже на советское эхо инициированным на Западе журналом “Ms” [Scott 2005, 302] дискуссий о социальных и медицинских аспектах проблем с гирсутизмом.

Сцена критики Змеем Горынычем текста народной песни «Хас-Булат удалой» за жестокость и сексуальность [Шукшин 1998, 288–289] вызывала у первых читателей рукописи Шукшина ассоциации с историей официального отказа в съемках фильма «Я пришел дать вам волю». Тогда, несмотря на высокую оценку опубликованного в журнале «Искусство кино» (№№ 5–6, 1968) сценария, отрицательное заключение в Госкомитете по кинематографии мотивировали тем, что автор якобы смакует жестокости. А требование «петь лаконичнее» отсылало к претензиям коллег-режиссеров на художественном совете студии им. Горького по поводу того, что бюджет фильма Шукшина повлек бы снятие с финансирования остальных проектов кинокомпании.

Вторая группа антагонистов Ивана-дурака – сонм чертей. Здесь совершенно не характерная для фольклорных сказок дифференциация персонажей из нечисти: тучный, изящный, есть музыканты, чертовка-девица «на красивых копытцах» (мода хиппи на сабо и тувельки на «танкетках» пришлась на рубеж 1960–1970-х), черт-стражник и другие. Диапазон их речевых характеристик тоже стилистически широк: от молодежного сленга (*маэстро, о'кей, шизó, халтура* и т.д.) одних до канцеляризмов и заимствованного из идиша междометия «*уа!*». Исследователи указывают и вероятного прототипа одного из чертей: «Не исключено, что в Изящном черте есть что-то от кинематографического наставника Шукшина – Михаила Ромма» [Горбушин, Обухов 2018, 177].

Медведь говорит о них: «Эти похуже Горыныча будут... Забудешь, куда идешь. Все на свете забудешь» [Шукшин 1998, 293]. Пестрота этой группы: «вялый бедлам – пауза такая после бурного шабаша» [Шукшин 1998, 294], – отзвук традиций средневековых дьяблерий [Стахорский 2015, 180, 220–221] и позднейших фантазий в духе некогда популярных стереокарт Les Diableries, а также русских сказок «о глупом черте» и скоморошин.

Вокруг эпизодов, связанных с чертями, действуют совершенно не характерные для сказок типы персонажей – нейтральные, т.е. сочувствующие герою, но никак ему не помогающие горемыки: медведь Михайло Иванович и монах Агафангел. Впрочем, и Иван-дурак им ни помогает, ни вредит (прямо), но посочувствовав, идет далее своей дорогой.

Анализ системы персонажей и хронотопа мира чертей выявляет еще большую его удаленность от фольклорных схем, чем это было в мире Бабы Яги. Чем дальше идет герой, тем все вокруг него в глазах современников Шукшина становится менее сказочным и все более современным.

Наиболее осовременен мир Мудреца («дарителя искомого» – справки) и Несмеяны. Среди главных действующих лиц именно они наименее фольклористичны, но наиболее важны для замысла Шукшина.

В образе Мудреца одни шукшиноведы видят «шутовского короля», «краснобая и лжепророка» [Десятов 2000, 164], другие – художественное воплощение «культурной элиты общества» или «высокопоставленного чиновника от культуры», третьи – «лжемудреца» в споре с просветленным юродивым: «“умная дурацкость” Ивана противопоставляется лжеуму Мудреца» [Левашова 2001, 12]. Третьи полагают, что так Шукшин зашифровал свою сатиру на конкретного высокопоставленного чиновника: «Предположительно ближе всего Мудрец к Демичеву, куратору по вопросам идеологии, истории и культуры; можно осторожно указать даже на внешнее сходство» [Горбушин, Обухов 2018, 173–174].

Интерпретаторы приписывают этому персонажу самые необычные ассоциативные пары. То он играет «роль травестивного Адама Кадмона <...> – двуполого, т.е. не утратившего ребра сверхмудрого существа» [Горбушин, Обухов 2018, 174]. То «...Ближайшими прототипами Мудреца являются Андрей Белый и Александр Блок» [Десятов 2000, 164]. То, «Мудрец в этой сказке – это КПСС, руководящая и направляющая сила общества, одновременно это откровенная карикатура <...> Мудрец будет свергнут... <...> скучающей золотой молодежью» [Самоваров].

Фразы Мудреца насыщены канцеляризмами, псевдонаучными оборотами (*налицо, резюме, исходя из потенциальных возможностей данных, манкируете* и т.д.), архаизмами и фамильярно просторечными выражениями (*ну-с, шельмы*) вперемежку с ироничными неологизмами (*крайне-бесовские тенденции, вульгартеория, полупендрик*), молодежным и журналистским сленгом (*не прохонжé, двинем резерв*) и т.д. Стиль его, как и настроение, постоянно меняются – он мгновенно переходит от угроз к панибратству, от поучений к высмеиванию или заискиванию.

Лже-Мудрец на ходу сочиняет небылицы и сам же в них верит. То припишет офенскому языку XIX в. сленговое богемное выражение начала 1970-х. То придумает историю: «Бывали <...> моменты, когда народ прогонял со своей земли целые полчища – и только смехом. Полчища окружали со всех сторон крепостные стены, а за стенами вдруг раздавался могучий смех... Враги терялись и отходили» [Шукшин 1998, 306].

Борьба Мудреца и Ивана-дурака за смех Несмеяны, в образе которой некоторые шукшиноведы видят аллегория публики [Горбушин, Обухов 2018, 174], – кульминация действия.

При всей архетипичности ситуации персонажи (окружение Несмеяны и она сама), их поведение и место действия (комната, где есть стремянка, чтобы повеситься) совсем не сказочные.

В сцене с Несмеяной уже первая фраза, разговорный оборот, вырывает действие из сказочного мира и переносит в узнаваемую читателем повседневность: «Несмеяна тихо зверела от скуки» [Шукшин 1998, 305]. Шукшин вводит в повесть психологический мотив и далее в развитии действия обыгрывает синонимичные характеризующие богемную жизнь выражения: «Тоска, хоть вешайся», «От скуки лезть на стену», «Ничего нового: было-перебыло».

Здесь от фольклорного первоисточника осталась только самая общая схема: смеховой поединок между Иваном и Мудрецом, который хотел выставить своего гостя-просителя дураком. Такой мотив не известен сказкам. В «Морфологии сказки» Пропп отмечает только случаи победы в состязании (П2) или добычу искомого (Л1) с применением силы или хитрости, но никак не шуток.

Исследователи подчеркивают особую символическую роль Ивана-дурака: «Шукшинская “сказка-быль” напоминает, что Русь крепко стояла “На Иване” и зовет восстановить вековые устои. И сказка, и реализм, и “формализм” – все против серого русского беса, мещанства» [Вертлиб 1992, 280].

Склонные к аллегорическому толкованию интерпретаторы видят в главном герое alter ego автора: «Иван из сказки – это он сам, Шукшин. Иван, который прикидывается дураком, “шифруется”. Шукшин должен отвоевать себе место в предисловиях, а значит, и в школьной библиотеке» [Горбушин, Обухов 2018, 171]. И при этом отмечают, что он поддавался на соблазны нечисти, «брал грех на душу», шел на сделки с совестью, но каждый раз был спасаем ее голосом: «Илья – это не только корни родной русской земли, которые питают Ивана, но и в первую очередь – совесть» [Горбушин, Обухов 2018, 178].

Действительно, с одной стороны, протагонист напоминает сказочного героя. Ванька наивен, доверчив, глуповат, но временами вдруг решает головоломные задачи и побеждает врагов по принципу «на каждую вражескую хитрость ответит непредсказуемой, но победоносной глупостью». Как и положено в волшебной сказке, он отправляется совершать подвиги, чтобы обрести невесту. Но сразу выясняется и совсем не сказочное: ему нужна не Бедная Лиза, а лишь «прописка по месту жительства». Указатели фольклорных сюжетов не дают примеров сказок, где герой покупал бы ум (а тем более справку) или отправлялся бы в путь за умом.

## Обсуждение

Неприкаянность, междумирность шукшинского Ваньки-дурака дает основания искать его параллели не в сказках, но скорее – в переработках сказочных сюжетов в скоморошинах и преданиях о юродивых. Так, сцены Ивана с чертями имеют явные черты сходства с эпизодом встречи дурака, который «вздумал на Русь гуляти», с нечистой силой в скоморошине «Про дурня» из сборника Кириши Данилова.

Кульминация шукшинской повести-сказки, спор протагониста с Мудрецом, находит свои параллели в эпизодах преданий о шутовских диспу-

тах юродивых с лжемудрствующими: «В осмеянии мира юродство тесно соприкасается с шутством, ибо основной постулат философии шута – это тезис о том, что все дураки, а самый большой дурак тот, кто не знает, что он дурак. Дурак, который сам себя признал дураком, перестает быть таковым. Иначе говоря, мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец – это юродивый, притворяющийся дураком» [Панченко 1976, 151]. Именно там жест, «кинетическая фраза» [Панченко 1976, 129], оказывается весомее словесного доказательства. Более того, «слова “юродство”, “глупость”, “буйство” стоят в одном синонимическом ряду. <...> Иван-дурак похож на юродивого тем, что он – самый умный из сказочных героев, а также тем, что мудрость его прикровенна» [Панченко 1976, 127]. Шутовской поединки имеет свои аналоги в традициях странствующих сказителей и бродячих актеров: «скоморохи устраивали смеховые поединки» [Фрейденберг 1998, 102; Фаминцын 1889, 138–140].

Интерес писателя к традициям скоморохов подкреплял его желание изобразить конфликт статусов, когда «простой человек» отстаивает свое достоинство, посрамляя тех, кто погряз в самолюбовании, гордыне и высокомерии. Это также роднит шукшинских чудиков с юродивыми и скоморохами. «Церковь, попустительствуя греху в лице скоморохов, подвергала мирян своеобразному испытанию. <...> Одним из самых тяжких грехов на Руси считалась гордыня, нарушающая равновесие общества. <...> Защитой от гордыни служил смех, а главными носителями смеховой культуры как раз и были скоморохи» [Стахорский 2015, 117–118].

Скоморошество героя не побеждает гордыню и высокомерие его оппонентов, но помогает ему выжить (в том числе ценой помощи нечистой силе) в крошечном мире и вернуться ни с чем обратно на книжную полку. В этом смысле Ванька – один из ряда характерных шукшинских типов, трагедия которых «заключается в том, что их мысли никто не поддерживает, они... [вынуждены] всю жизнь быть “чужими для всех”» [Шао Сыцзя 2022, 81].

## Выводы

Таким образом, осовременивание сказочных ситуаций и хронотопа в рамках предпринятого автором жанрового эксперимента ведет к переосмыслению всей системы персонажей. В «повести для театра» слились узнаваемая образная система народной сказки и парадоксальные приемы, которые, по мнению некоторых шукшиноведов, характерны для постмодернизма [Эшельман 1994].

Поэтика «До третьих петухов» напоминает скоморошины, «песни о веселых происшествиях или о происшествиях, хотя самих по себе не веселых, но трактуемых юмористически» [Пропш 1998, 40].

Ориентация писателя на фольклорную традицию, особенно переделки сказок и скоморошины, была вполне естественна для его творчества в целом. «Близость поэтики Шукшина скоморошьей традиции отчасти объясняется контактными связями писателя с фольклором Алтая» [Абашева

1987, 12]. Бурлескно-травестивная форма пародийного «антимира» скomorошин, «перевертышей»-небывальщин, сатирическое высмеивание устаревших культурных штампов открывали перед писателем большие художественные возможности.

Корни образа Ивана-дурака и поэтики повести следует искать не столько в сказках, сколько в традициях гротескного творчества и быта странствующих «разумных дураков», «всем скорбям знатоков» [Стаховский 2015, 92–94, 100–104] и образе Семки-скомороха из сценария «Я пришел дать вам волю».

Использованная иносказательная форма, сложная игра фольклорными и литературно-сказочными образами и интертекстами позволяла Шукшину преодолеть цензурные ограничения, с которыми он ранее столкнулся при попытках экранизации сценария о Степане Разине или инсценировки повести-сказки «Точка зрения». Следы такой подготовки к ожидаемому объяснению с цензурой прослеживаются в черновых вариантах подзаголовков его произведений тех лет: «Сказка для детей старше школьного возраста», «фарсовое представление в 4-х сценах», «опыт современной сценической сказки» [Шукшин 1998, 509].

То, что Шукшин рассчитывал на постановку «повести-сказки» именно на сцене (или как минимум, в радиотеатре), говорят и мемуаристы, и такие вставленные в текст театральные приемы, как реплики в зал: «Вечно кого-то боимся, кого-то опасаемся. Каждая гнида будет из себя... великую тварь строить, а тут обмирай от страха. Не хочу! Хватит! Надоело!» [Шукшин 1998, 285], «Все терпеть да терпеть! Только и умеем – терпеть» [Шукшин 1998, 314] и др.

Чудик Ванька должен был пробуждать в сознании современной аудитории публики архетипические образы правдоискателей Древней Руси.

Стилистически правильной передаче замысла Шукшина для китайской аудитории помог бы учет жанровой связи повести-сказки со скоморошинами, поскольку в Поднебесной ценят творчество своих бродячих актеров (liúlàng yìré, shuāi hóu rén, ríhóu xì, qūyì, zhǐyǐngxì, huájìxì yǎnyuán и др.) и их юмористические или злободневно сатирические импровизации.

Смысл стилистической игры в «литературной скоморошине» Шукшина, основанной на смешении просторечия, молодежного сленга, бюрократизмов и диалектизмов, при переводе на китайский язык будет адекватно передан и воспринят читательской публикой и научными кругами.

## Литература

1. Абашева М.П. Проблема комического в советской прозе 60–70-х годов (В. Шукшин, В. Белов): автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.02. Москва, 1987. 21 с.
2. Вертлиб Е.А. Русское – от Загоскина до Шукшина: (Опыт непредвзятого размышления). СПб.: Библиотека «Звезды», 1992. 403 с.
3. Горбушин С.А., Обухов Е.Я. «До третьих петухов» как исповедь-завещание Василия Шукшина // Новый мир. 2018. № 5. С. 168–180.

4. Десятков В.В. Шукшин и мудрецы (духовные прототипы персонажа сказки «До третьих петухов») // «...Горький, мучительный талант». Материалы V Всероссийской научной конференции «В.М. Шукшин. Жизнь и творчество». Барнаул: Издательство Алтайского государственного университета, 2000. С. 160–174.
5. Корепова К.Е. Полное собрание древних простонародных сказок // Старая погудка на новый лад: Русская сказка в изданиях конца XVIII века. СПб.: Тропа Троянова, 2003. С. 5–14.
6. Левашова О.Г. К вопросу о генезисе «странного» героя Ф.М. Достоевского и В.М. Шукшина // Культура и текст. 2001. № 6. С. 41–52.
7. Линь Сюе. Русский «медведь» и китайский «лун»: зоометафора в русском и китайском политическом дискурсе // Политическая лингвистика. 2019. № 5(77). С. 177–184.
8. Мэн Ци. Изучение произведений Василия Шукшина в китайском литературоведении // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2022. Т. 22. Вып. 1. С. 110–113.
9. Нефедова Т.Г. Российские дачи в разном масштабе пространства и времени // Демоскоп Weekly. 2015. № 657–658. С. 1–20.
10. Панченко А.М. Смех как зрелище // Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 91–194.
11. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 143 с.
12. Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М.: Лабиринт, 1998. 351 с.
13. Самоваров А.В. Шукшин – гуру нового русского мира // Proza.ru. 2016. URL: <https://proza.ru/2016/08/21/960> (дата обращения: 25.07.2023).
14. Стахорский С.В. Театральная культура Древней Руси. Москва: ГИТР, 2015. 512 с.
15. Сяо Цзыцы. Изучение рассказов В.М. Шукшина китайскими студентами // Актуальные проблемы современности: материалы XI Всероссийской научно-практической конференции «Альтернативный мир». Благовещенск: Благовещенский государственный педагогический университет, 2016. С. 233–238.
16. Фаминцын А.С. Скоморохи на Руси. СПб.: Типография Э. Арнгольда, 1889. 191 с.
17. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература, 1998. 798 с.
18. Шао Сыцзя. «Трагедия безразличия» в творчестве В. М. Шукшина // Modern Humanities Success (Успехи гуманитарных наук). 2022. № 5. С. 78–84.
19. Шукшин В.М. Собрание сочинений: в 6 кн. Кн. 3: Странные люди. М.: Надежда-1, 1998. 528 с.
20. Эшельман Р. Эпистемология застоя. О постмодернистской прозе В. Шукшина // Russian Literature. 1994. № 35. С. 67–91.
21. Malafantis K., Ntoulia A. Rewriting fairy tales: New challenge in creativity in the classroom // Extravío. Revista electrónica de literatura comparada. 2011. no. 6. URL: [www.uv.es/extravio/pdf6/malafantis\\_ntoulia.pdf](http://www.uv.es/extravio/pdf6/malafantis_ntoulia.pdf) (дата обращения: 25.07.2023).
22. Märchen modernisieren // SchuBu. Deutsch 1. URL: [www.schubu.at/p396/maerchen-modernisieren](http://www.schubu.at/p396/maerchen-modernisieren) (дата обращения: 25.07.2023).
23. Scott L.M. Fresh Lipstick: Redressing Fashion and Feminism. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 368 p.



## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Eshelman R. Epistemologiya zastoya. O postmodernistskoy proze V. Shukshina [The Epistemology of Stagnation. On V. Shukshin's Postmodern Prose]. *Russian Literature*, 1994, no. 35. pp. 67–91. (In Russian).
2. Gorbushin S.A., Obukhov E.Ya. “Do tret'ikh Petukhov” kak ispoved'-zaveshchaniye Vasiliya Shukshina [“Until the Cock Crows Thrice” as a Confession and Testament of Vasiliy Shukshin]. *Novyy mir*, 2018, no. 5. pp. 168–180. (In Russian).
3. Levashova O.G. K voprosu o genezise “strannogo” geroya F.M. Dostoyevskogo i V.M. Shukshina [On the Question of the Genesis of the “Strange” Hero of F.M. Dostoevsky and V.M. Shukshin]. *Kul'tura i tekst*, 2001, no. 6. pp. 41–52. (In Russian).
4. Lin Xue. Russkiy “medved” i kitayskiy “lun”: zoometфора v russkom i kitayskom politicheskom diskurse [Russian “Bear” and Chinese “Long”: Zoological Metaphor in Russian and Chinese Political Discourse]. *Politicheskaya lingvistika*, 2019, no. 5(77), pp. 177–184. (In Russian).
5. Malafantis K., Ntoulia A. Rewriting fairy tales: New challenge in creativity in the classroom. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2011, no. 6. Available at: [www.uv.es/extravio/pdf6/malafantis\\_ntoulia.pdf](http://www.uv.es/extravio/pdf6/malafantis_ntoulia.pdf) (accessed 25.07.2023). (In English).
6. Meng Qi. Izucheniye proizvedeniy Vasiliya Shukshina v kitayskom literaturovedenii [Studying the Works of Vasily Shukshin in Chinese Literary Criticism]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, 2022, vol. 22, issue 1, pp. 110–113. (In Russian).
7. Nefedova T.G. Rossiyskiye dachi v raznom masshtabe prostranstva i vremeni [Russian *Dachas* in Different Scales of Space and Time]. *Demoskop Weekly*, 2015, no. 657–658, pp. 1–20. (In Russian).

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

8. Desyatov V.V. Shukshin i mudretsy (dukhovnyye prototipy personazha skazki “Do tret'ikh Petukhov”) [Shukshin and the Sages (Spiritual Prototypes of the Character of the Fairy Tale “Until the Cock Crows Thrice”)]. “...Gor'kiy, muchitel'nyy talent”. *Materialy V Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii “V.M. Shukshin. Zhizn' i tvorchestvo”* [“...A bitter, Painful Talent.” Proceedings of the Fifth All-Russian Scientific Conference “V.M. Shukshin. Life and Creativity”]. Barnaul, Altai State University Publ., 2000, pp. 160–174. (In Russian).
9. Korepova K.E. Polnoye sobraniye drevnikh prstonarodnykh skazok [The Complete Collection of Demotic Folk Tales]. *Staraya pogudka na novyy lad: Russkaya skazka v izdaniyakh kontsa XVIII veka* [An Old Saying in a New Way: Russian Fairy Tales in the Editions of the Late 18<sup>th</sup> Century]. St. Petersburg, Tropa Troyanova Publ., 2003, pp. 5–14. (In Russian).
10. Panchenko A.M. Smekh kak zrelishche [Laughter as Spectacle]. Likhachev D.S., Panchenko A.M. (eds.). “Smekhovoy mir” *Drevney Rusi* [The World of Laughter of Old Rus']. Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 91–194. (In Russian).



11. Shao Sijia. “Tragediya bezrazlichiya” v tvorchestve V.M. Shukshina [“The Tragedy of Indifference” in V.M. Shukshin’s Works]. *Modern Humanities Success*, 2022, no. 5, pp. 78–84. (In Russian).

12. Xiao Ziqí. Izucheniye rasskazov V.M. Shukshina kitayskimi studentami [The Learning about V.M. Shukshin’s Stories by Chinese Students]. *Aktual’nyye problemy sovremennosti: materialy 11. Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii “Alternativnyy mir”* [Actual Problems of Our Time. Proceedings of the 11<sup>th</sup> All-Russian Scientific and Practical Conference “Alternative World”]. Blagoveshchensk, Blagoveshchensk State Pedagogical University Publ., 2016, pp. 233–238. (In Russian).

### (Monographs)

13. Famintsin A.S. *Skomorokhi na Rusi* [Buffoons in Russia]. St. Petersburg, E. Arngold’s Printing House, 1889. 191 p. (In Russian).

14. Freidenberg O.M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1998. 798 p. (In Russian).

15. Propp V.Ya. *Poetika fol’klora* [The Poetics of Folklore]. Moscow, Labirint Publ., 1998. 351 p. (In Russian).

16. Propp V.Ya. *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of the Folk Tale]. Moscow, Labirint Publ., 2001. 143 p. (In Russian).

17. Scott L.M. *Fresh Lipstick: Redressing Fashion and Feminism*. New York, Palgrave Macmillan, 2005. 368 p. (In English).

18. Stakhorsky S.V. *Teatral’naya kul’tura Drevnei Rusi* [Theatrical Culture in Old Russia]. Moscow, Institute of Cinema and Television (GITR) Publ., 2015. 512 p. (In Russian).

19. Vertlib E.A. *Russkoye – ot Zagoskina do Shukshina: (Opyt nepredozyatogo razmyshleniya)* [Russianness – from Zagoskin to Shukshin: (The Experience of Unbiased Reflection)]. St. Petersburg, Biblioteka “Zvezdy” Publ., 1992. 403 p. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstract)

20. Abasheva M.P. *Problema komicheskogo v sovetskoj proze 60–70-kh godov (V. Shukshin, V. Belov)* [The Problem of Comism in Soviet Prose of the 60–70s (V. Shukshin, V. Belov)]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 1987. 21 p. (In Russian).

### (Electronic Resources)

21. *Märchen modernisieren* // SchuBu. Deutsch 1. Available at: [www.schubu.at/p396/maerchen-modernisieren](http://www.schubu.at/p396/maerchen-modernisieren) (accessed 25.07.2023). (In German).

22. Samovarov A.V. *Shukshin – guru novogo russkogo mira* [Shukshin as the Guru of the New Russian World] // Proza.ru, 2016. Available at: <https://proza.ru/2016/08/21/960> (accessed 25.07.2023). (In Russian).

*Коренькова Татьяна Викторовна,*

Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы. Научные интересы: история русской литературы XIX–XX вв., рецепция русской литературы за рубежом, компаративистика, фольклористика.

*E-mail:* tvkorenkova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4829-4947

*ШАО Сыцзя,*

Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы.

Аспирантка филологического факультета по направлению филология.

Научные интересы: русская литература XX в., переводоведение.

*E-mail:* 1042205287@pfur.ru

ORCID ID: 0000-0003-4453-7355

*Tatiana V. Koreňkova,*

Peoples' Friendship University of Russia.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian and Foreign Literatures, Philological Faculty. Research interests: history of Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, reception of Russian literature abroad, comparative studies, folklore studies.

*E-mail:* tvkorenkova@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4829-4947

*Sijia SHAO,*

Peoples' Friendship University of Russia.

Postgraduate student at the Department of Russian and Foreign Literatures, Philological Faculty. Research interests: history of Russian literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> century, translation studies.

*E-mail:* 1042205287@pfur.ru

ORCID ID: 0000-0003-4453-7355

*Ф.Н. Двинятин, Б.В. Ковалев (Санкт-Петербург)*

## **РОМАНЫ ВЛАДИМИРА НАБОКОВА В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МЕЖВОЕННОЙ ПРОЗЫ: СТИЛЕМЕТРИЧЕСКИЙ АСПЕКТ\***

### **Аннотация**

В статье изучается стиль русскоязычных романов Владимира Набокова и выявляется их место в литературном потоке межвоенного периода при помощи количественных методов. Главным инструментом в рамках исследования служит Delta Берроуза – один из наиболее надежных и распространенных на сегодняшний день стилеметрических инструментов, оценивающий предпочтения авторов в области наиболее частотной лексики (служебных слов) и на этой основе позволяющий сравнивать тексты между собой. В ходе исследования выясняется, что романы исследуемого периода делятся на несколько групп, среди которых наиболее крупными оказываются «одесско-фединская» и «набоковско-гриновская», а сами русскоязычные романы Набокова делятся на две группы: ранние тексты («Машенька», «Защита Лужина», «Король, дама, валет», «Подвиг», «Камера обскура») и поздние («Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Дар»). Существенно, что Delta показывает стилистическое сходство романа Леонова «Скутаревский» с поздними текстами Набокова, атрибутируя его последнему, а также выявляются признаки стилистики Леонова в «Даре». При эксперименте на расширенном корпусе с добавлением иных романов Леонова корректность атрибуции восстанавливается, тексты Леонова воссоединяются на одной ветви, однако сходства стилей авторов также констатируются. Результат подтверждает гипотезы некоторых критиков о сходстве стилей двух ровесников и является значимым стилистическим показателем в контексте изучения эволюции стилей авторов и сопоставительного анализа их текстов.

### **Ключевые слова**

Стилеметрия; Delta; стиль; В. Набоков; Л. Леонов.

---

\* Работа выполнена при поддержке СПбГУ, шифр проекта 94033710.

**NOVELS OF VLADIMIR NABOKOV IN THE CONTEXT OF  
RUSSIAN INTERBELLUM PROSE: STYLOMETRIC ASPECT\*\***

**Abstract**

The paper deals with the style of Vladimir Nabokov's Russian-language novels and identifies their place in the literary flow of the interwar period using quantitative methods. The main method in the study is Burrows' Delta – one of the most reliable stylometric tools, assessing the preferences of authors in the area of the most frequent words (function words) and, on this basis, allowing to compare texts with each other. In the course of the study, it turns out that the novels of the interbellum period are divided into several groups: the largest groups are "Odessa-Fedin" and "Nabokov-Grin" branches. Nabokov's Russian-language novels are divided into two groups: early texts ("Mary", "The Defense", "King, Queen, Knave", "Glory", "Laughter in the Dark") and later ("Despair", "Invitation to a Beheading", "The Gift"). It is significant that Delta shows the stylistic similarity of Leonov's novel "Skutarevsky" with Nabokov's later texts, attributing it to the latter, and also reveals signs of Leonov's stylistics in "The Gift". During an experiment on an expanded corpus with the addition of other novels of Leonov, the correctness of attribution is restored, Leonov's texts are reunited on one branch, but similarities in the authors' styles are also noted. The result confirms the hypotheses of some critics about the similarity of the styles of two peers and is a significant stylistic indicator in the context of studying the evolution of authors' styles and comparative analysis of their texts.

**Key words**

Stylometry; Delta; style; V. Nabokov; L. Leonov.

Изучение стиля даже одного автора традиционно представляет сложнейшую задачу: кропотливый сбор материала, анализ лингвистической специфики текста, выявление индивидуально-авторских особенностей, сопоставление идиостиля с языковой картиной современной автору эпохи, соположение с текстами других писателей – друзей и соперников – все это входит в обязательный набор лингвостилистического анализа, опирающегося на принцип так называемого «медленного чтения».

Однако, когда перед исследователем стоит задача сравнительного сопоставления стилистических профилей целого ряда авторов, встает вопрос о необходимости использования методов, которые позволяют от-

---

\*\* The authors acknowledge Saint-Petersburg State University for a research project 94033710.

слеживать закономерности на большом массиве данных. Квантитативные методы могут обеспечить новую оптику, пролив свет на материал, который было бы крайне тяжело – а подчас и невозможно – проанализировать традиционными лингвостилистическими средствами.

В этом исследовании мы будем опираться на достижения современной стилеметрии – дисциплины, рассматривающей стиль как набор количественных параметров. Ее главный принцип состоит в том, что текст может и должен быть переведен с собственно текстуального уровня на уровень цифровой – а значит, в нем могут быть вычислены статистически значимые тенденции, распределения и закономерности, которые укажут на индивидуальные стилистические особенности того или иного автора.

Цель исследования двойственная: с одной стороны, мы намерены выявить при помощи количественных методов стилистические особенности русскоязычных романов Набокова и понять их место в литературном потоке межвоенного периода. С другой стороны, важно проверить работу самих алгоритмов: насколько надежно и информативно они могут осуществлять стилистическое распределение исследуемых текстов и на какие тенденции способны указать.

Основным методом нашего исследования стала Delta Берроуза [Burrows 2002]. Суть его заключается в следующем. Предполагается, что распределение наиболее частотных слов в текстах того или иного автора служит отображением его идиостиля. Для каждого из анализируемых текстов нужно взять некоторое количество самых частотных слов, а затем сравнить их частотности (представленные как мера *z-score*, учитывающая число всех слов в тексте), суммируя разницу (т.е. *дельту*) для каждой пары текстов. Значительная доля самой частотной лексики приходится на служебные слова (предлоги, союзы, местоимения), которые не связаны с тематикой текста. При этом Delta измеряет относительные частоты – это позволяет сравнивать тексты разной длины. На основании подсчетов вычисляется расстояние между изучаемыми текстами: между текстами, написанными одним автором, расстояние оказывается меньше, чем для текстов, созданных разными людьми.

Чаще всего Delta используется для решения задач цифровой атрибуции. Эффективность метода была доказана на материале разных языков: английского [Hoover 2004], [Hoover 2005], испанского [Hernández-Lorenzo, Byszuk 2023], итальянского [Savoy 2018] арабского [AbdulRazzaq, Mustafa 2014] и др. В настоящий момент Delta представляется наиболее авторитетным и надежным стилеметрическим инструментом именно в силу того, что он был успешно апробирован на огромном массиве текстов.

В последние годы Delta активно применяется и русскоязычными исследователями на отечественном материале: например, атрибутировались романы Ильфа и Петрова «12 стульев» и «Золотой теленок» [Мамаев, Марусенко, Пиотровская, Ронжин 2018]. Однако Delta используется и для анализа стилистических перемен в творчестве одного автора: выявлялись стилистические различия между периодами в творчестве Гонгоры [Rojas Castro 2018], Валье-Инклана [Calvo Tello 2019] и Варгаса Льосы [Ковалев 2023].

Непременное условие для корректного стилиметрического эксперимента – жанровая гомогенность избранного материала. Поэтому в нашем исследовании мы обращались только к крупной художественной прозе; выборка была ограничена и хронологически: в корпус вошли только тексты, написанные в 1920–1940-е гг.

Кроме восьми русскоязычных романов Набокова в выборку вошли тексты К. Вагинова («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова»), Г. Газданова «Вечер у Клэр», «Призрак Александра Вольфа»), А. Гайдара («Военная тайна», «Судьба барабанщика»), А. Грина («Бегущая по волнам», «Блестящий мир»), Б. Зайцева («Дом в Пасси», «Золотой узор»), И. Ильфа и Е. Петрова («12 стульев», «Золотой теленок»), В. Катаева («Белеет парус одинокий», «Время, вперед»), Л. Леонова («Барсуки», «Скутаревский»), Б. Пильняка («Голый год», «Красное дерево»), А.Н. Толстого («Петр Первый», «Хождение по мукам»), Ю. Тынянова («Кюхля», «Смерть Вазир-Мухтара») и К. Федина («Братья», «Города и годы»).

Особый интерес для нас представляют русскоязычные романы Набокова. В качестве сопоставительного материала взяты крупные художественные тексты авторов, писавших в обозначенный временной промежуток. При этом каждого автора (помимо Набокова) «представляют» два текста. Так мы сможем проверить: 1) объединяет ли Delta произведения конкретного писателя на одной ветви; 2) отличает ли Delta стиль Набокова от стиля других авторов того же периода.

Отсеивая тексты для эксперимента, мы посчитали разумным опираться на принцип репрезентативности – и отобразить в выборке разные тенденции, имевшие место в исследуемый период. Вместе с тем было решено отказаться от использования некоторых романов, представляющих проблему с точки зрения текстологии и потому заслуживающих отдельных исследований, где предметом изучения стали бы непосредственно эти тексты. Это, в первую очередь, романы Булгакова и Шолохова (последнему уже посвящен целый ряд аналогичных работ, основанных на Delta [Великанова, Орехов 2019; Iosifyan, Vlasov 2020; Маслинский 2022]). Также было решено отказаться от работ писателей, по большей части состоявшихся в предыдущий период (Горький, Бунин, Куприн).

Реализация эксперимента была выполнена на базе пакета Stylo [Eder, Rybicki, Kestemont 2016]. Опыты проводились на словаре объемом 100, 200, 300, 400, 500 наиболее частотных слов (англ. *most frequent words*, далее – *mfw*). Поскольку анализ таблиц является неудобным для читателя, в стилиметрии принято использовать дендрограммы – наиболее близкие тексты соединяются как своего рода «листья» на ветке дерева (см.: *Рис. 1*).

Delta безошибочно кластеризует тексты различных авторов за одним исключением. При ближайшем рассмотрении обнаруживаются две большие группы: в первую входят тексты Толстого, «Барсуки» Леонова, а также романы Ильфа и Петрова, Тынянова, Федина, Вагинова, Пильняка, Гайдара и Зайцева. Во вторую – тексты Газданова, Грина, Набокова и «Скутаревский» Леонова. Эти условно «одесско-фединская» и «набоковская» группы делятся на более мелкие ветви. Во второй группе сразу

**Набоков и другие**  
**Cluster Analysis**

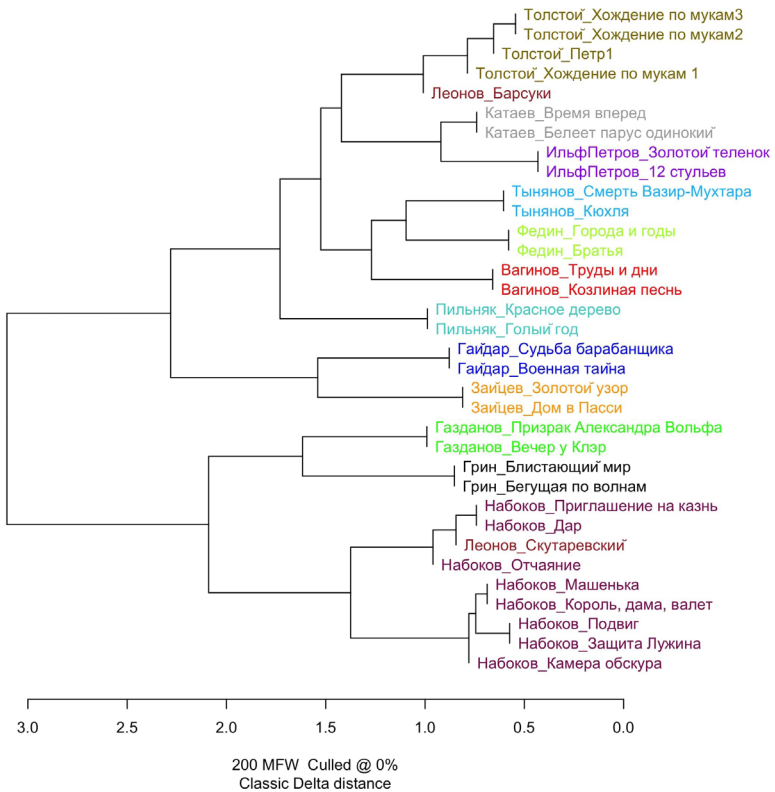


Рис. 1. Иерархическая кластеризация, визуализирующая расстояние Delta для анализируемых текстов. 200 mfw

отделяется Пильняк, ему же противопоставлены все остальные, которые, в свою очередь, делятся на кластеры: Федин – Тынянов – Вагинов и Катаев – Ильф и Петров – Толстой – «Барсуки».

Стилистическое близение Набокова и Газданова – общее место для литературоведов [Диенеш 1995; Кибальник 2002]. Ситуация с Грином, возможно, сложнее: его и Набокова разделяют разные поколения, разный жизненный, исторический и политический опыт, разная аудитория и литературная репутация. Впрочем, очевидны и сближения. Наиболее заметна общая игра с дистопией (условные и вымышленные в целом западные страны), с топикой и стилем переводной прозы, включая условные короткие имена (Бенц, Берг, Вальс, Гнор, Горн, Горн, Грей, Друд, Корф,

Мерц, Тарт, Чорб – читатели Грина и Сирина вспомнят, какие шесть имен из этой дюжины, в которой Горн намеренно назван дважды, принадлежат персонажам одного, а какие персонажам другого). Е. Толстая видит сходства Грина и Набокова в области описания субъективных психических состояний персонажей и указывает на реминисценцию из «Блестящего мира» в «Приглашении на казнь» [Толстая 2021], а о «букетных совпадениях» в прозе Грина и Набокова написано в статье [Полищук 2021].

Кластеризация текстов, осуществленная Delta, представляется до некоторой степени мотивированной как с историко-литературной (компоновка текстов по ветвям), так и с текстологической (атрибуция большинства текстов их настоящим авторам) точек зрения. Обратимся, однако, к единственному исключению – роману Леонова «Скутаревский», который был отнесен на одну ветвь с поздними романами Набокова.

Для уточнения результатов мы воспользовались другой функцией – `size.penalize`. Чаще всего она применяется для проверки эффективности метода на отрывках разной длины при работе с различными классификаторами – в том числе и с Delta. Механизм ее работы таков. Из текста извлекаются случайные выборки все большей длины, далее они сравниваются с обучающей выборкой для классификации с применением заданного количества частотных слов (в нашем случае – 100, 200 и 500 mfw). Для каждого отрывка проводится 100 итераций. Также при помощи `size.penalize` мы можем получить матрицы контаминаций, которые помогают понять, стилистические признаки каких авторов «пугает» классификатор.

Анализ матриц смешения для романа «Скутаревский» представлен в таблице ниже (см.: Таблица 1).

Таблица 1.  
Показатели матриц смешения романа «Скутаревский»

	100 mfw			200 mfw			500 mfw		
	5000	7000	10000	5000	7000	10000	5000	7000	10000
<b>Набоков</b>	40	41	56	73	75	93	99	100	100
<b>Леонов</b>	0	0	0	0	2	0	0	0	0
<b>Федин</b>	18	22	13	18	14	6	1	0	0
<b>Ильф и Петров</b>	13	10	5	2	0	0	0	0	0
<b>Тынянов</b>	29	24	26	7	7	1	0	0	0

Delta «пугает» «Скутаревского» с текстами разных авторов, но прежде всего – Набокова. В эксперименте на 500 mfw роман атрибутируется Набокову практически в 100% случаев.



В этой связи любопытно, что тексты Сирина и Леонова нередко сопоставлялись между собою. В. Ходасевич отмечал: «Эмигрантский обыватель впадает в благоговейную оторопь перед советской литературой, как раньше впадал в оторопь перед товарами с заграничной пломбой. По объему дарования Сирин не уступает Леонову или Федину... По зоркости глаза и меткости сравнений Сирин сейчас почти не имеет соперников среди русских беллетристов» [Мельников, Коростелева 2000, 98–99]. Примечательно, что на материале «Скутаревского» матрицы смещения выявляют контаминацию стилистических признаков именно Набокова и Федина.

Современный писатель Е. Чижов констатирует: «Теперь “Скутаревский”. Стилистически еще более блестяще – уровень русского Набокова at his best... наглядные, зримые метафоры закручены физика, электродинамика, живопись, музыка, антиквариат – чего там только нет!» [Впечатления Евгения Чижова... 2013]. Оставим в стороне оценочные суждения автора – заметим только, что интуитивная догадка опытного читателя отчасти подтверждается при помощи количественных методов: Delta действительно указывает на сходство стилей поздних романов Набокова и «Скутаревского», написанного в тот же временной период.

Сходства между Леоновым и Набоковым наблюдаются и при сравнительно-биографическом сопоставлении. Они родились в один год, с разницей немногим больше месяца (этот же 1899 г. дал русской и мировой литературе Платонова, Вагинова, Хемингуэя, Борхеса, Астуриаса, Кавабату). К 1930 г. оба напечатали три романа, в 1932 г. появились четвертые («Подвиг» и «Скутаревский»); с конца 1930-х гг. Набоков будет писать только английские романы, Леонов опубликует «Русский лес» и десятилетия будет работать над «Пирамидой». Оба начинали в ранние 1920-е гг. с рассказов, окрашенных орнаментальностью и сказовостью, с элементами иронической сказочности («Бурыга», «Бубновый валет», «Валина кукла» Леонова, «Нежить» Набокова). Оба скоро отошли от такой манеры. Поэтические отступления от нейтрального порядка слов, нередкие у раннего Леонова («столбы благоуханья липового» [Леонов 1981, 54]), встречаются и у Набокова («ручка дверная застенчиво скрипнула» [Набоков 2016, 47]), а в «Даре», действие которого отнесено к двадцатым, эта манера уже насмешливо отчуждается («После него некто Крон, пишущий под псевдонимом Ростислав Странный, порадовал нас длинным рассказом о романтическом приключении в городе стооком, под небесами чуждыми: ради красоты эпитеты были поставлены позади существительных, глаголы тоже куда-то улетали...» [Набоков 1990, 84]). Основа слога обоих авторов становится более нейтральной, но она, конечно, никогда не доходит ни у кого из них до беллетристической безликости, небрежности и упрощения, или, пусть сознательной и отточенной, повествовательной сухости. Сохраняется напряженность синтаксиса, богатство словаря с вкраплениями слов редких и отмеченных, общая ставка на выразительную описательность и образность.

Иная ситуация в случае с «Барсуками»: Delta отмечает «след» не Набокова, а А.Н. Толстого (см.: *Таблица 2*).

Таблица 2.  
Показатели матриц смешения романа «Барсуки»

	100 mfw			200 mfw			500 mfw		
	5000	7000	10000	5000	7000	10000	5000	7000	10000
<b>Толстой</b>	64	71	78	83	90	86	94	96	99
<b>Леонов</b>	18	18	14	8	4	6	4	4	1
<b>Федин</b>	5	3	5	6	5	6	2	0	0
<b>Катаев</b>	7	4	3	3	1	2	0	0	0
<b>Ильф и Петров</b>	5	4	0	0	0	0	0	0	0

В этой связи мы провели уточняющий эксперимент, добавив в корпус тексты «Соть» и «Дорога на океан», чтобы проверить: повлияет ли увеличение единиц текста Леонова в выборке к «воссоединению» текстов этих авторов на одной ветви. Кроме того, мы расширили корпус путем привлечения дополнительного сопоставительного материала: в выборку включены тексты А. Платонова («Котлован», «Ювенильное море»), И. Шмелева («Лето Господне», «Богомолье») и М. Зощенко («Сентиментальные повести», «Голубая книга»). В итоге были получены такие результаты (см.: *Рис. 2*).

Теперь все романы Леонова кластеризуются на одной ветви, но при этом роман «Барсуки» все же находится в некотором отдалении от трех других текстов. Обращает на себя внимание несколько измененная конфигурация ветвей на дендрограмме: Зощенко, Грин и Газданов располагаются на отдельной большой ветви, хоть и соседствующей с Набоковым; объединенные тексты Леонова оказались рядом с текстами его ровесника Платонова.

При проверке статистических показателей мы выяснили, что практически до максимума повышается средний показатель точности атрибуции «Скутаревского» и «Барсуков» (см.: *Таблица 3, Таблица 4*).

Таблица 3.  
Средние показатели успешной атрибуции романа «Скутаревский»

	5000	6000	7000	8000	9000	10000
<b>mfw_100</b>	1.00	0.97	1	1	1	1
<b>mfw_200</b>	0.99	1.00	1	1	1	1
<b>mfw_500</b>	1.00	1.00	1	1	1	1

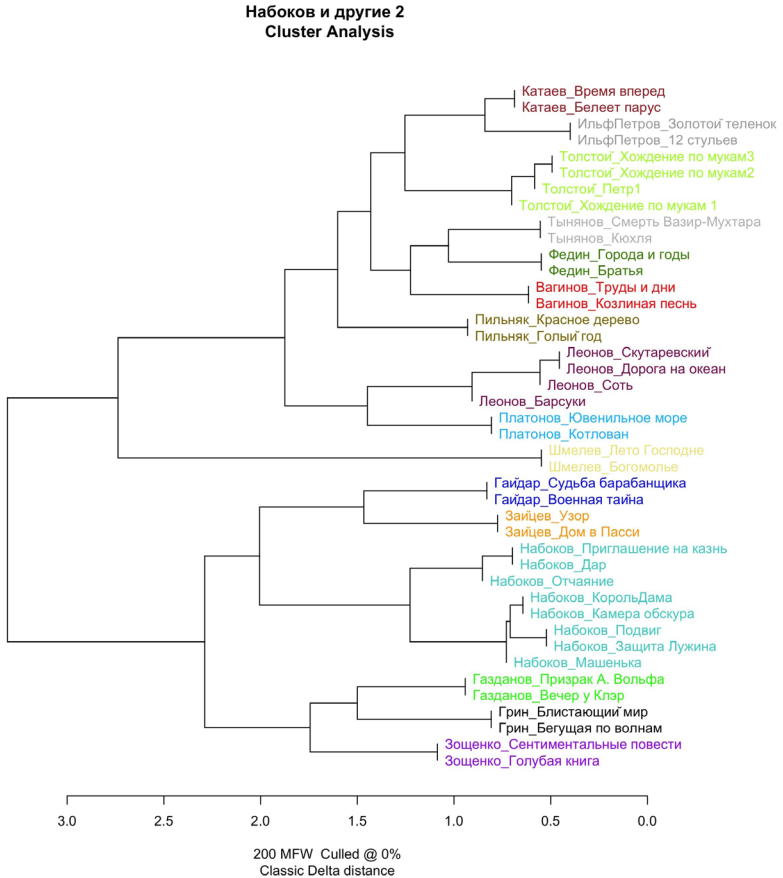


Рис. 2. Иерархическая кластеризация, визуализирующая расстояние Delta для анализируемых текстов. 200 mfw.

Таблица 4.  
Средние показатели успешной атрибуции романа «Барсуки»

	5000	6000	7000	8000	9000	10000
mfw_100	0.98	0.99	1.00	1	1.00	1
mfw_200	0.97	0.98	1.00	1	0.99	1
mfw_500	1.00	1.00	0.99	1	1.00	1

Контаминация с Толстым и Набоковым исчезает, матрицы смешения не показывают в этих романах следов ни Федины, ни Толстого, ни Сирина.

«Народные» «Барсуки» и «Соть» противостоят двум другим; именно «Барсуки» и «Скутаревский» были разнесены в раннем замере. Почвенные и «двадцатнические» по синтаксису и отчасти по словарю «Барсуки» и «Соть» едва ли могли объединиться с Набоковым, иное дело «Скутаревский». Возможно, определенную роль играет негативный критерий: к чему не тяготеют определенные манеры. У Набокова и в городских романах Леонова стилистической доминантой не является изящный лаконизм с сильным метафорическим элементом, барочная почвенность с семантическими сдвигами в словоупотреблении или благородная простота старой манеры. По крайней мере в трех отношениях задана ставка на золотую середину: между классической традицией и модернистским обновлением, между беллетристической нейтральностью и ярким своеобразием, между метафорической и афористической краткостью и стилями, опирающимися на развернутые описания, длинные, иерархически упорядоченные предложения, подробности и рефлексии.

Любопытно, что Delta выявляет и леоновский элемент в «Даре» – это единственный из всех романов Набокова, средний показатель успешной атрибуции которого не составляет 1 (максимальное значение). При эксперименте на малом корпусе (без двух добавленных романов Леонова) средний показатель успешной атрибуции колеблется между 0,71 (100 mfw) и 0,93 (500 mfw), что все равно свидетельствует о достаточно высокой степени точности классификатора, но отличается от «абсолютных» показателей в случае с остальными романами Набокова. Аналогичные показатели наблюдается и при эксперименте на расширенном корпусе. Матрицы смешения представлены на *Таблице 5*.

*Таблица 5.*  
Показатели матриц смешения романа «Дар» (расширенный корпус)

	100 mfw			200 mfw			500 mfw		
	5000	7000	10000	5000	7000	10000	5000	7000	10000
<b>Набоков</b>	80	86	94	84	83	88	74	70	72
<b>Леонов</b>	20	14	6	16	17	12	26	30	28

Важно, что Delta выявляет стилистическое сходство «Дара» с текстами Леонова как на малом, так и расширенном корпусе: показатели существенно не различаются. При этом набоковского следа более нет ни в одном из романов Леонова.

Итак, при помощи количественных методов мы выявили сходство романа «Скутаревский» с поздними русскоязычными текстами Набокова. На малом корпусе текстов Delta показала стилистическое различие между ранними «Барсуками» и более поздним «Скутаревским» и подтвердила интуитивную гипотезу о разнице этих текстов. По итогам эксперимента на расши-

ренном корпусе мы выяснили, что авторский сигнал оказывается сильнее: «Барсуки», «Скутаревский», «Соть» и «Дорога на океан» объединяются на одной ветви. Увеличив количество текстов одного писателя в выборке, мы получили более точные результаты – притом, что сама по себе констатация различий между конкретными текстами одного автора («Барсуки» и «Скутаревский») и сходств между текстами разных писателей («Скутаревский» и поздние русскоязычные тексты Набокова) является значимым стилистическим показателем в контексте изучения эволюции стилей исследуемых авторов и сопоставительного анализа отдельных текстов.

При этом было выявлено постоянное разделение русскоязычных романов Набокова на две группы: к первой относятся «Машенька», «Защита Лужина», «Король, дама, валет», «Подвиг». Ко второй – «Отчаяние», «Приглашение на казнь», «Дар», что соотносится с развитием поэтики Набокова. Если на ранней стадии он пишет романы с изрядной долей реалистического, то в трех романах 1930-х гг. делает шаг в сторону модернистской прозы, усложняя нарратив и приемы сюжетосложения. Однако для нас принципиально, что разделение выявлено посредством инструмента, анализирующего распределение служебных слов.

Результаты, полученные в ходе экспериментов, могут быть использованы для дальнейших исследований как в области стилистики русских романов первой половины XX в., так и в сугубо набоковедческой сфере.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Великанова Н.П., Орехов Б.В. Цифровая текстология: атрибуция текста на примере романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» // Мир Шолохова. Научно-просветительский общенациональный журнал. 2019. № 1. С. 70–82.
2. Впечатления Евгения Чижова от прочтения романа Леонида Леонова «Скутаревский» // LiveJournal. 2013. URL: <https://messie-anatol.livejournal.com/267160.html> (дата обращения 10.11.2023).
3. Диенеш Л. Гайто Газданов. Жизнь и творчество. Владикавказ: Северо-Осетинский институт гуманитарных исследований, 1995. 304 с.
4. Кибальник С.А. Газданов и Набоков // Русская литература. 2002. № 3. С. 22–41.
5. Ковалев Б.В. Delta и «бум»: романы Марио Варгаса Льосы через призму стилеметрии // Литература двух Америк. 2023. № 15. С. 116–141.
6. Леонов Л.М. Собрание сочинений. Т. 1: Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1981. 502 с.
7. Мамаев Н.К., Марусенко М.А., Пиотровская К.Р., Ронжин А.Л. Метод Дельты Берроуза для определения авторства анонимных и псевдоанонимных литературных произведений на русском языке // Proceedings of the R. Piotrowski's Readings in Language Engineering and Applied Linguistics. СПб.: RWTH Aachen University, 2018. С. 1–14.
8. Маслинский К.А. Уточненная цифровая текстология: еще раз к вопросу об авторстве романа «Тихий Дон» // Русская литература. 2022. № 1. С. 247–254.

9. Мельников Н.Г., Коростелева О.А. Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 688 с.
10. Набоков В.В. Дар. М.: Слово, 1990. 332 с.
11. Набоков В.В. Полное собрание рассказов / сост. А. Баби́ков. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 752 с.
12. Полищук В. Гиперболоид инженера Вальса: Набоков и советская фантастика 1910-х–1920-х гг. // *Slavica Revalensia*. 2021. Vol. VIII. С. 94–114.
13. Толстая Е.Д. Атака на невыразимое: Набоков и Грин // Набоков и современники. Историко-литературный альманах. 2021. № 1. С. 288–309.
14. AbdulRazzaq A.A., Mustafa T.K. Burrows Delta method fitness for arabic text authorship stylometric detection // *International Journal of Computer Science and Mobile Computing*. 2014. № 6. P. 69–78.
15. Burrows J. Delta: a measure of stylistic difference and a guide to likely authorship // *Literary and Linguistic Computing*. 2002. № 3(17). P. 267–287.
16. Calvo Tello J. Delta inside Valle-Inclán: stylometric classification of periods and groups of his novels // *Romanische Studien*. 2019. № 6. P. 151–163.
17. Eder M., Rybicki J., Kestemont M. Stylometry with R: a package for computational text analysis // *R Journal*. 2016. № 1(8). P. 107–121.
18. Hernández-Lorenzo L., Byszuk J. Challenging stylometry: The authorship of the baroque play *La Segunda Celestina* // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2023. № 38. P. 544–558.
19. Hoover D. Delta, Delta Prime, and modern American poetry: authorship attribution theory and method // *Proceedings of the 2005 ALLC/ACH Conference*. 2005. URL: [https://dh-abstracts.library.virginia.edu/works/486\\_\(дата\\_обращения\\_19.11.2023\)](https://dh-abstracts.library.virginia.edu/works/486_(дата_обращения_19.11.2023)).
20. Hoover D. Testing Burrows's Delta // *Literary and Linguistic Computing*. 2004. Vol. 19. № 4. P. 453–475.
21. Iosifyan M., Vlasov I. And Quiet Flows the Don: the Sholokhov-Kryukov authorship debate // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2020. № 2(35). P. 307–318.
22. Rojas Castro A. ¿Cuántos “Góngoras” podemos leer? Un análisis contrastivo de la poesía de Luis de Góngora // *e-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. 2018. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/27448> (дата обращения 19.11.2023).
23. Savoy J. Is Starnone really the author behind Ferrante? // *Digital Scholarship in the Humanities*. 2018. Vol. 33. Issue 4. P. 902–918.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. AbdulRazzaq A.A., Mustafa T.K. Burrows Delta method fitness for arabic text authorship stylometric detection. *International Journal of Computer Science and Mobile Computing*, 2014, no. 6, pp. 69–78. (In English).
2. Burrows J. Delta: a measure of stylistic difference and a guide to likely authorship. *Literary and Linguistic Computing*, 2002, vol. 17, issue 3, pp. 267–287. (In English).
3. Calvo Tello J. Delta inside Valle-Inclán: stylometric classification of periods and groups of his novels. *Romanische Studien*, 2019, no. 6, pp. 151–163. (In English).

4. Eder M., Rybicki J., Kestemont M. Stylometry with R: a package for computational text analysis. *R Journal*, 2016, vol. 8, issue 1, pp. 107–121. (In English).
5. Hernández-Lorenzo L., Byszuk J. Challenging stylometry: The authorship of the baroque play *La Segunda Celestina*. *Digital Scholarship in the Humanities*, 2023, no. 38, pp. 544–558. (In English).
6. Hoover D. Testing Burrows's Delta. *Literary and Linguistic Computing*, 2004, vol. 19, no. 4, pp. 453–475. (In English).
7. Iosifyan M., Vlasov I. And Quiet Flows the Don: the Sholokhov-Kryukov authorship debate. *Digital Scholarship in the Humanities*, 2020, vol. 35, issue 2, pp. 307–318. (In English).
8. Kibal'nik S.A. Gazdanov i Nabokov [Gazdanov and Nabokov]. *Russkaya literatura*, 2002, no. 3, pp. 22–41. (In Russian).
9. Kovalev B.V. Delta i “bum”: romany Mario Vargas L'osa cherez prizmu stilemetrii [Delta and “Boom”: Novels of Mario Vargas Llosa through the Prism of Stylometry]. *Literatura dvukh Amerik*, 2023, no. 15, pp. 116–141. (In Russian).
10. Maslinskiy K.A. Utochnennaya tsifrovaya tekstologiya: yeshche raz k voprosu ob avtorstve romana “Tikhiy Don” [Refined Digital Textual Criticism: More on the Question of Authorship of The Novel “And Quiet Flows the Don”]. *Russkaya literatura*, 2022, no. 1, pp. 247–254. (In Russian).
11. Polishchuk V. Giperboloid inzhenera Val'sa: Nabokov i sovetskaya fantastika 1910-kh–1920-kh gg. [Engineer Waltz's Hyperboloid: Vladimir Nabokov and the Soviet Fantastic Literature of the 1910s–1920s]. *Slavica Revalensia*, 2021, vol. VIII, pp. 94–114. (In Russian).
12. Rojas Castro A. ¿Cuántos “Góngoras” podemos leer? Un análisis contrastivo de la poesía de Luis de Góngora. e-*Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 2018. Available at: <http://journals.openedition.org/e-spania/27448> (accessed 19.11.2023) (In Spanish).
13. Savoy J. Is Starnone really the author behind Ferrante? *Digital Scholarship in the Humanities*, 2018, vol. 33, issue 4, pp. 902–918. (In English).
14. Tolstaya Ye.D. Ataka na nevyrazimoye: Nabokov i Grin [An Attack at the Unexpressible: Grin and Nabokov]. *Nabokov i sovremenniki. Istoriko-literaturnyy al'manakh*, 2021, no. 1, pp. 288–309. (In Russian).
15. Velikanova N.P., Orekhov B.V. Tsifrovaya tekstologiya: atributsiya teksta na primere romana M.A. Sholokhova “Tikhiy Don” [Digital Textual Criticism: Text Attribution on the Example of the Novel by M.A. Sholokhov “And Quiet Flows the Don”]. *Mir Sholokhova. Nauchno-prosvetitel'skiy obshchenatsional'nyy zhurnal*, 2019, no. 1, pp. 70–82. (In Russian).

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

16. Hoover D. Delta, Delta Prime, and modern American poetry: authorship attribution theory and method. *Proceedings of the 2005 ALLC/ACH Conference*, 2005. Available at: <https://dh-abstracts.library.virginia.edu/works/486> (accessed 19.11.2023) (In English).
17. Mamayev N.K., Marusenko M.A., Piotrovskaya K.R., Ronzhin A.L. Metod Del'ty Berrouza dlya opredeleniya avtorstva anonimnykh i psevdononimnykh literaturnykh proizvedeniy na russkom yazyke [Burrows's Delta for Authorship Attribution of Russian

Literary Texts]. *Proceedings of the R. Piotrowski's Readings in Language Engineering and Applied Linguistics*. St. Petersburg, RWTH Aachen University, 2018, pp. 1–14. (In Russian).

**(Monographs)**

18. Diyenesh L. *Gayto Gazdanov. Zhizn' i tvorchestvo* [Gayto Gazdanov. Life and Work]. Vladikavkaz, North Ossetian Institute of Humanitarian Studies Publ., 1995. 304 p. (In Russian).

19. Mel'nikov N.G., Korosteleva O.A. *Klassik bez retushi. Literaturnyy mir o tvorchestve Vladimira Nabokova* [Classic without Retouching. Literary World about the Work of Vladimir Nabokov]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2000. 688 p. (In Russian).

*Двинятин Федор Никитич,*

Санкт-Петербургский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка. Научные интересы: история русского языка, лингвистическая и структурная поэтика, история русской литературы, методология и история филологии.

*E-mail:* f.dvinyatin@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0001-7111-0133

*Ковалев Борис Вадимович,*

Санкт-Петербургский государственный университет.

Исследователь, кафедра романской филологии, член Союза писателей Санкт-Петербурга. Научные интересы: лингвопоэтика, стилеметрия, историческая поэтика.

*E-mail:* bvkovalev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1904-1844

*Fyodor N. Dvinyatin,*

Saint-Petersburg State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language. Research interests: history of the Russian language, linguistic and structural poetics, history of Russian literature, methodology and history of philology.

*E-mail:* f.dvinyatin@spbu.ru

ORCID ID: 0000-0001-7111-0133

*Boris V. Kovalev,*

Saint-Petersburg State University.

Research Engineer at the Department of Romance Philology, Member of the Writers' Union of St. Petersburg. Research interests: linguopoetics, stylometry, poetics.

*E-mail:* bvkovalev@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1904-1844



*Ю.В. Доманский (Москва)*

## **ОККАЗИОНАЛЬНЫЙ ФРАЗЕОЛОГИЗМ КАК СПОСОБ ЭКСПЛИКАЦИИ И ХАРАКТЕРИСТИКИ СУБЪЕКТА РЕЧИ В «БАЛЛАДЕ О ДЕТСТВЕ» ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО**

### **Аннотация**

Объектом статьи выступает фрагмент из текста песни Владимира Высоцкого «Баллада о детстве». В статье рассматривается случай, когда в речь первичного субъекта вторгается прямая речь персонажа – анализируется окказиональный фразеологизм «без вѣсти павшие», находящийся в «Балладе о детстве» в прямой речи одного из персонажей – Евдокима Кирилыча. Возникает этот окказиональный фразеологизм через синтез фразеологизма «без вести пропавшие» с фразеологизмом «геройски павшие» (или «павшие смертью храбрых»). Получившееся в результате синтеза особенности речи персонажа, который получил возможность высказаться так, как ему хочется, коверкая устоявшиеся речевые клише. В статье доказывается, что этот окказиональный фразеологизм не только является способом маркировки персонажа, но и может стать важным показателем для осмысления определенных граней авторского мироощущения. Таким образом, целью исследования является и осмысление данного окказионального фразеологизма как способа авторской характеристики персонажа, в речи которого этот окказиональный фразеологизм находится, и рассмотрение данного фразеологизма в качестве способа приблизиться к определенным граням авторского мироощущения, что возможно и через соотнесение (и даже отождествление в этом соотнесении) позиции автора и позиции персонажа. В итоге доказывается, что окказиональный фразеологизм, возникающий в речи персонажа, во-первых, характеризует этого персонажа, во-вторых, характеризует авторское отношение к персонажу, в-третьих, выступает знаком определенных граней мироощущения автора.

### **Ключевые слова**

Субъект; авторское мироощущение; окказиональная фразеология; Владимир Высоцкий; «Баллада о детстве».

*Yu. V. Domanski (Moscow)*

**THE GARBLED PHRASE AS A MEANS OF UNDERSTANDING  
AND CHARACTERIZING THE LYRICAL VOICE AND AUTHORIAL  
WORLD VIEW IN VLADIMIR VYSOTSKY'S "BALLAD OF MY  
CHILDHOOD"**

**Abstract**

Object of the article is a fragment from the text of Vladimir Vysotsky's song "Ballad of my Childhood". The article considers the case when the speech of the primary subject is intruded by the direct speech of the character – the garbled phrase "missing the fallen" is analyzed, which is in the "Ballad of my Childhood" in the direct speech of one of the characters – Evdokim Kirilych. This garbled phrase unit arises through the synthesis of the phraseological unit "missing" with the phraseological unit "heroically fallen" (or "who died the death of the brave"). The distortion resulting from the synthesis in the system with other points indicates the individual characteristics of the character's speech, who got the opportunity to speak as he wants, distorting the established speech clichés. The article proves that this garbled phrase unit is not only a way of marking the character, but can also become an important indicator for understanding certain facets of the author's worldview. Thus, the purpose of the study is to comprehend this occasional phraseological unit as a way of the author's characterization of the character in whose speech this occasional phraseological unit is located, and to consider this phraseological unit as a way to approach certain facets of the author's worldview, which is also possible through correlation (and even identification in this correlation) of the position of the author and the position of the character. As a result, it is proved that the garbled phrase that occurs in the character's speech, firstly, characterizes this character, secondly, characterizes the author's attitude to the character, and thirdly, acts as a sign of certain facets of the author's worldview.

**Key words**

Lyrical voice; authorial world view; garbled phrase; Vladimir Vysotsky; "Ballad of my Childhood".

В «Балладе о детстве» (1975) Владимира Высоцкого нас заинтересовал один окказиональный фразеологизм: приведем его в необходимом контексте трех строф:

И било солнце в три луча,  
Сквозь дыры крыш просеяно,  
На Евдоким Кирилыча  
И Гисю Моисеевну.

Она ему: «Как сыновья?»  
«Да без вести пропавшие!»  
Эх, Гиська, мы одна семья –  
Вы тоже пострадавшие!

Вы тоже пострадавшие,  
А значит – обрусевшие:  
Мои – без вести павшие,  
Твои – безвинно севшие» [Высоцкий 1991, 476].

Окказиональный фразеологизм «без вести павшие» расположился в небольшой реплике персонажа – Евдокима Кирилыча, то есть в словах, которые принадлежат в строгом смысле не лирическому герою и даже не ролевому субъекту, а именно персонажу. В приведенном сегменте перед нами два типа субъекта; если использовать терминологию Б.О. Кормана, то это субъекты первичный и вторичный («Субъекты речи делятся на первичных и вторичных. Первичный субъект речи есть такой субъект речи, между которым и автором нет субъектов-посредников. Вторичный субъект речи есть такой субъект речи, между которым и автором есть субъекты-посредники» [Корман 2006, 174]. Попутно заметим, что Б.О. Корман, характеризуя лирику как литературный род, отказывает ей в наличии вторичного субъекта: «Произведение лирического рода есть такое произведение, в котором весь текст принадлежит одному субъекту речи» [Корман 2006, 175]; однако в лирике много примеров того, когда речь субъекта может сменяться речью персонажа, то есть вместе с первичным субъектом возникает и субъект вторичный, и «Баллада о детстве» Высоцкого из числа таких текстов. Означает ли это, что в таком случае перед нами не лирика? Думается все же, что нет. Скорее, мы имеем дело с более сложными в субъектном плане формами организации этого рода литературы. То есть наличие вторичного субъекта речи не может для лирического текста оказываться показателем родовой перекодировки, а Евдоким Кирилыч как раз и является таким вторичным субъектом речи, буквально – персонажем. Следовательно, и специфика речи его может представлять те или иные грани его характера (в авторской оценке, разумеется). Окказиональный фразеологизм «без вести павшие», таким образом, может позволить нам приблизиться к пониманию мира персонажа, а через это – и к мироощущению автора.

Как известно, в поэзии Высоцкого лирический субъект (и шире: тот, кому принадлежит речь) – явление весьма и весьма специфическое (подробнее см.: [Воронова 1990; Гасанова 2005; Голдышева 2020; Кихней 2009; Климакова 2011; Липовецкий 2001; Шилина 1998 и мн. др.]). И если следовать этим и другим работам о субъектах в поэзии Высоцкого, то можно сделать вывод о том, что кем бы ни были эти субъекты, в каком бы статусе не находились наделенные речью персонажи, все они являются частью многогранного, но все же единого лирического субъекта, способного транслировать разнообразные грани авторского мироощущения; такого субъекта можно несколько оксюморонно назвать ролевым лирическим

героем. Таков первичный (в терминологии Кормана) субъект «Баллады о детстве»; по отношению к нему персонаж Евдоким Кириллыч будет субъектов вторичным, однако и он тоже может быть осмыслен как часть того многогранного лирического субъекта, о котором только что было сказано.

Именно в прямой речи Евдокима Кириллыча присутствует пример того, что можно назвать окказиональной фразеологией. Здесь следует вновь напомнить, что перед нами текст песни, то есть текст звучащий, исполненный. А в паре исполненное-напечатанное вариативность носит двунаправленный характер: интонация в исполненном тексте редуцирует вариативный потенциал напечатанного текста, а напечатанный текст наличием кавычек в состоянии редуцировать субъектную вариативность исполненного текста. Следовательно, в исполненном тексте зачастую сложно определить, кому, какому носителю речи, какому персонажу принадлежит тот или иной сегмент. В «Балладе о детстве» Высоцкого такие вторжения слов персонажей в текст хорошо видны в напечатанных версиях, но вот в версиях исполненных они не столь строго эксплицированы.

Мы обратимся к трем строфам, что были приведены выше. В этом сегменте содержится прямая речь двух персонажей песни – Евдокима Кириллыча и Гиси Моисеевны. И в реплике Евдокима Кириллыча содержится заинтересовавший нас окказиональный фразеологизм. Но прежде, чем посмотреть на этот окказиональный фразеологизм, отметим, что окказиональность как таковая у Высоцкого нередко выступает показателем экспликации того, речь принадлежит персонажу. И бывает, что окказиональность тяготеет к фразеологичности. Вот пример из «Письма в редакцию телевизионной передачи “Очевидное – невероятное” из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи»:

Тех, кто был особо боек,  
Прикрутили к спинкам коек –  
Бился в пене параноик  
Как ведьмак на шабаше:  
«Развяжите полотенцы,  
Иноверы, изуверцы!  
Нам бермutorно на сердце,  
И бермудно на душе!» [Высоцкий 1991, 547].

Окказионализмы тут размещены в реплике вторичного ролевого субъекта (первичный – обитатели Канатчиковой дачи, пишущие письмо на телевидение, а вторичный – параноик, которого привязали к койке). По поводу фразеологизмов в этой реплике В.П. Изотовым замечено следующее: «Изуверец. <...> В этом случае поэт применил технику перекрестного словообразования: слова изувер и иноверец, смешиваясь, меняют свои финальные части, и анализируемое новообразование приобретает суффикс, а окказионализм иновер теряет его. На мой взгляд, значение новообразований практически не изменяется по сравнению с производящими словами. <...> Иновер. См. изуверец. Способ образования – десуффиксация

(обратная суффиксация)» [Изотов]. Само же наличие в песнях Высоцкого исковерканных фразеологизмов, окказионализмов и прочей лексики, выходящей за пределы литературного языка, и обусловлено зачастую ролевой природой субъекта, ведь «речь ролевого героя ориентирована на разговорный язык. Это сказывается в использовании вводных слов и определенных синтаксических конструкций, в выборе языкового материала, соответствующей лексики, фразеологии, намеренном употреблении неправильных грамматических форм, в использовании широкого стилистического диапазона языкового материала: от архаизмов и возвышенной лексики до грубого просторечия или даже бранных слов» [Гасанова 2005, 14]. И если брать упомянутых выше «иноверов» и «изуверцев», то тут сам прием коверканья слов способствует экспликации психиатрических отклонений у носителя речи, рассогласования речевой и мыслительной деятельности, может даже выступать способом демонстрации речевой афазии. При первом (или одном из первых) исполнении это могло быть просто оговоркой автора, но эта оговорка пришлась, что называется, ко двору, став в итоге важной частью текста, характеризующей (в числе прочего) и его субъектную природу. То есть значения слов, может, и не меняются, но система из двух исковерканных слов достаточно четко представляет нам статус персонажа как человека, во-первых, страдающего психиатрическим отклонением, во-вторых, страдающего от ограничения свободы – прикрученного полотенцем к спинке койки. Таким образом, относительно значений первичных слов в возникших на их основе окказионализмах формируются новые смыслы. Учитывая же, что перед нами не один окказионализм, а система из двух, мы можем в этом случае говорить об окказиональной фразеологии; и говорить о ней, как о способе экспликации и актуализации ролевого субъекта. Следовательно, тут перед нами случай, когда «окказионализмы В. Высоцкого реализуют функцию языковой игры, связанную с использованием различного рода каламбуров, шутки, основанной на смысловом объединении в одном контексте либо разных значений одного слова, либо разных слов (словосочетаний), тождественных или сходных по звучанию» [Жабаева 2010, 19–20].

Но просто обилием окказионализмов идиостиль Высоцкого отнюдь в данном плане не исчерпан; так у Высоцкого «особенно частотными в поэтических текстах являются окказиональные фразеологические единицы, образованные на базе узуальных единиц языка. На это указывают и признаки, свидетельствующие о нарушении тождества фразеологизма: изменение предметно-понятийного содержания, категориальной семантики, отсутствие тождества образной основы» [Туркина 2018, 126]. А для работы Высоцкого с фразеологией характерно «стремление к различным преобразованиям фразеологических единиц как средству создания юмористического или сатирического эффекта и общей эмоционально-экспрессивной выразительности» [Митина 2017, 7]. Добавим к этому и следующее: «Идиостилевыми особенностями поэзии Высоцкого являются разрушение фразеологизмов, использование прецедентных текстов, стилистическая конфликтность. Результатом трансформации устойчивых выражений

становится их новое, порой неожиданное, звучание. Добывается автор этого разными способами: заменой одного из элементов фразеологизма, нарушением порядка слов, использованием устойчивого выражения в его буквальном значении» [Гасанова 2005, 11]. Как представляется, фразеологизм «без вѣсти павшие» из реплики Евдокима Кирилыча в «Балладе о детстве» соответствует всем данным характеристикам. Но что дает осмысление этого окказионального фразеологизма в частном порядке?

Находится он в словах Евдокима Кирилыча, обращенным к Гисе Моисеевне, на что указывает обращение «Эх, Гиська». Здесь, как было и с репликой параноика в «Письме...», перед нами включение прямой речи персонажа в речь первичного субъекта, а в «Балладе о детстве» таковым можно считать (впрочем, не без оговорок) того, кого имеет смысл именовать ролевым лирическим героем. Но искажает фразеологизм «без вести пропавшие», не он, а персонаж – Евдоким Кириллыч; при этом исходный фразеологизм в чистом виде возникает чуть ранее в той же самой реплике Евдокима Кирилыча – «Да без вести пропавшие». Искажение этого фразеологизма в сторону оксюморонности происходит через его синтез с фразеологизмом «геройски павшие» (или «павшие смертью храбрых»). Это искажение в системе с прочими моментами указывает на индивидуальные особенности речи персонажа, который получил возможность высказаться так, как ему хочется – коверкая устоявшиеся речевые клише.

И при этом получается так, что сам окказиональный фразеологизм «без вѣсти павшие» обладает относительно своих предшественников – привычных фразеологизмов времен войны – оригинальным значением. Оригинальным, хотя, конечно же, не автономным, ибо значение это порождено значениями фразеологизмов-предшественников, но при этом нарочито искажено автором, искажено в сторону усиления трагизма. Фразеологизм «без вести пропавшие» еще дает надежду; фразеологизм «павшие смертью храбрых» указывает на память о подвиге героя, на признание этого подвига, а значит, на признание того, что гибель героя была не напрасна. Окказиональный же фразеологизм из реплики персонажа Высоцкого, формально, внешне сохраняя значения двух своих фразеологических прародителей, формирует значение новое и противоположное, как первому («без вести пропавшие»), так и второму («павшие смертью храбрых») фразеологическим источникам: «без вѣсти павшие» не дает надежду и не указывает на признание и героическую память, тем самым снижая общий героический пафос гибели во время войны за Родину.

Такое снижение героического пафоса при помощи окказионального фразеологизма призвано, как представляется, эксплицировать что сегмент, содержащий его является в чистом виде речью персонажа. При чем речью, являющейся репликой в диалоге: эксплицированный адресат реплики Евдокима Кириллыча – это Гися Моисеевна, национальная идентичность которой (если судить по имени и отчеству) во многом обуславливает примененное к ней собеседником «безвинно севшие». Собственно же окказиональный фразеологизм «без вести павшие», относясь к родне, а конкретнее – к сыновьям уже Евдокима Кирилыча, становится в данном

случае не только одним из способов экспликации его субъектного статуса, но и позволяет увидеть некоторые представления субъекта данного сегмента о мире и о месте человека в нем в конкретную эпоху в конкретной стране; в частности, отношение к войне, точнее – к судьбе конкретного человека на войне, того самого «маленького» человека, финал жизни которого, хоть и пришелся на войну, оказался тоже «маленьким», а отнюдь не геройским. И оценка этого финала Евдокимом Кириллычем может быть рассмотрена и как речевая ошибка, и как сознательное коверканье, порождающее иронию со стороны именно персонажа. Второе вполне вероятно. Так, А.Е. Крылов, рассмотрев необычный перенос значения одного фразеологизма на другой в строках Высоцкого «Я тебя одену в пан и в бархат, / В пух и в прах и в бога душу, вот» [Высоцкий 1991, 106] из песни «Катерина, Катя, Катерина!..», делает крайне интересное предположение о том, что в словах «В пух и в прах и в бога душу» «отделить <...> иронию персонажа от иронии автора довольно сложно» [Крылов 2010], поскольку «“неверное”, раздельное произнесение героем сорта материи: в пан и в бархат... вовсе не свидетельствует о малограмотности урки, произносящего этот текст, а – может являться и следствием языковой игры в речи персонажа. А тогда мы вправе подозревать его иронию и во второй строке, то есть – говорить о... сознательном п е р е н е с е н и и с м ы с л а » [Крылов 2010, разрядка принадлежит А.Е. Крылову]. Такой вывод о языковой игре и, соответственно, иронии со стороны не только автора, но и персонажа можно сделать и относительно без вести павших из «Баллады о детстве».

Таким образом, при обращении к окказиональному фразеологизму «без вести павшие» можно вести речь и о реконструкции определенных черт авторского мироощущения через авторскую оценку персонажа, и об обращении к авторскому мироощущению через соотнесение (и даже отождествление в этом соотнесении) позиции автора и позиции персонажа. И то, и другое можно увидеть в окказиональном фразеологизме, возникающем в речи персонажа, характеризующем этого персонажа, характеризующем авторское отношение к персонажу, наконец, выступающем знаком определенных граней мироощущения автора. А такая близость автора и персонажа характерна не только для лирики Высоцкого, но и для лирики вообще, когда «конструируя определенную индивидуальность, автор не только проводит эксперимент по моделированию иного типа лирического субъекта, но и пытается обнаружить и обозначить собственную идентичность» [Арнаутова 2022, 5].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арнаутова В.В. Персонаж, маска и имидж в русской поэзии рубежа тысячелетий: автореф. дис. ... к. филол. н. Казань, 2022. 22 с.
2. Бабенко В.Н. Своеобразие ролевой лирики В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 1. М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 201–206.
3. Волкова Н.В. Авторское «я» и «маски» в поэзии В.С. Высоцкого: автореф. дис. ... к. филол. н. Тверь, 2006. 20 с.
4. Воронова М.В. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В.С. Высоцкого // Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж: ВГПУ, 1990. С. 117–128.
5. Высоцкий В.С. Сочинения: в 2 т. Т. 1. / предисл. С. Высоцкого; подгот. текста и коммент. А. Крылова. М.: Художественная литература, 1991. 639 с.
6. Гасанова М.А. Автор и герой в поэзии В.С. Высоцкого: автореф. дис. ... к. филол. н. Махачкала, 2005. 20 с.
7. Голдышева О.А. Художественное своеобразие ролевой лирики В.С. Высоцкого // Актуальные проблемы литературоведения, языкознания и культуры восточной Сибири, Монголии и Китая. Сборник материалов III Международной научно-практической конференции молодых ученых. Улан-Удэ: Издательско-полиграфический комплекс ВСГИК, 2020. С. 19–25.
8. Жабаева Ю.И. Структурно-семантические и функциональные особенности окказионализмов В. Высоцкого: автореф. дис. ... к. филол. н. М., 2010. 22 с.
10. Изотов В.П. Окказионализмы В.С. Высоцкого. Опыт словаря // Электронный источник. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/izotov-okkazionalizmu-vysockogo.htm> (дата обращения 01.08.2023).
11. Кихней Л.Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 9–42.
12. Климакова Е.В. Ролевое начало и проблема лирического героя в поэзии В.С. Высоцкого // Сибирский филологический журнал. 2011. № 2. С. 74–78.
13. Константинова С.К., Евсеева И.В. Звуковые каламбуры в поэзии В.С. Высоцкого // INCIPIO. 2018. № 3. С. 35–40.
14. Корман Б.О. Избранные труды. Теория литературы. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2006. 551 с.
15. Крылов А.Е. Авторские фразеологизмы Высоцкого (дополненная версия) // Livejournal. URL: <https://ae-krylov.livejournal.com/14525.html> (дата обращения 01.08.2023).
16. Липовецкий М.Н. Нет, ребята, все не так: гротеск в русской литературе 1960–80-х годов. Екатеринбург: АМБ, 2001. 60 с.
17. Митина А.А. Фразеологизмы в поэзии В.С. Высоцкого как фактор формирования языковой личности: автореф. дис. ... к. филол. н. Тамбов, 2016. 24 с.
18. Моисеева А.А. Эволюция ролевой лирики на рубеже XIX–XX веков: формирование ролевого героя нового типа: автореф. дис. ... к. филол. н. Пермь, 2007. 19 с.
19. Орзиева Л.Н. Стилистическое использование фразеологических единиц в произведениях В. Высоцкого // Проблемы педагогики. 2018. № 2(34). С. 31–33.



20. Туркина Б.В. Индивидуально-авторские фразеологизмы в структуре языковой личности поэта (на материале поэзии В. Высоцкого) // Актуальные проблемы филологии. Сборник материалов Всероссийской научной конференции (25 декабря 2017 г.). Вып. 2. / отв. ред. Е.Р. Рагушная. Курган: Издательство Курганского государственного университета, 2018. С. 126–130.

21. Шилина О.Ю. Поэзия Владимира Высоцкого: нравственно-психологический аспект: автореф. дис. ... к. филол. н. СПб., 1998. 16 с.

## REFERENCES

### (Articles from Scientific Journals)

1. Klimakova E.V. Rolevye nachalo i problema liricheskogo geroya v poezii V.S. Vysotskogo [The Role Principle and the Problem of the Lyrical Hero in the Poetry of V.S. Vysotsky]. *Sibirskiy filologicheskij zhurnal*, 2011, no. 2, pp. 74–78. (In Russian).

2. Konstantinova S.K., Evseyeva I.V. Zvukovye kalambury v poezii V.S. Vysotskogo [Sound Puns in the Poetry of V.S. Vysotsky]. *INCIPIO*, 2018, no. 3, pp. 35–40. (In Russian).

3. Orziyeva L.N. Stilisticheskoye ispol'zovaniye frazeologicheskikh yedinitv v proizvedeniyakh V. Vysotskogo [Stylistic Use of Phraseological Units in the Works of V. Vysotsky]. *Problemy pedagogiki*, 2018, no. 2(34), pp. 31–33. (In Russian).

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

4. Babenko V.N. Svoeyebraziye rolevoy liriki V. Vysotskogo [The Peculiarity of V. Vysotsky's Role Lyrics]. *Mir Vysotskogo: Issledovaniya i materialy* [Vysotsky's World: Studies and Materials]. Issue III. Vol. 1. Moscow, GKTsM V.S. Vysotskogo Publ., 1999, pp. 201–206. (In Russian).

5. Goldysheva O.A. Khudozhestvennoye svoeyebraziye rolevoy liriki V.S. Vysotskogo [Artistic Originality of V.S. Vysotsky's Role-Playing Lyrics]. *Aktual'nyye problemy literaturovedeniya, yazykoznaniya i kul'tury vostochnoy Sibiri, Mongolii i Kitaya. Sbornik materialov III Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchyoniyh* [Current Problems of Literary Criticism, Linguistics and Culture of Eastern Siberia, Mongolia and China. Collection of Materials of the III International Scientific and Practical Conference of Young Scientists]. Ulan-Ude, Izdatel'sko-poligraficheskij kompleks VSGIK Publ., 2020, pp. 19–25. (In Russian).

6. Kikhney L.G. Liricheskij sub'yekt v poezii V. Vysotskogo [Lyrical Subject in the Poetry of V. Vysotsky]. *Vladimir Vysotskiy: issledovaniya i materialy 2007–2009 gg.* [Vladimir Vysotsky: Research and Materials 2007–2009]. Voronezh, Voronezh State Pedagogical Universit Publ., 2009, pp. 9–42. (In Russian).

7. Turkina B.V. Individual'no-avtorskiye frazeologizmy v strukture yazykovoy lichnosti poeta (na materiale poezii V. Vysotskogo) [Individual Author's Phraseological Units in the Structure of the Poet's Linguistic Personality (Based on the Material of V. Vysotsky's Poetry)]. Ratushnaya E.R. (ed.). *Aktual'nyye problemy filologii. Sbornik materialov Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii (25 dekabrya 2017 g.)* [Current Problems of Philology. Collection of Materials of the All-Russian Scientific Conference (December 25, 2017)]. Vol. 2. Kurgan, Kurgan State University Publ., 2018, pp. 126–130. (In Russian).

8. Voronova M.V. Stilisticheskiye sredstva markirovki liricheskogo i rolevykh geroyev V.S. Vysotskogo [Stylistic Means of Marking the Lyrical and Role-Playing Characters of V.S. Vysotsky]. *Vysotskiy: Issledovaniya i materialy* [Vladimir Vysotsky: Research and Materials]. Voronezh, Voronezh State Pedagogical University Publ., 1990, pp. 117–128. (In Russian).

### (Monographs)

9. Korman B.O. *Izbrannyye trudy. Teoriya literatury* [Selected Works. Theory of Literature]. Izhevsk, Udmurt State University Publ., 2006. 551 p.

10. Lipovetskiy M.N. *Net, rebyata, vse ne tak: grotesk v russkoy literature 1960–80-kh godov* [No, Guys, It's Not Like That: the Grotesque in Russian Literature of the 1960s–80s]. Ekaterinburg, AMB Publ., 2001. 60 p.

### (Thesis and Thesis Abstracts)

11. Arnautova V.V. *Personazh, maska i imidzh v russkoy poezii rubezha tysyacheletiy* [Character, Mask and Image in Russian Poetry of the Turn of the Millennium]. PhD Thesis Abstract. Kazan, 2022. 22 p. (In Russian).

12. Gasanova M.A. *Avtor i geroy v poezii V.S. Vysotskogo* [Author and Hero in the Poetry of V.S. Vysotsky]. PhD Thesis Abstract. Makhachkala, 2005. 20 p. (In Russian).

13. Mitina A.A. *Frazeologizmy v poezii V.S. Vysotskogo kak faktor formirovaniya yazykovoy lichnosti* [Phraseological Units in V.S. Vysotsky's Poetry as a Factor in the Formation of a Linguistic Personality]. PhD Thesis Abstract. Tambov, 2016. 24 p. (In Russian).

14. Moiseeva A.A. *Evolutsiya rolevoy liriki na rubezhe XIX–XX vekov: formirovaniye rolevogo geroya novogo tipa* [The Evolution of Role-Playing Lyrics at the Turn of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries: the Formation of a New Type of Role-Playing Hero]. PhD Thesis Abstract. Perm, 2019. 19 p. (In Russian).

15. Shilina O.Yu. *Poeziya Vladimira Vysotskogo: нравственно-психологический аспект* [Vladimir Vysotsky's Poetry: Moral and Psychological Aspect]. PhD Thesis Abstract. St. Petersburg, 1998. 16 p. (In Russian).

16. Volkova N.V. *Avtorskoye "Ya" i "maski" v poezii V.S. Vysotskogo* [The Author's "I" and "Masks" in the Poetry of V.S. Vysotsky]. PhD Thesis Abstract. Tver, 2006. 20 p. (In Russian).

17. Zhabaeva Yu.I. *Strukturno-semanticheskiye i funktsional'nyye osobennosti okkazyonizmov V. Vysotskogo* [Structural, Semantic and Functional Features of V. Vysotsky's Occasionalisms]. PhD Thesis Abstract. Moscow, 2010. 22 p. (In Russian).

### (Electronic Resources)

18. Izotov V.P. *Okkazyonizmy V.S. Vysotskogo. Opyt slovarya* [The Occasionalisms of V.S. Vysotsky. Dictionary Experience]. Available at: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/izotov-okkazyonizmy-vysockogo.htm> (accessed 01.08.2023).

19. Krylov A.E. *Avtorskiye frazeologizmy Vysotskogo (dopolnennaya versiya)* [Vysotsky's Author's Phraseological Units (Updated Version)]. Available at: <https://ae-krylov.livejournal.com/14525.html> (accessed 01.08.2023).

*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

*С.С. Бойко (Москва)*

**ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН И ЖИТИЙНАЯ ЛИТЕРАТУРА  
РОМАН ПРОТОИЕРЕЯ НИКОЛАЯ АГАФОНОВА  
«ЖЕНЫ-МИРОНОСИЦЫ»**

**Аннотация**

В романе протоиерея Николая Агафонова «Жены-мироносицы» гармонично сочетается поэтика исторического романа и поэтика современной житийной литературы, имеющие много общих жанровых особенностей. Известные инварианты исторического романа, характерные и для современной житийной литературы, – это кризисная эпоха как время действия, соединение мотивов общественной и частной жизни, противопоставление представителей разных культурно-исторических сил, наличие исторической справки. Как в художественной прозе, так и в современной житийной литературе, сила самого факта, документа, становится эмоциональной кульминацией повествования. События, известные из Евангелия, достоверны и воспроизводятся в точности. В качестве романиста отец Николай широко прибегает к вымыслу, что специально оговорено в предисловии; сочиняются эпизоды и реплики, которые проясняют для читателя связь между известными событиями. Так, из предыстории Марии Магдалины в Евангелиях сообщается только, что Господь изгнал из нее семь бесов; романист сочиняет историю о том, как в Марию вследствие тяжелого потрясения в детстве «вселилось семь бесов», то есть постигла тяжелая форма заболевания, поскольку на языке Священного Писания число семь есть символ полноты. Из европейской агиографии взяты сюжеты о проповеди Марии в Риме и в Галлии. Принцип документальности, преобладающий в современной житийной литературе, последовательно применяется и в романе «Жены-мироносицы». Научно-популярное Приложение облегчает для читателя изучение исторической основы романа. Писатель кратко излагает здесь сведения о мироносицах, а также прилагает свой конспект научного богословского труда епископа Михаила Грибановского «Над Евангелием» (1896), где, в частности, была выявлена последовательность всех известных из Евангелия событий Воскресной ночи. Подлинные исторические сведения, в противовес распространенным домыслам, расширяют кругозор читателя, что характерно как для исторического романа, так и для современной житийной литературы.

**Ключевые слова**

Протоиерей Николай Агафонов; исторический роман; житийная литература; документальность; историческая справка; Мария Магдалина; епископ Михаил Грибановский.

*S.S. Boyko (Moscow)*

**HAGIOGRAPHIC LITERATURE AND HISTORICAL NOVEL  
“THE MYRRHBEARERS”  
BY ARCHPRIEST NICHOLAS AGAFONOV**

**Abstract**

The novel “The Myrrhbearers” by archpriest Nikolas Agafonov harmoniously combines the poetics of the historical novel and the poetics of modern hagiographic literature, which have many common genre features. The known invariants of the historical novel, characteristic for modern hagiographic literature, are the crisis epoch as the time of action, the connection of motifs of public and private life, the opposition of representatives of different cultural and historical forces, the presence of historical reference. Both in fiction prose and in modern hagiographic literature, the power of the fact itself, the document, becomes the emotional climax of the narrative. The events known from the Gospel are authentic and reproduced accurately. As a novelist, Father Nicholas widely resorts to fiction, which is specifically stated in the preface; episodes and lines are composed that clarify for the reader the connection between the known events. Thus, from the prehistory of Mary Magdalene in the Gospels it is reported only that the Lord cast seven demons out of her; the novelist composes a story about how “seven demons entered” Mary as a result of a severe shock in her childhood, i.e. a severe form of the disease befell her, because in the language of Holy Scripture the number seven is a symbol of completeness. The stories of Mary’s preaching in Rome and Gaul are taken from European hagiography. The principle of documentality prevailing in modern hagiographic literature is also consistently applied in the historical novel “The Myrrhbearers”. The popular science Supplement makes it easier for the reader to study the historical basis of the novel. The writer briefly presents here information about the Myrrhbearers, and also encloses his outline of Bishop Michael Gribanovsky’s scholarly theological work “On the Gospel” (1896). Bishop Michael revealed the sequence of all the events of Sunday night known from the Gospel. Genuine historical information, as opposed to widespread speculation, broadens the reader’s horizons, which is characteristic of both the historical novel and contemporary hagiographic literature.

**Key words**

Archpriest Nicholas Agafonov; historical novel; hagiographical literature; documentary; historical background; Mary Magdalene; bishop Michael Gribanovsky.

Протоиерей Николай Агафонов (1955–2019) – клирик Православной церкви, миссионер, ректор и преподаватель Духовной семинарии – с 2001 г. занимался также литературной деятельностью. Из-под его пера вышли рассказы, в которых отразился пастырский опыт, и повести на материале

истории разных стран и эпох, от века апостольского до века двадцатого. О. Николай в 2014 г. стал лауреатом Патриаршей литературной премии имени свв. равноапостольных Кирилла и Мефодия.

Отец Николай создал два исторических романа: «Иоанн Дамаскин» (2007) и «Жены-мироносицы» (2009). Оба они отвечают требованию «точной и согласной с действительностью разработки времени (*couleur historique*) и места (*couleur locale*), в рамках которых располагается действие <...>» [Благой 1925, 337].

В романе «Жены-мироносицы» присутствует ряд инвариантов, характерных для исторического романа: «Кризисная эпоха как время действия романа», «Соединение тем (мотивов, сюжетных ситуаций) <...> общественной и частной жизни», «Наличие персонажей, противопоставленных друг другу, в качестве представителей разных социально-исторических и культурно-исторических сил», «Присутствие исторической справки» [Малкина 2002, 74].

В то же время роман отличают особенности, характерные для современной житийной литературы. На этом малоизученном явлении остановимся подробнее.

Житийная литература в России, по мнению специалистов, уже с XIX в. обнаруживает новые для нее жанровые особенности, предопределенные требованием научной достоверности: «Житие как вид церковной письменности не перестает существовать, но наряду с ним возникает и церковное жизнеописание, к-рое, сохраняя традиц. агиографические задачи, имеет одновременно исследовательский характер» [Трубачев 2013].

Таковыми качествами уже обладала, например, повесть Б. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский» (1925), в которой личностная интонация повествователя сочетается «с принципом исторической объективности, с ориентацией на достоверные источники» [Ничипоров 2019, 127]. В своей работе Б. Зайцев использовал «исследования по истории России и по истории церкви, некоторые из которых упомянуты в примечаниях писателя» [Пак 2007, 35].

На протяжении XX–XXI вв. жанры житийной литературы и художественной прозы продолжали сближаться. Если современная проза может быть ориентирована на достоверные источники, то и «современная агиография в качестве основной формы повествования избирает документальную прозу» [Дорофеева 2019, 130].

Рассмотрим соотношение в романе «Жены-мироносицы» жанровых особенностей исторического романа и житийной литературы.

В предисловии «От автора» о. Николай размышляет о своеобразии подвига своих героинь: «В подвиге жен-мироносиц раскрылась вся высота женского служения Богу и миру» [Агафонов 2015, 5]. Преклонение перед особым служением женщины подчеркнуто также в посвящении: «Моей дорогой жене Иоанне с глубокой благодарностью и нежной любовью посвящаю» [Агафонов 2015, 3]. Замысел – показать служение мироносиц как высокий образец для подражания – соответствует целям, присущим агиографии, поскольку «одной из главных задач создания жития является духовно-нравственное назидание» [Трубачев 2013].

В предисловии оговорены и жанровые принципы книги как исторического романа: «<...> прошу читателя помнить, что перед ним прежде всего художественная проза, где исторические факты переплетены с домыслами и предположениями автора» [Агафонов 2015, 6].

Притом подчеркивается, что упомянутые в Евангелии факты входят в повествование как непреложная данность, подобно тому, как это бывает с документальными источниками: «Единственное, где я не позволял себе домысливать что-либо от себя, так это описание евангельских событий. В этом мое повествование неукоснительно придерживается духа и буквы Священного Писания, а также святоотеческого толкования Евангелия» [Агафонов 2015, 6].

С каждой из известных жен-мироносиц связана в романе отдельная сюжетная линия. Рассмотрим соотношение в них достоверности и вымысла, присущее историческому роману.

Самая протяженная линия сюжета – это жизнь Марии Магдалины – от детского возраста до преставления и посмертия.

Евангелия не рассказывают подробно об обращении Марии Магдалины и о ее встрече со Спасителем, «замечая лишь, что это было связано с ее исцелением, как и других женщин, от злых духов и болезней (вариант – немощей) (ἀπὸ πνευμάτων πονηρῶν καὶ ἀσθενειῶν – Лк 8. 2; ср.: «от духа немощи» – πνεῦμα ἀσθενείας – Лк 13. 11)» [Петров 2021]. Отец Николай Агафонов подчеркивает также: «Образное выражение “вышли семь бесов” указывает на то, что Магдалина страдала тяжелым заболеванием, т.к. на языке Священного писания число семь есть символ полноты» [Агафонов 2015, 223].

Романист Агафонов сочиняет историю о жестоком убийстве любимого отца Марии, которое произошло на глазах у девочки, едва спасшейся от разбойников. Вымышленная история предлагает вариант объяснения того, каким образом ребенка постигла крайне тяжелая форма одержимости – «вошли семь бесов».

Писатель употребляет имена родителей Марии, которая, согласно европейской агиографии, «родилась в благородной и богатой семье, ее отца звали Сир, а мать – Евхаристия» [Лосева 2021]. В романе достаток семьи объясняется успешной торговлей Сира.

В повествовании о событиях после Воскресения Христова Агафонов также использует известные из агиографии и иконографии сюжеты о поездке Марии в Рим и разговоре с императором Тиберием (которому она подарила красное яйцо), упоминает об успешной ее проповеди в Массилии (ныне Марсель) [Лосева 2021]. Героиня завершает свой земной путь в Эфесе, где, согласно роману, сообщает Иоанну Богослову подробности о явлениях мироносицам воскресшего Учителя и узнает от него об их дальнейших судьбах.

Создавая образ уроженки прибрежной Магалды, писатель делает ее превосходной пловчихой и ныряльщицей. В семь лет девочка провожает вплавь торговый караван своего отца, в тринадцать спасается под водой от его убийц. Мироносица Мария в путешествии спасает попутчиков своими

молитвами, а на подходе к Массилии Галльской, когда корабль разбит, понадобилось и ее умение плавать: «Мария Магдалина, старый моряк и юноша спустились в воду и, рбывая ногами, стали толкать перед собой плот к берегу» [Агафонов 2015, 194].

Морская тема и завершает историю о земном пути Марии. В эпилоге она вновь на берегу – в Эфесе: «Море не очень походит на озеро ее детства и юности, но ей до боли хочется представить себе, что это именно ее родное Геннисаретское озеро» [Агафонов 2015, 216]. Покинув свое тело, она, как в детстве, запустила камушек по воде – и, приняв напутствие знакомого ей Ангела, – «Пошла прямо по водам сверкающего невообразимой голубизной моря» [Агафонов 2015, 218].

Мироносица Иоанна появляется в романе, когда выходит замуж за Хузу, будущего домоправителя Иродова. Находясь во дворце, супруги непосредственно наблюдают происшествия, описанные в Евангелии, что позволяет романисту показать все совершающееся через призму личного переживания героев. Так, Хуза с ужасом сообщает жене, что видел пляску падчерицы Ирода и слышал переданное через нее требование Иродиады.

Через образы Хузы и Иоанны показано, как современные им события (крещение Иоанново, строительство Тивериады и др.) воспринимались в русле иудейской культуры. Например, «танцевать для женщины, да еще знатной, в собрании мужчин считалось недопустимым нарушением приличий. Только рабыням, в угоду своим господам позволялось, легко одевшись, плясать во время пиров» [Агафонов 2015, 102]. Пляска Саломеи вписана в важное религиозное противоречие – между единобожием и насаждаемым извне идолопоклонством в Иродовой стране. Плясунья воспитана как современные ей иностранки, да и гости Ирода «мало ценят отеческие обычаи, а более стараются угодить римлянам» [Агафонов 2015, 102].

В некоторых событиях супруги участвуют сами. Это позволяет выстроить факты, известные читателю Евангелия, в сюжетную линию. Так, Иоанна в романе становится свидетелем проповеди Предтечи, крестится от него в Иордане, одновременно с одним из воинов, с которым они впоследствии поддерживают друг друга. Благодаря этому знакомству она сможет проводить учеников к заключенному Иоанну Крестителю, а затем к его обезглавленному телу, чтобы забрать его из дворца для погребения. Хуза случайно видит Иродиаду, которая ночью с загадочным свертком крадется за конюшни, и сообщает об этом жене, которая затем найдет и с почестью захоронит честную главу Пророка. Сюжет последнего события заимствован автором из церковного предания, отразившегося в византийских, славянских и грузинских рукописях.

Мироносица Саломея, мать апостолов Иакова и Иоанна, была старшей дочерью Иосифа, плотника из Назарета. С ее образом связана оппозиция между земными ценностями и духовными устремлениями человека. В первой главе романа она невеста рыбака Зеведея, который изображен как приверженец своего ремесла, рачитель семейного достатка.

Описаны свадебные обряды того времени, песнопения, которые девушка знает наизусть, – так передается колорит времени и места.



Описано и благочестивое семейство Иосифа. Это экспозиция ряда сюжетных линий романа, поскольку многие главные герои состоят между собой в родстве / свойстве. Саломия, воспитанная праведным Иосифом, размышляет в связи с деятельностью своего мужа: «Хорошо, конечно, когда сын идет по стопам отца, но еще лучше, когда человек прежде всего следует путями Господа» [Агафонов 2015, 27].

Когда сыновья пойдут со Спасителем, она, как известно, отправится вместе с ними. Далее в эпизодах, известных из Евангелия, она предстанет сначала лицепрятной матерью: «Ее материнскому чувству льстило, что Иисус особо выделяет ее сыновей среди других учеников» [Агафонов 2015, 136]. В недолгом времени Саломия поймет пророчество Спасителя о чаше, которую приверженцы изопьют вместе с Ним: «И поняв, о какой чаше говорил Господь, она уже не отступит от своих обещаний пить эту чашу вместе со Христом. Она пойдет со своим Учителем на Голгофу» [Агафонов 2015, 138].

Вымышленные романистом эпизоды заполняют пробелы в биографиях мироносиц, указывая на смысловую связь между как бы разрозненными событиями. Например, показано, почему юную Марию постигла тяжкая одержимость и как сложилась группа женщин, исцеленных Христом и следовавших за Ним (в романе Иоанна тоже тяжело болеет после потрясения, вызванного казнью Предтечи).

Сюжетные линии романа связаны со сквозными мотивами – таков, например, мотив моря как проекции Вечности в жизни Магдалины – и со смысловыми доминантами в их соотношении – таковы доминанты земных ценностей и духовных устремлений в судьбе мироносицы Саломии, матери сыновей Зеведея. Через образ Иоанны показано, в частности, соотношение культурных ориентиров римского и израильского толка, которые тесно соседствовали в Израиле времен Христа. Таковы в историческом романе приемы «точной и согласной с действительностью разработки» времени и места [Благой 1925, 337].

Противоположный полюс системы персонажей в романе представлен образами Иродиады, ее дочери и членов царской семьи. В связи с ними выстраивается тема преступления и наказания, выявляется связь между смыслом поступков и судьбой человека. Биографии прототипов являются предметом споров в научной литературе [Неклюдов, Ткаченко 2016]. Описывая этих героев, Агафонов ориентируется не на спорные мнения, а на устоявшиеся легенды и антропониимику, получившие широкое распространение в европейской культуре. Например, имя плясуньи не названо в Евангелии, не описана и ее дальнейшая судьба. Имя Саломеи появляется в книге Иосифа Флавия «Иудейские древности» (I в. н.э.), а предание о страшной ее смерти приводит свт. Димитрий Ростовский (конец XVII – начало XVIII в.).

Тем самым, принципы, на которых строятся образы антигероев, несколько отличаются от принципов, на которых строятся образы жен-мироносиц. Антигерои могут соответствовать моделям, распространенным в культуре, независимо от степени их достоверности. По сути такие сюжеты

представляют собой тот же вымысел, но, возможно, заранее знакомый читателю. Такова история о смерти Саломеи, обезглавленной сомкнувшимися льдинами на зимней реке.

Напротив, в отношении святых мироносиц, как ближайших последователей Господа и первых свидетелей Воскресения, факты имеют особое значение, требуют повышенного внимания. А домыслы, получившие широкую популярность в современной массовой культуре, вынуждают писателя к полемике.

В большом разделе «Приложение», в частности, отмечено, что образ Марии Магдалины, который с древних времен по-разному смешивали с образами других женских персонажей Евангелия (ср.: [Петров 2021]), утвердился в западно-католическом предании в неправдоподобном виде: «Католическое предание ассоциирует Марию Магдалину с Марией, сестрой Лазаря <...> а также с евангельской блудницей, умывающей ноги Христа слезами. Отсюда у них родился образ кающейся Марии Магдалины – блудницы, что в будущем породило на Западе немало кощунственной литературы. Фильм “Последнее искушение Христа” и книга “Код да Винчи” есть прямое следствие западного искаженного образа» [Агафонов 2015, 224]. В Приложении, как видим, изложено содержание исторических источников и приведен их анализ. Подчеркивается неправдоподобие ходячих мнений, внедрившихся в сознание тех современников, которые мало знакомы со Священным Писанием.

Выше мы отметили авторскую интенцию – духовно-нравственное наставление, – которая связывает поэтику «Жен-мироносиц» с поэтикой житийной литературы, и прием документальности, общий для современной агиографии и художественной прозы.

В случае «Жен-мироносиц» важно учитывать, что жизнеописание святых, подвизавшихся две тысячи лет назад, создается в новейшее время, в соответствии с современными формами агиографии. В качестве исторического источника в первую очередь здесь выступает Евангелие.

О. Николай в предисловии подчеркивает, как мы помним, разницу между событиями, известными из Евангелия, и теми, которые он сочинил сам. Эта разница может быть более или менее очевидной для читателя – в зависимости от подготовки. Писатель облегчает для нас оценку соответствия, снабдив книгу вышеупомянутым научно-популярным Приложением.

В Приложении автор приводит сведения о каждой из жен-мироносиц, известные из Евангелия и предания, снабжая их пояснениями, например, к Лк. 8: 1–3: «Из этого текста Евангелия мы можем сделать вывод, что женщины, следовавшие за Христом, были не просто частью “множества народа”, толпы, которая окружала и теснила Христа в жажде чуда исцеления. Нет, эти женщины были, по выражению евангелиста, “некоторые”, следующие за Христом и служащие Ему. То есть они не только внимали поучениям Христа, но и служили Ему» [Агафонов 2015, 221–222].

Отдельная глава Приложения отведена событиям Воскресной ночи. Автор приводит обоснование последовательности событий, выполненное ученым богословом: «Восстановление последовательности событий

воскресной ночи, предпринятое епископом Михаилом (Грибановским) согласно анализу текста всех четырех евангелистов» [Агафонов 2015, 233]. Агафонов дает и ссылку на одно из современных переизданий научного труда о. Михаила (2001 г.), первоначально опубликованного в 1896 г.

В Приложении о. Николай помещает свой конспект и приводит выводы из богословской работы о. Михаила (Грибановского), который в своей книге «Над Евангелием», в частности, отмечал: «Каждая из них [Мироносиц. – С.Б.] рассказывает исключительно только то, что сама видела и сама испытала, участвуя в одной какой-либо части события и в том или другом его моменте. Такая необычайная и настойчивая точность свидетельств сама собой ведет к их разнообразию» [Грибановский 2015, 186]. Поэтому, согласно доказательствам о. Михаила, описания событий Воскресной ночи не противоречат одно другому, а дополняют друг друга. В конспекте о. Николая «разнообразные движения жен-мироносиц» и апостолов Петра и Иоанна разделены на 11 этапов.

В романе обыгран убедительный вывод епископа Михаила о том, что каждый из евангелистов писал со слов одной из мироносиц: «<...> рассказы о воскресной ночи шли к ним [Евангелистам. – С.Б.] от различных лиц, т.е. в данном случае от различных жен Мироносиц как непосредственных свидетельниц события» [Грибановский 2015, 185]. В частности, романист создает сцену, в которой Магдалина сообщает апостолу Иоанну известные ей подробности событий Воскресной ночи.

Полученная из научного богословского источника схема становится в романе основой сюжетной линии. Полностью воспроизводятся события, известные из Евангелия. Вымышленные реплики персонажей вписываются в эту линию, например: «– Не огорчайся, Магдалина, – успокаивала ее Мария Клеопова, – тебе не поверили апостолы, а мне не поверил собственный муж. Вот уж кому бы огорчаться! Так и ушел с Лукой в Эммаус, сказав, что все это мне померещилось» [Агафонов 2015, 180].

Итак, в книге «Жены-мироносицы» поэтика исторического романа и формы современной житийной литературы гармонично сочетаются между собой.

Прежде всего, потому, что у них много общих жанровых особенностей. Кризисная эпоха как время действия, соединение мотивов общественной и частной жизни, противопоставление представителей разных культурно-исторических сил и даже наличие исторической справки [Малкина 2002, 74] – все эти инварианты исторического романа характерны также для современной житийной литературы.

Как в художественной прозе, так и в современной житийной литературе, «Используется сила самого факта, документа, который становится эмоциональной кульминацией всего повествования...» [Дорофеева 2019, 130]. Научно-популярное Приложение облегчает понимание исторической основы романа.

Яркие эпизоды и описания – как вымышленные, так и заимствованные из предания, агиографии, иконографии – делают материал занимательным, художественно убедительным и понятным для любого читателя. Так одновременно решаются и задачи агиографа, и задачи романиста.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонов Николай, протоиерей. Жены-мироносицы: Исторический роман. 5-е изд. М.: Издательство Сретенского монастыря, 2015. 240 с.

2. Благой Д. Исторический роман // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 1: А–П. М.; Л.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925. Стб. 335–342.

3. Грибановский Михаил, епископ. Над Евангелием / сост., вступ. ст. П. Хондзинского. М.: Книжный клуб Книгоvek, 2015. 384 с.

4. Дорофеева Л.Г. Русская словесность в контексте национальной духовной традиции. Калининград: Издательство Балтийского федерального университета им. Иммануила Канта, 2019. 180 с.

5. Лосева О.В. М<ария> М<агдалина> в византийской и новогреческой агиографической традиции // Православная энциклопедия. Т. 43. [2021]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2562144.html?ysclid=ln32421dwp898612522> (дата обращения: 04.10.2023).

6. Малкина В. Поэтика исторического романа: Проблема инварианта и типология жанра. Тверь: Тверской государственный университет, 2002. 140 с.

7. Неклюдов К.В., Ткаченко А.А. Иродиада // Православная энциклопедия. Т. 26. [2016]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/674091.html?ysclid=lmqezpg59j55828775> (дата обращения: 04.10.2023).

8. Ничипоров Илья, священник. Русская литература и Православие: пути диалога. М.: ИП Захаров Н.С., 2019. 288 с.

9. Пак Н.И. Традиция в литературе: учебное пособие. Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2007. 154 с.

10. Петров А.Е. М<ария> М<агдалина> в Евангелиях; М<ария> М<агдалина> в экзегезе древней церкви // Православная энциклопедия. Т. 43. [2021]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/2562144.html?ysclid=ln32421dwp898612522> (дата обращения: 04.10.2023).

11. Трубочев Андроник, игумен. Житийная литература. XVIII – нач. XX в. // Православная энциклопедия. Т. 19. [2013]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/182317.html> (дата обращения: 04.10.2023).

## REFERENCES

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

1. Blagoy D. Istoricheskiy roman [Historical Novel]. *Literaturnaya entsiklopediya: Slovar' literaturnykh terminov* [Literary Encyclopedia: Dictionary of Literary Terms]; in 2 vols. Vol. 1: А–P. Moscow, Leningrad, L.D. Frenkel' Publ., 1925, cols. 335–342. (In Russian).

### (Monographs)

2. Dorofeyeva L.G. *Russkaya slovesnost' v kontekste natsional'noy dukhovnoy traditsii* [Russian Literature in the Context of the National Spiritual Tradition]. Kaliningrad, Immanuel Kant Baltic Federal University Publ., 2019. 180 p. (In Russian).

3. Gribanovskiy Mikhail, Bishop. *Nad Evangeliyem* [On the Gospel]. Moscow, Knizhnyy klub Knigovek Publ., 2015. 384 p. (In Russian).

4. Malkina V.Y. *Poetika istoricheskogo romana: Problema invarianta i tipologiya zhanra* [Poetics of the Historical Novel: The Problem of Invariant and Typology of the Genre]. Tver, Tver State University Publ., 2002. 140 p. (In Russian).
5. Nichiporov Il'ya, Priest. *Russkaya literatura i Pravoslavie: puti dialoga* [Russian Literature and Orthodoxy: Ways of Dialogue]. Moscow, Zakharov N.S. Publ., 2019. 288 p. (In Russian).
6. Pak N.I. *Traditsiya v literature: uchebnoye posobiye* [Tradition in Literature: A Text-book]. Kaluga, Kaluga State Pedagogical University Publ., 2007. 154 p. (In Russian).

### (Electronic Resources)

7. Loseva O.V. М<ariya> М<agdalina> v vizantiyskoy i novogrecheskoy agio-graficheskoj traditsii [М<aria> М<agdalina> in the Byzantine and Modern Greek Hagiographic Tradition]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 43. [2021]. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/2562144.html?ysclid=ln32421dwp898612522> (accessed 04.10.2023). (In Russian).
8. Neklyudov K.V., Tkachenko A.A. Irodiada [Herodias]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 26. [2016]. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/2562144.html?ysclid=ln32421dwp898612522> (accessed 04.10.2023). (In Russian).
9. Petrov A.E. М<ariya> М<agdalina> v Yevangeliyakh; М<ariya> М<agdalina> v ekzegeze drevney tserkvi [М<aria> М<agdalina> in the Gospels; М<aria> М<agdalina> in the Exegesis of the Ancient Church]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 43. [2021]. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/2562144.html?ysclid=ln32421dwp898612522> (accessed 04.10.2023). (In Russian).
10. Trubachev Andronik, Abbot. Zhitijnaya literatura. XVIII – nach. XX v. [Hagiographic Literature. 18<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> Century]. *Pravoslavnaya entsiklopediya* [Orthodox Encyclopedia]. Vol. 19. [2013]. Available at: <https://www.pravenc.ru/text/2562144.html?ysclid=ln32421dwp898612522> (accessed 04.10.2023). (In Russian).

*Бойко Светлана Сергеевна,*

Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, доцент; профессор кафедры истории русской литературы новейшего времени Института филологии и истории.

Научные интересы: история русской литературы XX в. и новейшего времени.

*E-mail:* svetlana-boyko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-8870-0113

*Svetlana S. Boyko,*

Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Associate Professor; Professor at the New Russian Literary History Department, Institute for Philology and History.

Research interests: history of Russian literature of the 20<sup>th</sup> century and modern times.

*E-mail:* svetlana-boyko@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-8870-0113

*В.В. Доценко (Москва)*

## **МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ СТРАТЕГИЯ Н.Н. САДУР: ЗОРОАСТРИЙСКИЙ КОД В ПЬЕСЕ «ЛЕТЧИК»**

### **Аннотация**

В статье рассматривается мифопоэтическая стратегия Н.Н. Садур, реализованная в пьесе «Летчик» (2009). В драматическом произведении особенности мифопоэтики определяются, с одной стороны, родовой спецификой текста, а с другой – генетической связью драмы с мифом, которая была отмечена еще Александром Н. Веселовским. Пьеса Садур отличается сложной полигенетической природой. План выражения в ней задан картинами повседневной жизни Москвы конца XX – начала XXI вв., а план содержания соотносится со средневековым алхимическим учением, с античной и славянской мифологиями, включая воззрения на хаос и первоэлементы, с мифологемами, заимствованными из творчества Н.В. Гоголя. При этом интегрирующим элементом мифопоэтики пьесы становится зороастризм. Основным конфликт «Летчика» – столкновение человеческих ценностей. В его основе лежит мифологический дуализм, воплощенный в произведении при помощи зороастрийского кода: противостояние добра и зла, света и тьмы, соотносящееся с борьбой верховного божества Ахура-Мазды и его антагониста Ангра-Майнью. Эта стержневая для зороастризма оппозиция поддерживается в тексте благодаря античному мифу о Гиперборее. Несмотря на внешнюю разнородность данных религиозно-мифологических систем, в пьесе они оказываются внутренне взаимосвязаны и выступают в роли «шифра», раскрывающего значение рассказа главного героя. Таким образом, мифопоэтическая стратегия Н.Н. Садур наследует традиции создания неомифологических «текстов-мифов» писателями XX в. Для таких произведений характерна гетерогенность компонентов разных систем, которые при кажущейся несовместимости образуют единую мифопоэтическую структуру.

### **Ключевые слова**

Мифопоэтическая стратегия; мифопоэтика драмы; зороастрийская мифология; «текст-миф»; неомифологический текст; мистерия; Гиперборея.

*V.V. Dotsenko (Moscow)*

**N.N. SADUR'S MYTHOPOETIC STRATEGY:  
ZOROASTRIAN CODE IN THE PLAY "THE PILOT"**

**Abstract**

The article examines N.N. Sadur's mythopoetic strategy implemented in the play "The Pilot" (2009). In a dramatic work, the peculiarities of mythopoetics are determined, on the one hand, by the generic specificity of the text, and on the other hand, by the genetic connection between drama and myth, which was noted by Alexander N. Veselovsky. Sadur's play is characterised by a complex polygenetic nature. Images of everyday life in Moscow at the end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century determine the level of expression. The level of content correlates with parts of the medieval theory of alchemy, of ancient and Slavic mythology, including views on chaos and primary elements, and, finally, mythological elements borrowed from the works of Nikolai Gogol. Zoroastrianism becomes the integrating element of the play's mythopoetics. The main conflict of "The Pilot" is the clash of human values. It is based on the mythological dualism embodied in the Zoroastrian code. The confrontation between good and evil, light and darkness correlates with the struggle between the supreme deity Ahura Mazda and his antagonist Angra Mainyu. This pivotal Zoroastrian opposition is supported in the text by the ancient myth of Hyperborea. Despite the outward heterogeneity of these religious and mythological systems, they are internally connected in the play. They act as a "cipher" that reveals the meaning of the main character's story. N.N. Sadur's mythopoetic strategy thus inherits the traditions of the creation of neo-mythological "text-myth" by 20th-century writers. Such works are characterised by the heterogeneity of the components of different systems. Although seemingly incompatible, they form a single mythopoetic structure.

**Key words**

Mythopoetic strategy; mythopoetics of drama; Zoroastrian mythology; "text-myth"; neo-mythological text; mystery; Hyperborea.

Специфика мифопоэтики драматического текста определяется в первую очередь особенностями драмы как рода литературы. Благодаря исключительным условиям организации художественного пространства и времени восприятие событий в драматическом произведении осуществляется «здесь и сейчас», сближаясь с непосредственным переживанием мифа в архаических ритуалах. Ориентация на сцену отсылает к изначальной тесной связи драмы и культа, из которого она возникла. Как отмечает Александр Н. Веселовский, наличие культовых корней в драме отразилось и «в очеловеченном и человеческом содержании мифа, плодящем духовные интересы, ставящем вопросы нравственного порядка, внутренней борьбы, судьбы и ответственности» [Веселовский 2011, 259].



Изучение мифопоэтики русской литературы конца XX – начала XXI вв. непредставимо без опоры на достижения исследователей другого рубежного периода – Серебряного века: современная нам эпоха тоже осмысливается в художественных текстах как переходный этап истории, сопровождающийся коренным сломом в культуре. Его преодолению, в частности, служат мифопоэтические средства, направленные на восстановление целостной картины мира. Так, Д.Е. Максимов показал, что мифопоэтический уровень художественного текста может создаваться разными способами: через использование древних мифологических представлений-концепций, путем введения сюжетов и образов искусства Нового времени, благодаря собственным мифотворческим построениям автора [Максимов 1979, 21–23]. З.Г. Минц концептуализировала эти теоретические поиски. Способы обращения к мифу она разделила на традиционный и неомифологический: в первом из них автор разрабатывает известные мифологические образы и сюжеты и конструирует собственные мифы, во втором – «мифологический, литературный, исторический и современный планы изображения постоянно иронически смещаются и “мерцают” друг в друге» [Минц 1979, 120], тексты становятся полигенетическими. Такие «тексты-мифы» имеют определенную структуру: план выражения в них задан изображением современности или истории, а план содержания доступен пониманию только через соотнесение с мифом. Как отметил В.В. Полонский, мистерия – «инкарнация чистой театральности со всеми ее исконными культовыми импликациями» [Полонский 2008, 82] – глубинно наиболее родственна театру. На примере драматургии А. Белого ученый показал, что на рубеже XIX–XX вв. мистерияльный характер символистской драмы выражался «стремлением заковать бушевавший сознание хаос в художественном акте мистерияльного преображения мира» [Полонский 2008, 89], подобная тенденция прослеживается и в литературе XX–XXI вв.

В качестве объекта нашего исследования выбрана пьеса Н.Н. Садур «Летчик» (2009), которая заключает в себе черты, характерные для неомифологического «текста-мифа». План выражения в ней задан картинами повседневной жизни Москвы конца XX – начала XXI вв., а план содержания соотносится со средневековым алхимическим учением, с античной и славянской мифологиями, включая воззрения на хаос и первоэлементы, с мифологемами, заимствованными из творчества Н.В. Гоголя. При этом интегрирующим элементом мифопоэтики пьесы становится зороастризм, а стремление к преобразованию реальности обнажает мистерияльную основу текста. Соответственно, комбинация разных религиозно-мифологических систем формирует мифопоэтическую стратегию Садур. Рассмотрим ее реализацию на примере конкретных принципов и способов работы автора с мифологическим материалом.

Предварительно отметим, что первые работы, специально посвященные пьесе «Летчик», появились совсем недавно [Красноухова 2020; Красноухова 2023]. Пристальное внимание в них сосредоточено на советском мифе об авиации и образе Москвы. Оба эти аспекта действительно участвуют в формировании мифопоэтики текста, однако они не являются исчерпывающими.



\*\*\*

Зороастризм – одна из древнейших религий Ближнего Востока, которая зародилась в первых веках I тысячелетия до н. э. на «на основе религиозных верований и мифологических представлений древнеиранских племен» [Дорошенко 1982, 12], называвших себя ариями. Эксплицитно зороастрийские элементы явлены в пьесе на лексико-семантическом уровне: дворник-таджик Шамшид в картине 8 произносит имя Ахура-Мазды – верховного божества этой религии; в эпилоге главный герой, полярный летчик Паоло, называет его «огнепоклонником» (распространенное наименование последователей учения Заратустры) и прямо говорит: «...наши с тобой пра-предки – древние арии, брат-таджик»; там же в ремарке дворник оказывается в «белоснежных одеждах зороастрийца» [Садур 2015, 110–111].

В зороастризме ярко выражено противоборство сил добра и света, возглавляемых Ахура-Маздой, и сил зла и тьмы, руководимых Ангра-Майнью: «В ответ на создание благим началом мира, жизни, света, тепла Анхра-Майню создал смерть, зиму, холод, зной, вредных животных и насекомых» [Дорошенко 1982, 14]. Мир в зороастрийской мифологии предстает как арена борьбы противоположностей. Каждый человек самостоятельно выбирает сторону в этом противостоянии, осознавая, что оно обязательно завершится победой добра. В пьесе Садур указанный дуализм разворачивается в систему бинарных оппозиций, главная из которых – противопоставление света и тьмы. Конфликт в «Летчике» имеет мифологическую основу: химерические черные рилторы Лазуткины, очевидно избравшие темную сторону, противодействуют Паоло, который стремится к спасению и Истине, следуя по пути добра.

Уже авторское определение жанра («Ночная пьеса в 2 актах») указывает не только на время действия, но и на антитезу света и тьмы, космоса и хаоса, которая, разумеется, присутствует в разных мифологиях: «С остатками хаоса на земле связан ужас, страх, порождаемый тьмой, ночью, бесформенностью, отсутствием надежных границ между человеком и царством хаоса» [Топоров 1992, 581], – в том числе в зороастризме: «До его прихода всегда был полдень – рапитвин <...>, но Ахриман (другое имя Ангра-Майнью. – В.Д.) сделал мир таким “поврежденным и мрачным”, что в полдень он стал подобным темной ночи» [Чунакова 2004, 37].

Впервые мотив света появляется в начале пьесы – в ремарке, открывающей действие картины 1, которое происходит во дворе Дома полярников в Москве: «Свет из окон дома падает на уныло опущенное лицо памятника (Гоголю. – В.Д.)» [Садур 2015, 64]. Он же завершает эту картину: «На черное месиво дворового снега ложится золотой квадрат света – зажглось окно в Доме Полярников» [Садур 2015, 66]. Источник света – окна квартиры Паоло, в картине 4 им же будут освещены Зиновий и Петя: «Лена, *глядит на квадрат оконного света, в котором стоят отец и сын Лазуткины.*

Л е н а. Вы в свете моего дедушки стоите» [Садур 2015, 79].

То, что действие во дворе дома происходит под светом из окон квартиры Паоло, имеет принципиальное значение для организации композиции пьесы, построенной на приеме обрамления. Можно предположить, что все происходящее мы видим глазами полярного летчика, все освещается его взглядом на мир. Поскольку герой находится в пограничном, полубредовом состоянии, его рассказ сложен и непоследователен. В более позднем варианте текста пьесы (2015) Садур добавила поясняющую ремарку: «Город видит сон о самом себе, все герои пьесы – это сон Города» [Садур 2015, 64], – которая, во-первых, усиливает связь Паоло с Москвой, а во-вторых, выдает установку автора на интериоризацию событий. В таком случае они утрачивают реальный статус и воспринимаются как чья-то галлюцинация. Следовательно, в плане субъектной организации пьесы образует своего рода «матрешку» из разных восприятий: город видит сон о Паоло, который искаженно воспринимает окружающий мир. Именно его полусумасшедшее сознание рождает мифологические мотивы и образы.

Прием обрамления «срачен с сюжетогенным мотивом “спасения от опасности или бедствия”» [Корзина 2008, 200]. Поводом к рассказыванию истории о соседях становится желание полярного летчика убедить дворника Шамшида бежать в Гиперборею и спасти Москву. Рамку образуют две первые картины первого действия и эпилог. Внутри нее помещен рассказ Паоло, который для него связан с экспедицией на север:

П а о л о. <...> Хочешь, я расскажу тебе что-нибудь про моих соседей? Что-нибудь веселое, увлекательное и дикое?

Ш а м ш и д (*вежливо*). Зачем? <...>

П а о л о. Пойми, не могу я сказать тебе, что искала наша экспедиция. Это тайна государственного значения [Садур 2015, 72].

Для Паоло цель экспедиции заключалась в поиске божественного спасения любимого города от насилия, ссор, обманов и хищничества, в которые погружены его соседи и шире – все жители Москвы.

Главный герой имеет некоторые черты Язата – персонажа из персидской мифологии, младшего бога-порождения Ахура-Мазды, который тоже способен излучать свет. В этой связи очевидно, что на мифопоэтическом уровне Таджики соотносится с зороастрийским жрецом. В картине 8 Шамшид входит в транс и над огнем призывает Ахура-Мазду, после чего в окне появляется Паоло: «Вдруг сверху открывается золотое окно – льется заливистый озорной свист» [Садур 2015, 96].

Темнота и ночь, мифологически соотнесенные с хаосом и потусторонними силами, в пьесе персонифицированы в солдатах разведотряда. Они появляются в конце картины 1 («Через минуту во двор вбегает отряд вооруженных мужчин. Озираются, выставив перед собой автоматы. И так же молча отступают обратно, во мрак» [Садур 2015, 66]) и в картине 8 («Майор и отряд уносятся в ночь» [Садур 2015, 96]). Место привычного нахождения этих персонажей – мрак, они часть ночи и хаоса. Один из бойцов, Шкраба, очень точно определяет состояние раздробленного универсума

рубежа эпох: «Кого тут сыщешь – все попере мешалось – попере пугалось в мире!» [Садур 2015, 96].

Первоначальное состояние мира до его космизации описано в картине 2, когда старик летчик объясняет Таджики, почему он не может раскрыть цель полярной экспедиции: «Я слово давал генсеку, ослепительному товарищу Сталину. Давал слово молчать, молчание типа тьмы. Чернота и бездна так молчат» [Садур 2015, 70]. Определение *ослепительный* в отношении Сталина – отсылка к верховному божеству зороастризма Ахура-Мазде, главное воспринимаемое свойство которого – беспредельный свет. Между тем представление о Сталине как о божестве, несущем свет, показано в пьесе как неверное и даже пагубное. Он не освещает путь, а ослепляет: отец Лены, который верил в избранность и исключительность вождя, разбился в дороге. Сталин назван «ослепительным», потому что он лишает зрения, а значит, распространяет тьму.

Шамшид тоже связан с зороастрийским мотивом света. В картине 1 он одет в оранжевую *светотражающую* куртку дворника, а в эпилоге преобразается: снимает ее с себя и «остаётся в белоснежных одежде зороастрийца» [Садур 2015, 111]. Данная ремарка подтверждает, что «профанное» бытовое облачение косвенно соотносится с культом огня.

Имплицитно в пьесе присутствует образ солнца. Так, в речи героев не раз встречается название горы Памир: на ней живет жена Таджики, сигареты с этим названием курит Паоло. Согласно предположению исследователей, номинация горы восходит к имени бога солнца древних иранцев «Михр», или «Митр», поэтому слово Памир, или «Па-и-михр», «должно означать “подножье солнца или бог солнца”, то есть горную страну на востоке, из-за которой выходит солнце. По отношению к землям, населенным древними иранскими народами, Памир действительно занимает такое положение» [Агаханянц 1962, 6].

Своеобразный двойник Таджики – Электрик. Первый раз он появляется на уроке химии в картине 3 и заявляет: «Если вы будете электриков взрывать, у вас свет погаснет. В обесточенной школе учиться нельзя» [Садур 2015, 76]. Затем, в картине 7, он возникает в аналогичной ситуации. Здесь Электрик назван «обгорелым», то есть пострадавшим от огня. Картина 9 становится ключевой для развития образа персонажа. В актовом зале школы Электрик украшает рождественскую елку гирляндами, находясь под потолком:

Л е н а. Можно уже к елке подойти?

Э л е к т р и к. А мне-то что? Я здесь не распоряжаюсь. Я электрик!

Л е н а (*нежно смеется*). Я думала, вы ангел [Садур 2015, 97].

В мифопоэтическом плане Электрик, с одной стороны, всегда находится рядом с источником света, поэтому его можно было бы считать приближенным к Ахура-Мазде. Однако этот второстепенный персонаж никак не взаимодействует с Паоло, а потому встраивать его в иерархию божественных образов неправомерно. Героев сближает только мотив полета.

Согласно одной из ремарок Садур, «Электрик повторяет тему летчика, но пародийно. Он такой летчик – для низких людей» [Садур 2015, 97]). Если Паоло – настоящий полярный летчик, то Электрик на детском празднике срывается с потолка и на гирлянде входит в пике. Упоминание фигуры пилотажа создает комический эффект, тогда как образ главного героя, напротив, трагичен. С другой стороны, Электрика, как и Таджики, можно сравнить с зороастрийским священнослужителем: он заботится о сохранности елочной гирлянды – источника особого, волшебного света, поддерживает ее горение, как жрец сохраняет огонь.

Итак, между тремя персонажами пьесы существует семантическая близость: Таджики разводит огонь, Паоло озаряет всех светом из своего окна, Электрик развешивает гирлянды и обеспечивает их свечение.

Финал картины 9 озаменован угасанием света в сцене родов: «Марья Петровна издает долгий протяжный рев. От этого рева разноцветные лампы на потолке цепочками – взрываются. Свет медленно меркнет» [Садур 2015, 103]. Погружение во тьму подчеркивает, что ребенок появился *на свет* в хтоническом мире и искусственное яркое освещение не способно противостоять окружающей темноте.

В эпилоге, после исчезновения Паоло и Таджики, Майор разведотряда отдергивает штору, «смотрит в ночь» и заключает: «Он сделал это! Проклятый летчик! Сделал! Он забрал с собой Москву» [Садур 2015, 113]. В окне персонаж увидел безграничную первозданную пустоту.

Безусловно, борьба света и тьмы, истоки которой у Садур восходят к зороастризму, выступает ключевым элементом мифопоэтической структуры пьесы, в целом объясняет ее композицию, соотносительность образов и авторскую идею. Другая значимая часть мифопоэтического мира произведения – античный миф о Гиперборее, который интегрируется в зороастрийские представления.

Гиперборейская страна – это идеальное царство, не имеющее определенной локализации и представляющее собой «не столько географическую местность, сколько определенного рода социальную категорию» [Лосев 1996, 477]. С гиперборейцами связан упоминавшийся ранее мотив полета. Так, Лукиан писал: «Я считал совершенно невозможным верить им, и, однако, как только впервые увидел летающего иностранца, варвара, – он назвал себя гиперборейцем, – я поверил... И что, в самом деле, оставалось мне делать, когда на моих глазах днем человек носился при мне по воздуху, ступал по воде и медленным шагом проходил сквозь огонь» [Лосев 1996, 467]. Как известно, в Гиперборею невозможно попасть привычным способом. Это представление закрепилось и в сочинениях Ф. Ницше: «Ни по воде, / ни по суше / к нам туда не добраться – / к гиперборейцам» [Ницше 2006, 507–508].

Сходная идея о недоступной северной стране встречается в мифологии арийских народов: «Сохранилось немало легенд, повествующих о пути в мифические северные страны, которые и древним индийцам, и древним иранцам казались недоступными. И если кому-то удавалось попасть туда, то он добирался лишь, как сообщают предания, особым, чудесным образом. Эти-

ми «счастливыми» обычно оказывались не цари и воители, а святые мужи, обладавшие магическими таинствами жрецы, прославленные священнослужители, высокочтимые мудрецы» [Бонгард-Левин, Грантовский 1983, 92]. Неудивительно поэтому, что тайна Гипербореи открылась Паоло – полярному летчику, который, очевидно, близок по духу гиперборейцам.

Можно найти и более точное определение местоположения этой страны, с точки зрения древних, – «под Полярной звездой и созвездием Большой Медведицы» [Халилова 2022, 76]. Поэтому опосредованно ее образ возникает уже в ремарке, описывающей интерьер комнаты Паоло в картине 2: «В углу комнаты, главная роскошь, всех поражающая, – чучело белого медведя» [Садур 2015, 66]. Более того, именно в чучеле находится вход в Гиперборею, который используют Паоло и Таджик, планируя спрятать там Москву: «Гиперборея, как шкура моей матери – белой медведицы, она вберет в себя этот город и спрячет его навсегда, навсегда» [Садур 2015, 111].

Паоло берет с собой в путешествие Таджика, который обладает знаниями жреца, необходимыми для такого перемещения. В пьесе эти знания описаны намеренно сниженно: «Мне нужен был товарищ, тот, что благоразумно прячет кусочки сахара на груди, зная, как пригодятся они в ледяных скитаниях» [Садур 2015, 111].

Приведенные сведения о гиперборейском мифе демонстрируют внутреннюю согласованность и взаимосвязь этой части мифопоэтической системы пьесы с элементами зороастрийской мифологии.

Как видно, мифопоэтическая стратегия Садур состоит в активном освоении и преобразовании разных религиозно-мифологических систем с ориентацией на одну магистральную, что в полной мере соответствует структуре неомифологического «текста-мифа». Однако автор этой концепции, З.Г. Минц, применяла ее для анализа лирических и эпических произведений Серебряного века. Она отмечала, что в драматическом тексте почти всегда «собственно неомифологические тенденции отодвинуты на задний план» [Минц 1979, 120], сменяясь традиционным подходом к мифам. На этом же акцентировал внимание В.В. Полонский: для мифопоэтических поисков Серебряного века в области драматургии характерно в первую очередь осмысление и переработка античного материала [Полонский 2008, 84]. Мифопоэтика пьесы Н.Н. Садур очевидно отличается от драматических разработок рубежа XIX – XX вв. мифологическим материалом и полигенетическим подходом к нему. Специфика мифопоэтики драматического произведения определяется его потенциальной постановкой на сцене и «проживанием» событий художественного мира в реальном времени, что реактуализирует модальность непосредственного восприятия, свойственную мифу. Во многом поэтому большое внимание в тексте Садур уделено визуальной составляющей (свет из окна, костер, гирлянды). Речь здесь идет не только о сценическом эффекте: восходящее к зороастрийским представлениям противоборство света и тьмы образует основной конфликт «Летчика» и стержень его мифопоэтической структуры.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агаханянц О.Е. Между Гиндукушем и Тянь-Шанем: история изучения природы Памира. Душанбе: Таджикгосиздат, 1962. 127 с.
2. Бонгард-Левин Г.М., Грантовский Э.А. От Скифии до Индии. Древние арии: мифы и история. М.: Мысль, 1983. 206 с.
3. Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011. 687 с.
4. Дорошенко Е.А. Зороастрийцы в Иране (Историко-этнографический очерк). М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1982. 133 с.
5. Красноухова Ю.С. Культурная основа в изображении топоса Москвы в пьесе Н.Н. Садур «Летчик» // Сибирский филологический журнал. 2023. № 1. С. 193–203.
6. Красноухова Ю.С. Советский миф об авиации в пьесе Н. Садур «Летчик» // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: сборник материалов VII (XXI) Международной научно-практической конференции молодых ученых (16–18 апреля 2020 г.). Вып. 21. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2020. С. 349–352.
7. Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М.: Мысль, 1996. 975 с.
8. Максимов Д.Е. О мифопоэтическом начале в лирике Блока (Предварительные замечания) // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. Тарту: ТГУ, 1979. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459). С. 3–33.
9. Минц З.Г. О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. Тарту: ТГУ, 1979. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 459). С. 76–120.
10. Ницше Ф. Черновики и наброски 1887–1889 гг. Лето 1888 // Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 13. М.: Культурная революция, 2006. С. 497–521.
11. Полонский В.В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX – начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.
12. Корзина Н.А. Рамка // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 200–201.
13. Садур Н. Чудная баба. М.: АСТ, 2015. 320 с.
14. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
15. Топоров В.Н. Хаос первобытный // Мифы народов мира: в 2 т. Т. 2 / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1992. С. 581–582.
16. Халилова Т.Ш. Гипербория в античных и индоперсидских источниках // Вестник Международной академии наук. Русская секция. 2022. № S1-1. С. 76–81.
17. Чунакова О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифологических символов. М.: Восточная литература, 2004. 286 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Khalilova T.Sh. Giperboreya v antichnykh i indopersidskikh istochnikakh [Hyperborea in Ancient and Indopersian Sources]. *Vestnik Mezhdunarodnoy akademii nauk. Russkaya sektsiya*, 2022, no. S1-1, pp. 76–81. (In Russian).

2. Krasnoukhova Yu.S. Kul'turnaya osnova v izobrazhenii toposa Moskvy v p'yese N.N. Sadur "Letchik" [Cultural Basis in the Image of the Topos of Moscow in the Play "The Pilot" by N.N. Sadur]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*, 2023, no. 1, pp. 193–203. (In Russian).

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

3. Krasnoukhova Yu.S. Sovetskiy mif ob aviatsii v p'yese N. Sadur "Letchik" [Soviet Aviation Myth in N. Sadur's Play "The Pilot"]. *Aktual'nyye problemy lingvistiki i literaturovedeniya: sbornik materialov VII (XXI) Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii molodykh uchenykh (16–18 aprelya 2020 g.)* [Actual Problems of Linguistics and Literary Studies: Collection of Materials of 7<sup>th</sup> (21<sup>st</sup>) International Scientific and Practical Conference of Young Scholars (16–18 April 2020)]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2020, pp. 349–352. (In Russian).

4. Korzina N.A. Ramka [Frame]. Tamarchenko N.D. (ed.). *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A Dictionary of Current Terms and Concepts]. Moscow, Kulagina Publ., Intrada Publ., 2008, pp. 200–201. (In Russian).

5. Maksimov D.E. O mifopoeticheskom nachale v lirike Bloka (Predvaritel'nyye zamechaniya) [On the Mythopoetic Origin in Blok's Lyrics (Preliminary Remarks)]. *Tvorchestvo A.A. Bloka i russkaya kul'tura XX veka: Blokovskiy sbornik III*. [A.A. Blok's Works and Russian Culture of the 20<sup>th</sup> Century. Blok Collection III]. Tartu, Tartu State University Publ., 1979, pp. 3–33. (In Russian).

6. Mints Z.G. O nekotorykh "neomifologicheskikh" tekstakh v tvorchestve russkikh simbolistov [On Some "Neo-mythological" Texts in the Works of the Russian Symbolists]. *Tvorchestvo A.A. Bloka i russkaya kul'tura XX veka: Blokovskiy sbornik III* [A.A. Blok's Works and Russian Culture of the 20<sup>th</sup> Century. Blok Collection III]. Tartu, Tartu State University Publ., 1979, pp. 76–120. (In Russian).

7. Toporov V.N. Khaos pervobytnyy [Primeval Chaos]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira* [Myths of the World]: in 2 vols. Vol. 2. Moscow, Sovetskaya Entsiklopediya Publ., 1992, pp. 581–582. (In Russian).

## (Monographs)

8. Agakhanyants O.E. *Mezhdru Gindukushem i Tyan'-Shanem: istoriya izucheniya prirody Pamira* [Between the Hindu Kush and the Tien Shan: The History of the Pamir Nature Study]. Dushanbe, Tadjikgosizdat Publ., 1962. 127 p. (In Russian).

9. Bongard-Levin G.M., Grantovskiy E.A. *Ot Skifi do Indii. Drevniye arii: mify i istoriya* [From Scythia to India. Ancient Aryans: Myths and History]. Moscow, Mysl' Publ., 1983. 206 p. (In Russian).



10. Chunaikova O.M. *Pekhleviyskiy slovar' zoroastriyskikh terminov, mificheskikh personazhey i mifologicheskikh simvolov* [Pahlavi Dictionary of Zoroastrian Terms, Mythical Characters and Mythological Symbols]. Moscow, Vostochnaya Literatura Publ., 2004. 286 p. (In Russian).

11. Doroshenko E.A. *Zoroastriysy v Irane (Istoriko-etnograficheskiy ocherk)* [Zoroastrianism in Iran (Historical and Ethnographic Essay)]. Moscow, Nauka Publ., 1982. 133 p. (In Russian).

12. Losev A.F. *Mifologiya grekov i rimlyan* [The Mythology of Greeks and Romans]. Moscow, Mysl' Publ., 1996. 975 p. (In Russian).

13. Polonskiy V.V. *Mifopoetika i dinamika zhanra v russkoy literature kontsa XIX – nachala XX veka* [Mythopoeitics and Dynamics of the Genre Development in Russian Literature at the Turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries]. Moscow, Nauka Publ., 2008. 285 p. (In Russian).

14. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoye* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of Mythopoeic: Selected]. Moscow, "Progress" – "Kul'tura" Publ., 1995. 624 p. (In Russian).

15. Veselovskiy A.N. *Izbrannoye: Istoricheskaya poetika* [Selected: Historical Poetics]. St. Petersburg, Universitetskaya kniga Publ., 2011. 687 p. (In Russian).

*Доценко Вероника Валерьевна,*

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова.  
Аспирант кафедры теории литературы. Научные интересы: теория литературы, современная русская драматургия, мифопоэтика.

*E-mail:* veronika\_dotsenko@mail.ru

ORCID ID:0009-0001-6304-9229

*Veronika V. Dotsenko,*

Lomonosov Moscow State University.

Postgraduate student at the Department of Theory of Literature. Research interests: theory of literature, modern Russian drama, mythopoeitics.

*E-mail:* veronika\_dotsenko@mail.ru

ORCID ID:0009-0001-6304-9229



*Р.Х. Шаряфетдинов (Москва), А.Ф. Галимуллина (Казань)*

## **ЦВЕТООБРАЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННО-КОЛОРАТИВНОЙ СИСТЕМЕ СОВРЕМЕННОЙ ТАТАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

### **Аннотация**

Цветовые образы выполняют важную роль в поэтике литературного текста и в творчестве писателей, приобретая символические черты. В филологических исследованиях художественно-колоративная символика текстов современных татарских писателей недостаточно изучена. В лингвистических исследованиях выявляется функция цветообозначений в классической татарской литературе в контексте тюркских литератур и фольклора. А.Н. Кононов (1978) выявляет специфику использования семантики цветообозначений в этнонимах, топонимах, личной и нарицательной ономастике, А.Ф. Ситдикова (2013) называет цветообозначения ключевыми концептами, выражающими лингвокультурологические знаки национальной специфичности. В исследовании основное внимание уделяется живописности современной татарской литературы, в которой цветовые образы приобретают символическое звучание и выполняют роль татарских национальных кодов, отражают исконно народные цветовые традиции, создавая яркую эмоциональную картину, глубже и точнее передавая авторские мысли и чувства. В данной статье на примере творчества современных татарских писателей мы рассмотрели соотношение татарских общекультурных коннотаций цветообозначений, восходящих к древнетатарской поэзии и общетюркской мифопоэтике с индивидуально-авторским осмыслением колористической символики, художественно воплощенной в творчестве современных татарских писателей (в поэзии Р. Хариса, Р. Зайдуллы, Г. Мората, Р. Файзуллина, Л. Лерона и в прозе Р. Мухамадиева, Н. Гиматдиновой), создающих свои произведения на татарском языке, и выявили, что они наделяют традиционные цветовые образы новыми смыслами, обогащая их. Мы рассмотрели также творчество русскоязычных писателей (поэзию Р. Бухараева и прозу И. Абузярова), чье творчество находится на русско-татарском национально-культурном пограничье, что позволяет им использовать более широкую цветовую палитру.

### **Ключевые слова**

Татарская литература; цвет; цветовый образ; цветовая символика; культурный код; традиция; художественный мир.

*R.Kh. Sharyafetdinov (Moscow), A.F. Galimullina (Kazan)*

## **COLOR IMAGES IN THE ARTISTIC AND COLOR SYSTEM OF CONTEMPORARY TATAR LITERATURE**

### **Abstract**

Color images play an important role in the poetics of a literary text and in the work of writers, acquiring symbolic features. In philological research, the artistic and colorative symbolism of the texts of contemporary Tatar writers has not been sufficiently studied. Linguistic research reveals the function of color meanings in classical Tatar literature in the context of Turkic literature and folklore. A.N. Kononov (1978) reveals the specifics of using the semantics of color meanings in ethnonyms, toponyms, personal and common onomastics, A.F. Sitdikova (2013) calls color designations the key concepts expressing the linguocultural signs of national specificity. In our research, the main attention is paid to the picturesqueness of modern Tatar literature, in which color images acquire a symbolic sound and play the role of Tatar national codes, reflect native folk color traditions, creating a vivid emotional picture, conveying the author's thoughts and feelings more deeply and accurately. In the texts of many contemporary Tatar writers, love, philosophical, landscape lyrics, as well as reflections on poetic creativity grow from deeply intimate, private experiences to ideological, global generalizations in the context of history and modernity. In this article, using the example of the work of contemporary Tatar poets, we examined the relationship between Tatar general cultural connotations of color terms going back to ancient Tatar poetry and general Turkic mythopoetics with the individual author's understanding of coloristic symbolism, artistically embodied in the work of contemporary Tatar writers (the poetry of R. Kharis, R. Zaydulla, G. Morat, R. Fayzullin, L. Leron and the prose of R. Mukhamadiev, N. Gimatdinova), creating their works in the Tatar language, and revealed that they will endow traditional color images with new meanings, enriching them. We also examined the work of Russian-speaking writers (the poetry of R. Bukharaev and the prose of I. Abuzyarov), whose work is located on the Russian-Tatar national-cultural border, which allows them to use a wider color palette.

### **Key words**

Tatar literature; color; color image; color symbolism; cultural code; tradition; artistic world.

### **Введение**

Традиционно цвет и его символика – значительное и своеобразное средство сложной смысловой и эстетической составляющей национальной культуры и текстов художественной литературы. Цветообозначения представляют собой своеобразный этнопсихологический код, специфический для каждого народа. Отдельные цвета в национальных культурах,

в фольклоре и литературе доминируют, приобретают сакральный характер. Так, самобытность мироощущения тюрков и их культурного наследия определяются предпочтительным использованием «синеголубого, зеленого и белого цветов, которые представляют собой этнически и этнопсихологические кодовые знаки» [Бакиров 2015, 17]. При этом следует отметить, что в современной татарской поэзии и прозе существенно расширяется цветовая палитра, в связи с явлениями глобализации, обогащаясь за счет общетюркских и культурных традиций народов, носителей других лингвокультурных традиций.

Общая характеристика цветовой символики общеизвестна: «*белый, алый, красный, зеленый* – цвета радости, надежды, покоя; *синий* – цвет Неба, нежности, раздумий, тоски; *черный* – цвет горя, трудностей, темных сил» [Мухамадиев 2008, 85]; желтый – цвет грусти, печали, горя. Так, *белый* цвет связывается с Божественным и представляется символом Света, добродетели, целомудрия, «святости, чистоты, мира и света, счастья и удачи, благополучия» [Хисамитдинова 2019, 42]; *черный* в бинарной оппозиции белому – цвет горя, отрицания Света, символ греха, небытия, часто ассоциируется с ночью, злом, невежеством, эгоистическими и злобными стремлениями, в тюркской мифологии обладает как положительным (плодородие), так и отрицательными (нечистые силы) значением; *красный* – символ крови, жизни, рождения, разрушения, «здоровья, достатка, огня, плодovitости, чистоты, праздника» [Хисамитдинова 2019, 286]; *желтый цвет* – символ золота, богатства, в тюркской культуре имеет положительные, связанные с Солнцем, золотом, топленным маслом, и отрицательные, олицетворяющие болезнь, грусть, болезнь [Хисамитдинова 2019, 366], значения; *голубой* цвет в мифологии разных стран ассоциировался с божествами (в Древнем Египте – Амон-Ра, Греции – Юпитер, Индии – Вишну и т. д.).

Значительное место цветовой символики в культуре объясняет широкое научное изучение его семантики в исследованиях *фольклора* (Ю.А. Крашениникова [Крашениникова 2009, 107–112], Е.Н. Девицкая [Девицкая 2013, 120–124]); лингвистики (В.Х. Хаков, С.С. Жабаева, Л.А. Усманова, Г.З. Габбасова, А.А. Бояркина [Бояркина 2023, 131–144], Л.Г. Попова, И.В. Шведова [Бояркина, Попова, Шведова 2021, 61–72], Ю.В. Дюпина, Т.В. Шакирова, Н.А. Чуманова [Дюпина, Шакирова, Чуманова 2013, 187–189] и др.), изучении произведений *мировой литературы* (О.А. Мельничук, Е.С. Руфова [Мельничук, Руфова 2019, 101–108], Е.А. Юшкина [Юшкина 2007, 131–134], Е.С. Руфова [Руфова 2022, 44–49], О.А. Хасанов [Хасанов 2017, 227–231], В.С. Дарененкова [Дарененкова 2010, 191–201], С.В. Кулинская [Кулинская 2008, 140–143], Н.С. Бочкарева [Бочкарева 2012, 181–185], И.О. Маршалова [Маршалова 2011, 243–246] и др.), *литератур народов России и ближнего зарубежья* (Г.М. Мамбеталиева [Мамбеталиева 2016, 65–69], И.А. Бедарева [Бедарева 2016, 19–22], Е.В. Косинцева [Косинцева 2019, 653–662], М.Р. Валиева [Валиева 2018, 34–41], К.Ж. Елибаева [Елибаева 2012, 60–66], Л.В. Павлова, И.В. Романова [Павлова, Романова 2022; Павлова, Романова 2022a]).

Символическое значение цвета, во многом исходящее из его внутренних свойств, соотносилось с образами планет, традиционно предписываемых каждому цвету, или связей, выводимых посредством логики, мифологии. В современной татарской литературе цветова символика, соотносящаяся с национальными традициями литературы, не только основывается на индивидуальном выборе автора, но и приобретает эмоционально-эстетическую и семантико-познавательную функцию. Как отмечает Л.В. Самарина, «к числу своеобразных способов “цветовой адаптации” культур к своим экологическим нишам следует отнести различия в способах классификации цвета и категоризации его в языке» [Самарина 1996, 225]. Как отмечает Л.Ю. Парамонова, «цвет как символ, используемый авторами сознательно (на предметно-мотивном уровне) или интуитивно (на уровне фотосемантики), обогащает произведения. Синтез цвета и звука, совокупность их восприятия человеком, делают образ суггестивным и несущим глубинные мифопоэтические смыслы» [Парамонова 2017, 6].

### **Материалы и методы исследования**

Ведущим методом исследования является системный подход, который позволяет применять к изучению творчества современных татарских писателей историко-функциональный, историко-генетический, сравнительно-типологический и историко-функциональный методы. В статье доминирует междисциплинарный подход, позволяющий при использовании данных философских, литературоведческих, лингвистических исследований адекватно определить современное состояние татарской литературы и литературоведения в контексте литератур и культур народов России, ближнего и дальнего зарубежья.

В филологических исследованиях по татарской литературе вопрос о роли цветообразов в художественном мире писателей носит ситуативный характер. Специальных исследований, нацеленных на выявление символики цветообразов в поэтике татарских писателей, крайне мало.

Методологической основой нашего исследования послужили исследования литературоведов М.Х. Бакирова [Бакиров 2014, 309], А.Ш. Василовой [Василова 2016, 300–1307], Г.А. Сабировой [Сабирова 2007, 146–148], Н.М. Юсуповой [Юсупова 2016, 139–146], А.В. Аминовой [Аминова 2007, 142–159], Ф.Г. Галимуллина [Галимуллин 2021, 200], Д.Ф. Загидуллиной [Загидуллина 2011, 58–62], А.Ф. Закирзянова, Р.Р. Замалетдинова [Замалетдинов 2004, 239], М.И. Ибрагимова, Э.Ф. Нагумановой, Л.М. Сафиной [Сафина 2021, 203], М.М. Хабутдиновой, Р.З. Хайруллина и др. В частности, в нашем исследовании мы ориентировались на наблюдения М.Х. Бакирова о том, что зеленый, белый, голубой цвета доминируют в фольклоре татар, представляя собой «этнические и этнопсихологические кодовые знаки, определяющие самобытность мироощущения и культурного наследия тюрков» [Бакиров, 2014, 296]. Н.М. Юсупова определила, что цветообразы используются в фольклоре в роли символа как структурообразующего компонента [Юсупова 2016, 141], а Р.Р. Замалетдинов

выявил значительную роль цветосветовой лексики в создании концепта «человек» в татарском языке [Замалетдинов 2004, 239].

В исследовании современной татарской литературы важным представляется проблема воплощения цветообразов в произведениях. С целью усвоения методики ведения подобных исследований были изучены исследования литературоведов и лингвистов по цветовой колористике в творчестве русских и зарубежных писателей.

На примере творчества современных татарских писателей (в поэзии – Р. Харис, Р. Зайдулла, Г. Морат, Р. Файзуллин, Л. Лерон и в прозе – Р. Мухаммадиев, Н. Гиматдинова), создающих свои произведения на татарском языке, и русскоязычных писателей (поэзия Р. Бухараева и проза И. Абузярова), чье творчество находится на русско-татарском национально-культурном пограничье, мы рассмотрели соотношение татарских общекультурных коннотаций цветообозначений, восходящих к древнетатарской поэзии и общетюркской мифопоэтике с индивидуально-авторским осмыслением колористической символики. Изучение творчества этих татарских писателей в широком диахроническом и синхроническом контекстах позволило нам определить специфику использования цветообразов современными татарскими писателями. Отметим, что в связи с ограниченностью объемов статьи все произведения татарских писателей приводятся в художественных переводах, опубликованных в сборниках переводов произведений татарских писателей, при этом авторы статьи работали с оригиналами на татарском языке, определив точность, адекватность и эквивалентность передачи цветообразов в предлагаемых в статье переводах на русский язык.

## Обсуждение

Остановим внимание на символике некоторых цветов, приобретающих частотные и интересные для дальнейшего, в том числе в сравнительно-сопоставительном аспекте, изучения.

*Белый цвет* в тюркской культуре – «символ святости, чистоты, верхнего мира и света, счастья и удачи, благополучия и достатка» [Хисамитдинова 2019, 268] – часто связывается также с культом Луны. Одновременно с этим иногда в культуре белый цвет может толковаться с отрицательной семантикой: может связываться со смертью и потусторонними силами (белый цвет савана, приведения).

Так, в прозе Р. Мухаммадиева белый цвет приобретает частотные значения *красоты, легкости* (в рассказе «Открытое окно»): «Конечно же не ей, с ее белыми, как лебяжий пух, руками и стройными прямыми ножками на высоких каблуках, было таскать тяжести» [Мухаммадиев 2012, 200], а в повести «Белые скалы» белый цвет – символ простора: «Отсюда мир становился просторным... Заборы и плетни, которые люди нагородили вдоль и поперек, кажутся лишь бессмысленной ненужной мелочью. Вокруг *белым-бело*. Улицы *белые*. Крыши домов, надворные постройки – все покрыто *белой* пеленой. С крыш поднимаются *белые-белые* дымы. *Белые* дымы

устремляются *белыми* столбами вверх и сливаются с *белыми* облаками...» (пер. М. Числова) [Мухаммадиев 2012, 344]. В данном ключе *белый* свет определяется «цветом счастья».

Белый цвет приобретает значения пустоты, опустощенности, вечности («белое безмолвие») в русскоязычном романе И. Абузярова «Концерт для скрипки и ножа» в описаниях диалога с потерявшим память человеком (Статиком): «И тут, странное дело, все слова, <...> улетучились. Растворились в этой *белой* комнате, словно крахмал в молоке. Пытался собраться с мыслями, я посмотрел по сторонам. *Белые* стены, потолок, *белые* постельные принадлежности и полотенца... Вдали так *бело*, словно все невесты Польши одновременно идут к алтарю» [Абузяров 2017, 48].

Белый цвет, одежда белого цвета – неотъемлемые атрибуты татарского праздника Сабантуй, нашедшего широкое отражение в татарской лирике (А. Баян «Зеленый майдан», Р. Файзуллин «Надо!», Л. Шакирзянова «Платьица», Ф. Яхин «Воспоминание на всю жизнь») и прозе. К примеру, герой рассказа Г. Исхаки «Курбан гайд» вспоминает праздные гуляния: «... как вместе с такими же ребятами, как и сам, надев чистую *белую* рубаху и новые казаки <...> радостно гулял по улицам шумной деревни» [Исхаки 1998, 124].

Современные поэты наделяют традиционные цветковые образы новыми смыслами, обогащая их. Так, многие поэты ассоциируют белый цвет со снегом, снежным покрывалом, который в контексте стихотворения получает метафорическую многозначность. Так, в стихотворении Р. Хариса «Рецепт» размышления о миссии поэта в обществе переданы через образ весеннего снега, смешанного с землей: «Я озирал родимые края, / мечтая их, как Золушку, украсить. / Взглянул в себя – а вся душа моя, / как *снег весной* – / в ошметках *черной грязи*» [Харис 2011, 55]. Интересно контекстное переосмысление слова «грязь», которое в стихотворении утрачивает свое негативное значение, ассоциируясь с землей родины (в многозначном звучании татарского слова «туфрак»): «Свой смех навек под грустью погребя, / я лег на землю, грея сердцем поле – / и стал поэтом!.. И вобрал в себя – / земные страхи и земные боли» [Харис 2011, 55]. Антитеза «белое» и «черное» представлена в стихотворении «Слетает снег на черные поля» Р. Хариса: «Слетает снег на *черные поля*, / на *черный лес* и *черную дорогу*. / Кто там летит, снежинками пыли / и сея в мир щемящую тревогу?» [Харис 2011, 108]. Цвет снега в контексте этого стихотворения – «белый», что позволяет автору выстроить параллель с судьбой человека: «То пролетает мимо – наша жизнь, / нам на виски *снег-седину* роняя...» [Харис 2011, 108].

Белый снег может быть желанным: «Но вот и лето кончилось, и осень, / и *белым снегом* дни мои заносит...» («Страх потери») [Харис 2011, 102]; может навевать тревогу, как в стихотворении Р. Хариса «Белая тревога», в котором образ поэта и его чувств, эмоций сопровождается эпитетом, проводя параллель с окутанной снегом природой: «Предо мной – неизвестность / расстелена *белым листом*. / Ни путей, ни дорог – всё упрятал / в сугробах мороз / Только *черные черточки* на вертикалях / берез» [Харис 2011, 109]. Замечательна поэтическая находка Р. Хариса в передаче белого цвета че-

рез образ белых берез, который дополняет, обогащает белизну картины и одновременно перечеркивает черными черточками абсолютную белизну природы. Зима, как и белизна страницы, не абсолютна, ее легко нарушить, поэтому и ощущается трепет, тревога белизны в предчувствии прихода весны: «Лес под снегом тает, укутав рябины, дубы. / Он похож на страницу еще не прочтенной судьбы. / Чую, заговор зреет! Колеблется *белая тьма!* / Скоро солнце пригреет – и свергнута / будет зима...» [Харис 2011, 110]. Оксюморон «*белая тьма*» подчеркивает тревожные чувства поэта. На игре белого и черного цветообразов построено стихотворение «В белом плену» Р. Хариса, имеющее неожиданный финал. Восхищенное описание прекрасного белоснежного пейзажа в начале стихотворения: «Мир полон дивной *белизны* – / он словно *выбелен весь мелом* / И ветви ели, и сосны / покрыты *снегом белым-белым*» [Харис 2011, 111], продолжается перечислением белых образов: «*березы белы*», «Мир взят в тотальный *белый плен* / закован в *белую блокаду*». Но, любуясь этой белизной, лирический герой восклицает: «...я давным-давно / люблю смотреть *цветные* свадьбы...» [Харис 2011, 111]. В данном случае определение «цветные», выделенное автором курсивным написанием, противопоставляет холодной величавости и умиротворенности белоснежного мира яркость жизнеутверждающего праздничного обряда – свадьбы. Отметим, что и в этом стихотворении березы нарушают абсолютную белизну черными черточками: «Березы стройные *белы*, / но различить их все умеют, / поскольку *белые стволы* – / *отметки черные* имеют» [Харис 2011, 111].

Образы белых снегов в творчестве татарских поэтов могут ассоциироваться и с родной для них Казанью. Так, в стихотворении «Когда вернусь в казанские снега...» татарского поэта Р. Бухараева, большую часть жизни прожившего вдали от Казани, мотив возвращения блудного сына на родину передан через образ казанских снегов и дороги к ним: «Когда в душе вздымается пурга, / когда со всех чужбин в святые дали / зовут меня *казанские снега*, / я знаю, как и ты, снесу едва ли / всю эту ложь, но сладко и в опале, / когда зовут *казанские снега*» [Бухараев 2011, 352]. В стихотворении автора «Воспоминание о Казани» любимый город вновь предстает заснеженным: «Зима явилась перед нами / в Москве, но все же передо мной / пейзаж знакомый, да иной – / Казань и Волга подо льдами. / *Река бела*. Закрыли льды / неудержимое движенье; / кремля *цветное отраженье*, / свеченье *голубой* воды» [Бухараев 2011, 70]. Если в первом стихотворении ощущается тоска по родному городу, желание найти в нем душевную опору в пору переживания горя и ощущения неустроенности мира, то во втором стихотворении образ замерзшего города передает сложное отношение к родине и к друзьям-писателям, оставленным в нем: «Метафорично рассуждая, / заметим странный хоровод: / пчела, из улья вылетая, / в чужие улья носит мед. / Два памятника в круге зданий / теперь все памятнее мне: / Тукай, / загубленный в Казани, / Джалиль, / прославленный в Москве. / На Волге лед. Откуда пенье? / Идут по улицам втроем / Любовь. Надежда и Сомненье / в замерзшем городе моем» [Бухараев 2011, 71].



Белый цвет в поэзии Р. Хариса прочно связан с темой поэтического творчества. Так, в стихотворении «Приходит ночь – между мной и высями...» белая бумага становится залогом вдохновения: «Когда же я беру бумагу белую, / то душу прямо с кончика пера, / как крылья птиц, уносятся мысли смелые – / в даль, где гудят поэзии ветра...» [Харис 2011, 57].

Оттенком белого цвета является и седина, которая часто напоминает о старости. В стихотворении «Уходят ветераны» Р. Харис ставит вопрос о нашей непреднамеренной вине перед памятью ветеранов: «Из года в год уходят ветераны. / Мы им так мало в жизни помогли... / Поистрепались тросы и арканы, / какими вдаль судьбу они влекли. / Из года в год уходят ветераны, / оставив в мире поседевших вдов. / Они глядят в вечерние экраны – / а видят тени прожитых годов» [Харис 2011, 78].

Белый цвет – это и цвет пены потока воды водопада. В стихотворении «Бурлящие воды» лирический герой Р. Хариса в лавине бурлящей воды, воспетой многими поэтами (вспомним оду «Водопад» Г. Державина), вместо песни ощутил боль от камней, которые терзают душу реки: «О вы, кто видит в реках лишь одно / кипенье белой романтической пены! / Перенесите мысленно их дно / в себя – в свои артерии и вены. / Что ощутите вы, когда из дна / покатит камень, вывернув, волна?..» [Харис 2011, 99].

*Черный цвет*, составляющий бинарную оппозицию белому / голубому / светлому, часто соотносящейся в контекстуальной оппозиции двух начал – темного и светлого, земного и божественного, Лжи и Истины, один из самых мифологизированных в тюркской культуре, имеет различную семантику. К примеру, в башкирской мифологии он обладает как положительной (цвет чернозема (плодородия), цвет берегов), так и отрицательной (в верованиях, обычаях и обрядах – цвет потусторонних сил) символикой.

В творчестве Р. Мухамадиева черный цвет – цвет горя [Мухамадиев 2008, 85], а в рассказе Р. Зайдуллы «Тимер Буга» одежда черного цвета – элемент изображения мусульманской культуры, характеризующийся тем, что этот цвет «в почете в [мусульманском] халифате: подаренные одежды <...> были черного цвета. Хотя вообще-то булгарам не очень нравилось черное» [Зайдулла 2016, 284].

Знаменующий «глубочайшую бессознательность в противовес высшей сверхсознательности света» [Аминева 2007, 145], черный цвет находит широкое отображение в современной татарской лирике в различных значениях: *грусти, душевной тяжести* (Ч. Зариф «В рыжих волосах пасутся кони», Ф. Яруллин «Ты сказала: “Не верю, не верю...”» и др.); *беды* (Ф. Зиятдинов «Черное письмо»); *плохого, греховного* (Г. Мурат «Без полутонов»); *души* (Г. Мурат «Без полутонов»); *пустоты* (Сулейман «Окно») [Сулейман 2014, 127].

Однако многие поэты наряду с традиционными для татарской идентичности значениями колористических образов используют индивидуальные образы, обогащая цвето- и светообразы новыми ассоциациями.

В стихотворении «Беседа двух глухонемых» Р. Хариса черный цвет обозначает тьму ночи, нарушаемую светом лампочки фонарного столба,



под которым беседуют глухонемые. Поэт оригинально осмысливает значение света как возможности для коммуникации, обыгрывая прямое и переносное, метафорическое значение слов «цвет» и «свет», преобразует свет лампочки в свет любви и взаимопонимания: «*Черней чернил* ночная улица. / Сутулится горбатый столб, качая слабенкую лампочку. / Под ней, беседуя без слов, / стоят друзья глухонемые, / друг другу жестами в глаза / влагая образы и смыслы» [Харис 2011, 42]. Оригинальный образ «видимый диалог глухонемых» поднимает философскую проблему мировоззрения «зрячих» и «слепых», «разговора глухонемых», которые мешают взаимопониманию, истинному общению: «Атас, ребята! Если кто / тот столб сутулый встретит ночью, / пусть не кидает в лампу камень, / мир погружая в темноту, – / иначе как глухонемые / свою беседу довершат? / Они решат, что мир бездушен, / что свет любви навек потушен, / и дружно вместе поспешат / искать другой источник света, / чтоб были в нем видны слова. / Но зрячим это – трын-трава...» [Харис 2011, 42–43]. В стихотворении тьме («черней чернил») противопоставлен разноцветный дневной мир в пестром буйстве красок: «Мы рады *разноцветным* флагам, / Мы ценим *пестрые* наряды. / Мы любим в *ярко-синем* небе / парящих *белых* голубей. / Но мы не ценим, хоть убей, / значенье света для общенья!» [Харис 2011, 42]. Стихотворение современного татарского поэта интересно тем, что цвето- и светообразы становятся практически предметом поэтического осмысления, своеобразной лингвистической игрой, в ходе которой приобретают новые оттенки значения. А шутивная интонация скрывает заложенный в стихотворении глубокий философский смысл о душевной глухоте людей.

*Голубой цвет*, во многих языках относящийся к древнейшим лексемам, в тюркском восприятии характеризуется общностью для синего и зеленого цветов, обозначается словом «күк» («небо»), что характерно для тюркских, монгольского, корейского, японского и некоторых индоевропейских языков. «Небесно-голубой», как отмечает Ш.К. Жаркынбекова, мир кочевников оставил след в мироощущении и национальном характере: спокойствие души, бесхитростная откровенность во взаимоотношениях с людьми, вера в добро – эти качества закодированы в символических значениях небесно-голубого цвета. Неслучайно, особым вниманием пользуется эпитет «голубой», который «всегда был в центре космогонических взглядов тюркских племен» [Бакиров 2001, 343], он был связан с культом неба как места обитания бога Тэнгри: в тюркских языках значение понятия «небо» часто передается с помощью омонима слова «голубой».

В связи с вышесказанным синий цвет находит широкое отображение и в современной татарской лирике, где приобретает значения: *цвета неба* (К. Булатова «К тебе возвращаюсь», Л. Лерон «Все чего-то жду», А. Маликов «Прохожу по твоим следам», Н. Сафина «Иного не надо»); *красоты* (К. Булатова «К тебе возвращаюсь»); *разлуки* (Р. Закиров «Глубокие следы»); *символики ночи* (С. Маннапов «Глазоньки твои – синь ночей...»).

В культуре различных народов символика *желтого цвета* достаточно широка: символ царственности, достоинства, центра – в Китае [Трессидер

1999, 125], признак негативной оценки, символ смерти, «преобладает в природе во второй половине года: цвет зрелых колосьев, засыхающих растений, преддверья зимы, холода, поэтому может быть связан с потусторонним миром» – в русском фольклоре [Раденкович 1989, 139].

Кроме того, в тюркской культуре семантика желтого цвета, часто связывающегося с мифологическим образом Луны, определяется как цвет тоски, грусти, болезни, богатства; желтый цвет имеет сложную семантику: как положительную (цвет солнца, золота, топленого масла), так и доминирующую в национальной культуре отрицательную (цвет тоски, грусти болезней).

Исследуя семантику цветообозначения «желтый» в современной татарской поэзии, А.Ш. Василова отмечает, что у современных татарских писателей его символика связана с *цветом осенних листьев* и соответствующих *чувств и настроений* (А. Гадель, Г. Афзал), *мотивов тоски, грусти, увядания* (Ш. Бикол), *разлуки* (С. Хаким, М. Джалиль), часто подобное психологическое состояние усиливается в контексте лексем *чужбины и времени* (М. Апсаламов).

В повести М. Кабирова «Тайна желтых домов» автор рассказывает историю Мадины-эби, людей, живущих в желтых домах, мифологическую историю мессии. Действие повести проходит в типичных для окраин промышленных городов желтых домах, бараках. Интересна в данном контексте символика Желтого цвета, в татарском языке являющегося переносным названием домов для сумасшедших, жители которых называются автором «рабами», людьми, забывшими о своем роде, племени, оставившими своих матерей, живущими в страхе.

Часто в современной поэзии неотъемлемой частью татарской природы, символами Родины, родной природы выступают образы *желтого соловья* и *желтого подсолнуха*, в татарской лирике по форме связывающегося с образом Солнца (М. Файзуллина «Подсолнух» (пер. В. Казаковой)). Образ Соловья в татарском байте «Сак-Сок» выражается в образе «желтого соловья», оторванного от родины, где ему целось вольно, широко, он пожелтел от горя в чужих землях, не найдя места для пения [Гарифуллина 2005, 141]. Позже, к примеру, образ Сак-сок в значении грусти используется в книге Р. Хафизовой «Грустная песня».

Кроме того, как отмечает А.Ш. Василова желтый цвет традиционно используется в художественной словености в характеристике *психологического и физического состояний человека, болезни*. Исследователь приходит к выводу, что «в татарском языке на восприятие желтого цвета влияют природные ассоциации (с одной стороны – цвет солнца, золота, а с другой – цвет луны, желчи, нездоровой кожи), <...> а в татарской поэтической системе создаются цветковые метафоры, ставшие народно-поэтическими символами (разлуки, грусти, тоски по родной земле, родной природе)» [Василова 2016, 1305].

Символика желтого цвета как цвета грусти, тоски обнаруживается и в современной татарской лирике (Л. Лерон «Цвет тоски» (пер. С. Малышева) [Татарская литература... 2017, 216]) и прозе: в романе Р. Мухаммадиева «Взлететь бы мне в небо...» желтый цвет характеризует грусть, тоску

человека: «Отчего ты *желтым* стал – / Соскучился, что ли?» [Мухамадиев 2008, 58]; «Человек соскучится, *пожелтеет* от тоски» [Мухамадиев 2008, 160]. Героиня повести Н. Гиматдиновой «Грустить не буду», Сандугач, «все время грустит и думает. Скоро совсем пожелтеет от тоски» (перевод Г. Хасановой) [Татарская литература... 2017, 129].

Близкий мотиву Огня в тюркской культуре *красный цвет* – символ «здоровья, огня, достатка, плодovitости, чистоты, праздника», который может иметь как положительную (оберегающую, продуцирующую функцию), так и отрицательную (присутствует в названиях «цветных болезней») семантику. Красный цвет является характеристикой промежутка времени «начала вечерних сумерек, заката» [Хисамитдинова 2019, 268], когда, по поверьям, активизируются нечистые силы, духи болезней и т.п.

Красный цвет – неотъемлемый элемент изображения фольклорных образов в современных произведениях. Например, в дилогии Ш. Идиатуллина «Убыр», где подвергшиеся влиянию существа мифологии тюркских народов люди характеризуются *худобой* («оба [родителя] похудели, можно сказать страшно» [Идиатуллин 2018, 65]), как и убыр, одеждой красного цвета («красная кофта») [Идиатуллин 2018, 362].

Ассоциативную связь с Огнем приобретает символика красного цвета и его богатой цветовой палитры в значении любовного пламени в поэме «Художник» Р. Хариса в изображении женского образа: «*кистью слегка прикоснулся – / лег на пригожие щеки отсвет румяной зари. Нежное ухо возникло. Мочка – как алая капля, / кажется, капнет сейчас... / Жаркими в жажде губами каплю бы эту поймать!*» [Галимуллина 2007, 98].

Отметим, что поэзия Рената Хариса характеризуется живописностью, обилием использования цвето- и световых образов, метафорической колористической поэзией. Как, к примеру, в стихотворении «Строку стиха согнув, как луг тугой...»: «Строку стиха согнув, как луг тугой, / вложил я слово *огненной стрелой* – / чтоб, над землю пролетев дугой, / оно сожгло все грешное и злое...» [Харис 2011, 39]. Метафорическое сравнение поэтического слова с огненной стрелой подчеркивает его боевой дух, жизненную энергию, которую вкладывает поэт в каждую строчку своих произведений. Здесь вспоминаются и строки из пушкинского «Пророка» («...глаголом жечь сердца людей...»), в то же время в современном мире поэты-пророки не востребованы, поэтому в следующей строфе вместо огромного костра-пламени, охватившего весь мир, лирический герой – поэт-пророк – сжигает себя над «страницей белой»: «Еще момент, я думал, и вокруг – / мир завизжит в огне, как угорелый... / Но всюду – тихо. И лишь сам-друг / себя сжигаю над страницей белой» [Харис 2011, 39]. Белый цвет – холодный, безучастный, гасит поэтический пламень.

## Заключение

Подводя итоги, следует отметить, что современные татарские писатели используют в своих текстах богатую цветовую палитру, наиболее часто в их творчестве встречаются традиционные для татарского народа

белый, зеленый и синий / голубой цвета, хотя и другие цвета и их оттенки также используются для создания художественной образности: желтый, красный, черный. Зачастую цветовые образы приобретают символическое значение, особенно в случаях описания явлений, воплощающих в себе татарские национальные и культурные коды (праздники Науруз, Сабантуй, свадебный обряд и т.д., также в описаниях белого полотенца, образа дома, традиционных татарских блюд). Современные татарские писатели творчески подходят к освоению традиций татарского фольклора и классической татарской литературы, поэтому наряду с колористическими образами, традиционными для татарской национальной идентичности, они создают оригинальные индивидуальные цветообразы, обогащая цветовые ассоциации. В нашей статье мы рассмотрели такие случаи на примере творческого подхода к использованию белого и черного цветов, тем более что многие писатели в своих произведениях включают их как контрастную пару «белый / черный».

Данная статья является одной из первых попыток обобщения специфики использования цветообразов современными татарскими писателями. На данном этапе наши наблюдения над частотностью использования татарскими писателями лексики затруднены тем, что очень мало книг, сборников стихотворений и прозы оцифровано, размещено в Интернет-ресурсах; доминирующее большинство художественных текстов на татарском языке издано и распространяется в книжных изданиях и в журнальных публикациях.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абузяров И. Концерт для скрипки и ножа в двух частях: сборник. М.: Издательство «Э», 2017. 480 с.
2. Алексеева Л.А. Поэтика цвета в лирике М.И. Цветаевой // Молодой ученый. 2015. № 20(100). С. 584–586.
3. Аминева В.Р. Суфийский код поэтики повести Г. Рахима «Идель»: к постановке проблемы // Суфизм как социокультурное явление в российской умме: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Новгород: Медина, 2007. С. 142–159.
4. Бакиров М.Х. Древнетюркская поэзия. Казань: Татарское книжное издательство, 2014. 390 с.
5. Бакиров М.Х. Семантика цвета в контексте истории, искусства и художественной словесности тюрков // Филология и культура. 2015. № 1(39). С. 114–119.
6. Бакиров М.Х. Татарский фольклор. Казань: Ихлас, 2012. 400 с.
7. Бакиров М.Х. Шигърият бишеге: Гомумтөрки поэзиянең яралуы һәм иң борынгы формалары. Казан: Мәгариф, 2001. 343 б.

8. Бедарева И.А. Цвет и свет в лирике Г.В. Кондакова (на материале циклов «Алтай мой – колокол земли», «Праздник росы») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2017. № 12–3(78). С. 19–22.
9. Бочкарева Н.С. Символика цвета в романе Джулиана Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. № 2. С. 181–185.
10. Бояркина А.А. Репрезентация зеленого цвета в публицистических текстах посредством английских и немецких существительных и глаголов // Litera. 2023. № 4. С. 131–144.
11. Бояркина А.А., Попова Л.Г., Шведова И.В. Символика синего / голубого цвета в английских и немецких публицистических текстах // Litera. 2021. № 10. С. 61–72.
12. Бухараев Р.Р. Избранные произведения: Книга стихов. Казань: Магариф-Вақыт, 2011. 415 с.
13. Валиева М.Р. Символика цвета и ее роль в романе «Иргиз» // Вестник Челябинского государственного университета. 2018. № 10(420). С. 34–41.
14. Василова А.Ш. Семантика цветообозначений *сары* (“желтый”) в татарской поэзии // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 158. Кн. 5. С. 1300–1307.
15. Габбасова Г.З. Цветообозначение в татарской художественной речи // Язык и литература в поликультурном пространстве: материалы региональной научно-практической конференции. Вып. 2. Бирск: БирГПИ, 2005. С. 23–28.
16. Галимуллин Ф.Г., Галимуллина А.Ф. Художественная картина мира Рената Хариса. Казань: Издательство Казанского университета, 2021. 200 с.
17. Галимуллина А.Ф. Образ Обнаженной в поэме Р. Хариса «Рэссам» («Художник») // Проблемы филологии народов Поволжья. Межвузовский сборник научных статей. Вып. 1. М.; Ярославль: Ремдер, 2007. С. 95–103.
18. Галиуллин Т.Н. Акыл һәм хис берлеге шагыйре (Р. Хариска 70 яшь) // Ренат Харис һәм татар шигърияте. Казань: Идель-Пресс, 2011. С. 10–28.
19. Гарифуллина К.Н. Национально-мифологические основы татарской народной песни: дис. ... к. филол. н.: 10.01.09. Казань, 2005. 236 с.
20. Дарененкова В.С. Символика цвета в рассказе А.С. Байетт «Существо в лесу» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 4. С. 191–201.
21. Девецкая Е.Н. Символика красного цвета в русском и немецком сказочном фольклоре // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 1(114). С. 120–124.
22. Дюпина Ю.В., Шакирова Т.В., Чуманова Н.А. Формы и содержание цветовой символики // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2013. № 1. С. 187–189.
23. Елибаева К.Ж. Символика и семантика цвета в казахской культуре // Вестник Московского государственного университета культуры. 2012. № 4(48). С. 60–66.
24. Загидуллина Д.Ф. Ренат Харис лирикасында образ тудыру үзенчәлекләре: аллегориядән – символга // Ренат Харис һәм татар шигърияте. Казань: Идель-Пресс, 2011. С. 58–62.

25. Зайдулла, Р.Р. Меч Тенгри: рассказы, повести, эссе, заметки. Казань: Татарское книжное издательство, 2016. 880 с.
26. Замалетдинов Р.Р. Татарская культура в языковом отражении. М.; Казань: ВЛАДОС, Магариф, 2004. 239 с.
27. Иванова Ю.В. Цветообозначения в структуре поэтического текста и подходы к исследованию // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2007. Т. 22. № 53. С. 112–118.
28. Идиатуллин Ш. Убыр: Дилогия: романы. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикс, 2018. 580 с.
29. Исхакий Г. Курбан гаит // Аргатак. 1998. № 2. С. 119–138.
30. Козлова Н.Н. Цветовая картина мира в языке // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2010. № 3. С. 82–88.
31. Кононов А.Н. Семантика цветообозначений в тюркских языках // Тюркологический сборник. М.: Наука, 1978. С. 159–179.
32. Косинцева Е.В. Символика цветов в хантыйской лирике // Вестник угро-ведения. 2019. № 4. С. 653–662.
33. Крашенинникова Ю.А. Символика цвета в русской свадьбе: синий в свадебных приговорах // Вестник Вятского государственного университета. 2009. № 3. С. 107–112.
34. Кулинская С.В. Символика цвета в романе Голсуорси «Сага о Форсайтах» // Вестник Краснодарского университета МВД России. 2008. № 1. С. 140–143.
35. Мамбеталиева Г.М. Интерпретация невербальных средств коммуникации в эпосе «Манас» // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история. 2016. № 5(56). С. 65–69.
36. Маршалова И.О. Символика цвета в романе Андрея Белого «Московский чудак» // Филология и культура. 2011. № 26. С. 243–246.
37. Мельничук О.А., Руфова Е.С. Символика цветового эпитета «белый» в японских и якутских художественных произведениях (на материале поэзии Такамура Котаро и Ивана Гоголева) // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова. 2019. № 5(73). С. 101–108.
38. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гёте и его учение о цвете. М.: Кругъ, 2012. 464 с.
39. Мухамадиев Р. Свои люди. Избранное. М.: Дружба литератур, 2012. 637 с.
40. Мухамадиев Р.С. Взлететь бы мне птицей... / пер. с татарского Р. Фаткуллиной. М.: Голос-Пресс, 2008. 237 с.
41. (а) Павлова Л.В., Романова И.В. «Цветная» составляющая частного словаря «армянского текста» // Litera. 2022. № 12. С. 20–32.
42. (б) Павлова Л.В., Романова И.В. Синий цвет в армянском тексте русской поэзии (интерпретация данных программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15. № 12. С. 3732–3738.
43. Парамонова Л.Ю. Мифопоэтика цвета в лирике русских символистов: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. Екатеринбург, 2017. 23 с.
44. Раденкович Л. Символика цвета в славянских заговорах // Славянский и балканский фольклор. М.: Наука, 1989. С. 122–148.

45. Родина С.А. Свет в художественно-колоративной системе лирики С.А. Есенина, 1919–1925 гг.: дис. ... к. филол. н.: 10.01.01. М., 2001. 195 с.
46. Руфова Е.С. Символика черного цвета в творчестве поэтов якутской и японской литературы (на материале поэзии Ивана Гоголева и Такамура Котаро) // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2022. № 3. С. 44–49.
47. Сабирова Г.А. Цвет в творчестве татарских писателей-импрессионистов начала XX века // Вестник Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова. 2007. № 4. С. 146–148.
48. Самарина Л.В. Роль культурного компонента в семантике метафоры. М., 1996. 225 с.
49. Сафина Л.М. Стильный образ Рената Хариса. М.: Перо, 2021. 203 с.
50. Ситдикова А.Ф. К вопросу определения базового концепта «Төс» и его семантического поля на примере цветообозначения в татарском языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 5(23): в 2 ч. Ч. 1. С. 163–168.
51. Сулейман. Знаки времен: Поэма и стихи. Казань: Магариф-Вақыт, 2014. 127 с.
52. Татарская литература без границ. Казань: Татарское книжное издательство, 2017. 463 с.
53. Татарская поэзия. М.: ООО МАГИ Из века в век, 2012. 701 с.
54. Трессидер Д. Словарь символов. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.
55. Харис Р. Певчая ночь / пер. с татарского Н. Переяслова: М: Вече. 2011. 240 с.
56. Харисов Р. Сайланма әсәрләр: в 7 т. Т. 3: Избранные сочинения. Казань: Татарское книжное издательство, 2006. 511 с.
57. Хасанов О.А. Символика цвета в повести В.Я. Зазубрина «Щепка» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета имени В.П. Астафьева. 2017. № 1(39). С. 227–231.
58. Хисамитдинова Ф.Г. Словарь башкирской мифологии. Уфа: Китап, 2019. 432 с.
59. Юсупова Н.М. Фольклорные символы как источник символизации у татар (на материале орнитоморфной и цветовой символики) // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2016. № 4(53). С. 139–146.
60. Юшкина Е.А. Поэтика цвета в творчестве М.А. Булгакова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2007. № 5. С. 131–134.

## (REFERENCES (Articles from Scientific Journals))

1. Alekseyeva L.A. Poetika tsveta v lirike M.I. Tsvetaeyevoy [The Poetics of Color in the Lyrics of M.I. Tsvetaeva]. *Molodoy uchenyy*, 2015, no. 20(100), pp. 584–586. (In Russian).
2. Bakirov M.Kh. Semantika tsveta v kontekste istorii, iskusstva i khudozhestvennoy slovesnosti tyurkov [The Semantics of Color in the Context of the History, Art and Literature of the Turks]. *Filologiya i kul'tura*, 2015, no. 1(39), pp. 114–119. (In Russian).
3. Bedareva I.A. Tsvet i svet v lirike G.V. Kondakova (na materiale tsiklov “Altay moy – kolokol zemli”, “Prazdnik rosy”) [Color and Light in the Lyrics of G.V. Kondakov



(Based on the Material of the Cycles “My Altai is the Bell of the Earth”, “The Feast of Dew”). *Filologicheskkiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 12–3(78), pp. 19–22. (In Russian).

4. Bochkareva N.S. Simvolika tsveta v romane Dzhuliana Barnsa “Metrolend” [The Symbolism of Color in Julian Barnes’ Novel “Metroland”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2012, no. 2, pp. 181–185. (In Russian).

5. Boyarkina A.A. Reprezentatsiya zelenogo tsveta v publitsisticheskikh tekstakh posredstvom angliyskikh i nemetskikh sushchestvitel’nykh i glagolov [Representation of the Green Color in Journalistic Texts by Means of English and German Nouns and Verbs]. *Litera*, 2023, no. 4, pp. 131–144. (In Russian).

6. Boyarkina A.A., Popova L.G., Shvedova I.V. Simvolika sinego / golubogo tsveta v angliyskikh i nemetskikh publitsisticheskikh tekstakh [The Symbolism of Blue / Light Blue in English and German Journalistic Texts]. *Litera*, 2021, no. 10, pp. 61–72. (In Russian).

7. Darenenkova V.S. Simvolika tsveta v rasskaze A.S. Bayett “Sushchestvo v lesu” [The Symbolism of Color in A.S. Bayett’s Short Story “The Creature in the Forest”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2010, no. 4, pp. 191–201. (In Russian).

8. Devitskaya E.N. Simvolika krasnogo tsveta v russkom i nemetskom skazochnom fol’klore [The Symbolism of the Red Color in Russian and German Fairy Tale Folklore]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedeniye*, 2013, no. 1(114), pp. 120–124. (In Russian).

9. Dyupina Yu.V., Shakirova T.V., Chumanova N.A. Formy i sodержaniye tsvetovoy simvoliki [Forms and Content of Color Symbols]. *Aktual’nyye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk*, 2013, no. 1, pp. 187–189. (In Russian).

10. Elibayeva K.Zh. Simvolika i semantika tsveta v kazakhskoy kul’ture [Symbolism and Semantics of Color in Kazakh Culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury*, 2012, no. 4(48), pp. 60–66. (In Russian).

11. Ivanova Yu.V. Tsvetooboznacheniya v strukture poeticheskogo teksta i podkhody k issledovaniyu [Color Meanings in the Structure of a Poetic Text and Research Approaches]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A.I. Gertsena*, 2007, vol. 22, no. 53, pp. 112–118. (In Russian).

12. Khasanov O.A. Simvolika tsveta v povesti V.Ya. Zazubrina “Shchepka” [The Symbolism of Color in V.Ya. Zazubrin’s Story “Sliver”]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni V.P. Astaf’yeva*, 2017, no. 1 (39), pp. 227–231. (In Russian).

13. Kosintseva E.V. Simvolika tsvetov v khantyyskoy lirike [The Symbolism of Colors in Khanty Lyrics]. *Vestnik ugrovedeniya*, 2019, no. 4, pp. 653–662. (In Russian).

14. Kozlova N.N. Tsvetovaya kartina mira v yazyke [The Color Picture of the World in Language]. *Uchenyye zapiski Zabaykal’skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya, istoriya, vostokovedeniye*, 2010, no. 3, pp. 82–88. (In Russian).

15. Krashennnikova Yu.A. Simvolika tsveta v russkoy svad’be: siniy v svadebnykh prigovorakh [The Symbolism of Color in a Russian Wedding: Blue in Wedding Sentences]. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2009, no. 3, pp. 107–112. (In Russian).



16. Kulinskaya S.V. Simvolika tsveta v romane Golsuorsi “Saga o Forsaytakh” [The Symbolism of Color in Galsworthy’s Novel “The Forsyte Saga”]. *Vestnik Krasnodarskogo universiteta MVD Rossii*, 2008, no. 1, pp. 140–143. (In Russian).

17. Mambetaliyeva G.M. Interpretatsiya neverbal’nykh sredstv kommunikatsii v epose “Manas” [Interpretation of Non-verbal Means of Communication in the Epic “Manas”]. *Aktual’nyye voprosy obshchestvennykh nauk: sotsiologiya, politologiya, filosofiya, istoriya*, 2016, no. 5(56), pp. 65–69. (In Russian).

18. Marshalova I.O. Simvolika tsveta v romane Andreya Belogo “Moskovskiy chudak” [The Symbolism of Color in Andrei Bely’s Novel “The Moscow Crank”]. *Filologiya i kul’tura*, 2011, no. 26, pp. 243–246. (In Russian).

19. Mel’nichuk O.A., Rufova E.S. Simvolika tsvetovogo epiteta “belyy” v yaponskikh i yakutskikh khudozhestvennykh proizvedeniyakh (na materiale poezii Takamura Kotaro i Ivana Gogoleva) [The Symbolism of the Color Epithet “White” in Japanese and Yakut Artistic Productions (based on the Poetry of Takamura Kotaro and Ivan Gogolev)]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal’nogo universiteta imeni M.K. Ammosova*, 2019, no. 5(73), pp. 101–108. (In Russian).

20. (a) Pavlova L.V., Romanova I.V. “Tsvetnaya” sostavlyayushchaya chastnogo slovary “armyanskogo teksta” [The “Color” Component of the Private Dictionary of the “Armenian Text”]. *Litera*, 2022, no. 12, pp. 20–32. (In Russian).

21. (b) Pavlova L.V., Romanova I.V. Siniy tsvet v armyanskom tekste russkoy poezii (interpretatsiya dannykh programmnoy kompleksa “Gipertekstovyy poisk slov-sputnikov v avtorskikh tekstakh”) [Blue Color in the Armenian Text of Russian Poetry (Interpretation of Data from the Software Package “Hypertext Search for Satellite Words in Author’s Texts”)]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2022, vol. 15, no. 12, pp. 3732–3738. (In Russian).

22. Rufova E.S. Simvolika chernogo tsveta v tvorchestve poetov yakutskoy i yaponskoy literatury (na materiale poezii Ivana Gogoleva i Takamura Kotaro) [The Symbolism of Black in the Works of Poets of Yakut and Japanese Literature (Based on the Poetry of Ivan Gogolev and Takamura Kotaro)]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Russkaya filologiya*, 2022, no. 3, pp. 44–49. (In Russian).

23. Sabirova G.A. Tsvet v tvorchestve tatarskikh pisateley-impressionistov nachala XX veka [Color in the Works of Tatar Impressionist Writers of the Early 20<sup>th</sup> Century]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta imeni N.A. Nekrasova*, 2007, no. 4, pp. 146–148. (In Russian).

24. Sitdikova A.F. K voprosu opredeleniya bazovogo kontsepta “Tos” i ego semanticheskogo polya na primere tsvetooboznacheniya v tatarskom yazyke [On the Issue of Defining the Basic Concept of “Tos” and Its Semantic Field on the Example of Color Designation in the Tatar Language]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2013, no. 5(23): in 2 parts, part 1, pp. 163–168. (In Russian).

25. Valiyeva M.R. Simvolika tsveta i eye rol’ v romane “Irgiz” [The Symbolism of Color and Its Role in the Novel “Irgiz”]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no. 10(420), pp. 34–41. (In Russian).

26. Vasilova A.Sh. Semantika tsvetooboznacheniy sary (“zheltyy”) v tatarskoy poezii [The Semantics of Sary (“Yellow”) Color Meanings in Tatar Poetry]. *Uchenyye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki*, 2016, vol. 158, book 5, pp. 1300–1307. (In Russian).

27. Yushkina E.A. Poetika tsveta v tvorchestve M.A. Bulgakova [The Poetics of Color in the Works of M.A. Bulgakov]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, 2007, no. 5, pp. 131–134. (In Russian).

28. Yusupova N.M. Fol'klornyye simvolyy kak istochnik simvolizatsii u tatar (na materiale ornitomorfnoy i tsvetovoy simvoliki) [Folklore Symbols as a Source of Symbolization among the Tatars (Based on Ornithomorphic and Color Symbols)]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S.A. Esenina*, 2016, no. 4(53), pp. 139–146. (In Russian).

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

29. Amineva V.R. Sufiyskiy kod poetiki povesti G. Rakhima “Idel”: k postanovke problemy [The Sufi Code of Poetics of G. Rahim’s Novel “Idel”: towards the Formulation of the Problem]. *Sufizm kak sotsiokul'turnoye yavleniye v rossiyskoy umme: Materialy Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Sufism as a Socio-cultural Phenomenon in the Russian Ummah: Materials of the All-Russian Scientific and Practical Conference]. Nizhniy Novgorod, Medina Publ., 2007, pp. 142–159. (In Russian).

30. Gabbasova G.Z. Tsvetooboznacheniy v tatarskoy khudozhestvennoy rechi [Color Designation in Tatar Artistic Speech Language and Literature in a Multicultural Space: Materials of a Regional Scientific and Practical Conference]. *Yazyk i literatura v polikul'turnom prostranstve: materialy regional'noy nauchno-prakticheskoy konferentsii* [Language and Literature in a Multicultural Space: Materials of a Regional Scientific and Practical Conference]. Issue 2. Birsik, Birsik State Pedagogical Institute Publ., 2005, pp. 23–28. (In Russian).

31. Galimullina A.F. Obraz Obnazhennoy v poeme R. Kharisa “Rassam” (“Khudozhnik”) [The Image of the Nude in R. Haris’s poem “Rassam” (“The Artist”)]. *Problemy filologii narodov Povolzh'ya. Mezhvuzovskiy sbornik nauchnykh statey* [Problems of Philology of the Peoples of the Volga Region. Interuniversity Collection of Scientific Articles]. Issue 1. Moscow, Yaroslavl', Remder Publ., 2007, pp. 95–103. (In Russian).

32. Galiullin T.N. Akyl ham khis berlege shagyre (R. Khariska 70 yash') [The Unity of Reason and Feeling in Poetry (On the 70<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of R. Haris)]. *Renat Kharis ham tatar shig'riyate* [Renat Kharis and Tatar Poetry]. Kazan, Idel'-Press Publ., 2011, pp. 10–28. (In Tatar).

33. Kononov A.N. Semantika tsvetooboznacheniy v tyurkskikh yazykakh [Semantics of Color Meanings in Turkic Languages]. *Tyurkologicheskii sbornik* [The Turkological Collection]. Moscow, Nauka Publ., 1978, pp. 159–179. (In Russian).

34. Radenkovich L. Simvolika tsveta v slavyanskikh zagovorakh [The Symbolism of Color in Slavic Charms]. *Slavyanskiy i balkanskiy fol'klor* [Slavic and Balkan Folklore]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 122–148. (In Russian).

35. Zagidullina D.F. Renat Kharis lirikasynda obraz tudyru yzenchölekläre: allegoriyadän – simvolga [The Originality of Creating an Image in the Lyrics of Renat Haris]. *Renat Kharis ham tatar shig'riyate* [Renat Kharis and Tatar Poetry]. Kazan, Idel'-Press, 2011, pp. 58–62. (In Tatar).

### (Monographs)

36. Bakirov M.Kh. *Drevnetyurkskaya poeziya* [Old Turkic Poetry]. Kazan, Tatar Book Publ., 2014. 390 p. (In Russian).

37. Bakirov M.Kh. *Shig'riyat bishege: Gomumterki poeziyaneñ yaralu-y hám inç bo-ryngy formalary* [The Genesis and the Oldest Forms of Common Turkic Poetry]. Kazan, Məgarif Publ., 2001. 343 p. (In Tatar).
38. Bakirov M.Kh. *Tatarskiy fol'klor* [Tatar Folklore]. Kazan, Ikhlas Publ., 2012. 400 p. (In Russian).
39. Galimullin F.G., Galimullina A.F. *Khudozhestvennaya kartina mira Renata Kharisa* [Renat Haris' Artistic Picture of the World]. Kazan, Kazan University Publ., 2021. 200 p. (In Russian).
40. Khisamitdinova F.G. *Slovar' bashkirskoy mifologii* [Dictionary of Bashkir Mythology]. Ufa, Kitap Publ., 2019. 432 p. (In Russian).
41. Mesyats S.V. *Iogann Vol'fgang Gëte i ego ucheniye o tsvete* [Johann Wolfgang Goethe and His Doctrine of Color]. Moscow, Krug Publ., 2012. 464 p. (In Russian).
42. Safina L.M. *Stil'nyy obraz Renata Kharisa* [The Stylistic Image of Renat Haris]. Moscow, Pero Publ., 2021. 203 p. (In Russian).
43. Samarina L.V. *Rol' kul'turnogo komponenta v semantike metafory* [The Role of the Cultural Component in the Semantics of Metaphor]. Moscow, 1996. 225 p. (In Russian).
44. Tressider D. *Slovar' simvolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow, FAIR-PRESS Publ., 1999. 448 p. (In Russian).
45. Zamaletdinov R.R. *Tatarskaya kul'tura v yazykovom otrazhenii* [Tatar Culture in Linguistic Reflection]. Moscow, Kazan, VLADOS Publ., Magarif Publ., 2004. 239 p. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstract)

46. Garifullina K.N. *Natsional'no-mifologicheskiye osnovy tatarskoy narodnoy pesni* [The National Mythological Foundations of the Tatar Folk Song]. PhD Thesis. Kazan, 2005. 236 p. (In Russian).
47. Paramonova L.Yu. *Mifopoetika tsveta v lirike russkikh simvolistov* [The Mythopoeitics of Color in the Lyrics of Russian Symbolists]. PhD Thesis Abstract. Yekaterinburg, 2017. 23 p. (In Russian).
48. Rodina S.A. *Svet v khudozhestvenno-kolorativnoy sisteme liriki S.A. Esenina, 1919–1925 gg.* [Light in the Artistic and Colorative System of Lyrics by S.A. Yesenin, 1919–1925]. Moscow, 2001. 195 p. (In Russian).

*Шарьяфетдинов Рамиль Хайдарович,*

Московский педагогический государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков. Научные интересы: литература народов России и Ближнего зарубежья, литература и культура татарского народа, современная татарская литература, диалог культур, компаративистика, мифология, мифопоэтика.

*E-mail:* rkh.sharyafetdinov@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0002-2311-3820

*Галимуллина Альфия Фоатовна,*

Казанский (Приволжский) федеральный университет.

Доктор педагогических наук, профессор кафедры русской литературы и методики ее преподавания, Институт филологии и межкультурной коммуникации. Научные интересы: история русской литературы XVIII в., литературная критика, литературное краеведение, сравнительная и сопоставительная филология, русско-татарские взаимосвязи, детская литература, художественный перевод, методика преподавания литературы.

*E-mail:* alfiya\_gali1000@mail.ru

ORCID ID:0000-0002-0006-9193

*Ramil K. Sharyafetdinov,*

Moscow State Pedagogical University.

Candidate of Philology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Russian Literature of 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. Research interests: literature of the peoples of Russia and Neighboring countries, literature and culture of the Tatar people, modern Tatar literature, dialogue of cultures, comparative studies, mythology, mythopoetic.

*E-mail:* rkh.sharyafetdinov@mpgu.su

ORCID ID: 0000-0002-2311-3820

*Alfia F. Galimullina,*

Kazan Federal University.

Doctor of Pedagogy, Professor at the Department of Russian Literature and Methods of its Teaching, Institute of Philology and Intercultural Communication. Research interests: history of Russian literature of the 18<sup>th</sup> century, literary criticism, literary local history, comparative and comparative philology, Russian-Tatar relationships, children's literature, literary translation, methods of teaching literature.

*E-mail:* alfiya\_gali1000@mail.ru

ORCID ID:0000-0002-0006-9193

*А.В. Котова, Е.В. Васева (Санкт-Петербург)*

**СРАВНЕНИЯ В РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ В «АРГОНАВТИКЕ»  
ВАЛЕРИЯ ФЛАККА: РАЗВИТИЕ ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ\***

**Аннотация**

Речи персонажей являются традиционным элементом эпического жанра и в «Аргонавтике» Валерия Флакка характеризуются отражением роли риторики в римской общественной жизни эпохи Флавиев, когда риторические приемы становятся неотъемлемой частью языка поэзии. Среди средств, которые усиливают выразительную силу речи, значимую роль играют сравнения. В статье проводится анализ использования художественного приема сравнения в прямой речи персонажей в «Аргонавтике» Валерия Флакка. Исследование проводится сплошным методом с целью определения коммуникативных контекстов на горизонтальной и вертикальной оси повествовательного полотна, в которых речи персонажей содержат сравнения, выявления внутри- и интертекстуальных параллелей и различий, установления функций сравнений, а также проведения сопоставительного анализа с предшествующей эпической традицией. Сделанные наблюдения позволяют прийти к выводам, что в «Аргонавтике» Валерия Флакка сравнения в речах персонажей служат для выражения эмоций в драматических моментах повествования, демонстрируя в этом аспекте связь между эпосом и трагедией. Кроме того, сравнения являются ключом к пониманию характеров и мотивации героев, а также имеют непосредственное отношение к развитию сюжета, особенно в сценах пророчества и речах дипломатического характера. Как и в предшествующей традиции, поэт использует прием концентрации сравнений в отдельной книге, демонстрируя при этом вариативность коммуникативных контекстов. В то время как в «Энеиде» сравнения в речах персонажей сосредоточены во вставном рассказе Энея, в «Аргонавтике» их наибольшее количество

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00178, <https://rscf.ru/project/23-28-00178/>.

приходится на четвертую книгу поэмы, которая отличается разнообразием сцен и эпизодов, а также включает вставной рассказ Орфея. Общей характеристикой обеих поэм также является отсутствие сравнений в речах персонажей в сценах сражений и поединков, как военных, так и спортивных. В эмоционально-психологическом изображении Медеи Валерий Флакк следует примеру Вергилия в описании противоречивых чувств Дидоны – в обеих поэмах монологи героинь не содержат сравнений, в отличие от «Аргонавтики» Аполлония Родосского. Создавая сложную картину образов и опознаваемых аллюзий на произведения литературных предшественников, сравнения в речах персонажей помогают выявить как традиционные, так и новаторские элементы, которые свидетельствуют о разнообразии художественных намерений и установок автора.

#### Ключевые слова

Римский эпос; Валерий Флакк; *Аргонавтика*; сравнения; речь персонажей.

*A. V. Kotova, E. V. Vaseva (St. Petersburg)*

### **SIMILES IN CHARACTERS' SPEECHES IN "ARGONAUTICA" BY VALERIUS FLACCUS: THE DEVELOPMENT OF THE EPIC TRADITION\*\***

#### Abstract

As a traditional element of the epic genre, the speeches of characters in "Argonautica" by Valerius Flaccus reflect the role of rhetoric in Roman public life during the Flavian era, when rhetorical devices became an integral part of poetic language. Among the means that enhance the expressiveness of speech, similes play a significant role. This article analyzes the use of simile as an artistic device in the direct speech of characters in Valerius Flaccus' "Argonautica". The study employs a continuous sampling method to determine communicative contexts on the horizontal and vertical axes of the narrative, identify intra- and intertextual parallels and differences, establish the functions of similes, and conduct a comparative analysis with the previous epic tradition. The observations allow us to conclude that similes in the speeches of characters in Valerius Flaccus' "Argonautica" express emotions in dramatic moments of narration, demonstrating the affinity between epic and tragedy. Similes also help understand the characters and their motivations and have a direct relationship to the development of the plot, particularly in scenes of prophecy and diplomatic speeches. As in the previous tradition, the poet uses the technique of accumulating similes in a particular book, demonstrating the variability of communica-

---

\*\* The study is supported by Russian Science Foundation, project № 23-28-00178, <https://rscf.ru/en/project/23-28-00178/>.

tive contexts. While Virgil's "Aeneid" concentrates similes in the insert story of Aeneas, the highest amount in "Argonautica" is found in the fourth book, notable for a variety of scenes and episodes, including an insert story of Orpheus. A common characteristic in both poems is the absence of similes in the speeches of characters during battle and dueling scenes, both military and sports. Valerius Flaccus follows Virgil's example in the emotional-psychological portrayal of Medea, describing the conflicting feelings of Dido. In both poems, the heroines' monologues do not contain similes, in contrast with the same parts in "Argonautica" by Apollonius Rhodius. Through similes in the speeches of characters, Valerius Flaccus creates a complex picture of images and recognizable allusions to literary predecessors that identify traditional and innovative elements, indicating the diversity of the author's artistic intentions and attitudes.

#### Key words

Roman epic; Valerius Flaccus; *Argonautica*; similes; speech of characters.

Использование прямой речи в «Аргонавтике» Валерия Флакка иллюстрирует традиционную важность речевой формы в эпическом жанре и вместе с тем является отражением роли риторики в римской общественной жизни эпохи Флавиев, когда риторические приемы становятся неотъемлемой частью языка поэзии. Среди средств, которые усиливают выразительную силу речи, значимую роль играют сравнения.

Речи персонажей, а также сравнения, являющиеся частью поэтической системы эпоса, по отдельности становились предметом многих исследований.

В научных трудах, посвященных изучению эпических речей в античных текстах, можно выделить несколько подходов. Первый состоит в том, чтобы охватить изучаемое явление в максимальной полноте. Исследования, выполненные в этом направлении, включают произведения большого хронологического диапазона. Речам в греческом эпосе посвящена монография Ричарда Мартина [Martin 1989], в которой автор исследует поэтику гомеровских речей, рассматривая их не только как поэтические творения, но и как представление реальной формы речи в традиционной культуре. Дебора Бек [Beck 2012] предпринимает систематическое исследование всех речей, представленных в поэмах Гомера, с позиций нарратологии и лингвистики, а Рейчел А. Кнудсен [Knudsen 2014] выявляет использование риторических аргументов и приемов в прямой речи гомеровских поэм. Диссертация Герберта К. Липскомба [Lipscomb 1909] посвящена статистическим аспектам речей в позднем римском эпосе. Анализ индивидуального стиля речей персонажей в римском эпосе проводится в монографии Мартина Хельцле [Helzle 1996] и статье Уильяма Доминика [Dominik 2002], отправной точкой в которых является положение о том, что в имперский период поэтические произведения декламируются самим автором и искусство поэта отчасти состоит в том, чтобы с помощью стиля прямой речи заставить разных персонажей звучать по-разному. Таким образом, одной из наиболее важных функций речей является представление



личностей различных персонажей, которые отличаются лексическими, синтаксическими, грамматическими, риторическими и иногда метрическими особенностями, которые в сочетании создают отличительные голоса в сознании слушателя и читателя.

Второй подход заключается в том, что объектом исследования становятся речи в одном конкретном произведении. Речам в «Энеиде» посвящена монография Герберта Хайета [Hight 1972], в которой он классифицировал речи, определил их модели, проанализировал структуру и обосновал их значение в изображении персонажей, отмечая, что в «Энеиде» люди, боги и герои характеризуются речами гораздо больше, чем описаниями внешности или поведения. Ульрих Эйглер [Eigler 1988] исследует монологи в «Аргонавтике» Валерия Флакка в контексте происходящего, не ставя перед собой задачу провести какую-либо строгую их классификацию. Монография У. Доминика [Dominik 1994] представляет собой статистическое и аналитическое исследование высказываний в «Фиваиде» Стация. Каждая речь персонажей рассматривается с определенной точки зрения, дается ее содержательная интерпретация и стилистические функции, проводится классификация по говорящим и адресатам, устанавливается роль речей в повествовательной стратегии, отмечается их замедляющее действие на темп повествования.

Третьим направлением является изучение речей определенной коммуникативной направленности – приветственные речи, пророчества, плачи, вставные повествования и др. Примером этого является исследование А. Ролим де Моура о речах на войне у Лукана [Rolim de Moura 2010].

Четвертым направлением изучения эпических речей являются коммуникации между персонажами на горизонтальной и вертикальной оси повествовательного полотна [Hardie 2019, 219]. На горизонтальной оси общение происходит в одной сфере – между смертными, между богами, между мертвыми. К межсферной коммуникации (вертикальная ось) относится общение между богами и смертными, между богами и мертвыми, между живыми и мертвыми, а также общение с помощью посредников (пророков, некромантов и посланников) [Reitz, Finkmann 2020, 475]. Анализу прямой речи между божественными и человеческими персонажами в «Энеиде» Вергилия посвящено исследование Консепсьон Кабрильяна [Cabrillana 2014]. Элизабет Минчин исследует речь богов в «Илиаде» Гомера в социальном аспекте: как статус, различия поколений, пол, божественность и величие отражаются в коммуникациях богов друг с другом [Minchin 2011].

Отдельным направлением, связанным с изучением речей в античном эпосе, является международный проект Digital Initiative for Classics: Epic Speeches (DICES) <http://www.epicspeeches.net/dices>, целью которого является создание всеобъемлющего корпуса данных открытого доступа, развитие инновационных исследований прямой речи в греко-римской эпической поэзии путем объединения методов и теоретических моделей из нарратологии, анализа дискурса, лингвистики и цифровых технологий.

В научной литературе, посвященной изучению художественного приема сравнения в античном эпосе, предметом рассмотрения является содер-



жательная сторона сравнений [Боровиковский 1876], [Гобза 1912], [Coffey 1961], [Тахо-Годи 1966], их источники [Knauer 1964], [Schell 2009], [Мостовая 2017], [Котова 2019], [Маскау 2019], способы построения и ввода в текст [Fraser 1923], [Beck 2014], функции сравнений [Hornsby 1970], [Hudson 1986], [Gärtner 1994], [Мостовая 2007], [Schell 2009], [McNelis 2015], [Dominik 2015].

При всей широте и глубине исследований эпической техники вопрос об особенностях функционирования сравнений в субъектной организации речи недостаточно освещен до сих. Исследование сравнений в речи автора и персонажей проведены только на материале «Илиады» Гомера [Мостовая 2007], [Ready 2011] и «Энеиды» Вергилия [Котова 2022], вместе с тем эта проблема имеет важное самостоятельное значение в изучении поэтической выразительности эпического произведения. Научная новизна данной работы состоит в устранении одной из лагун в филологической науке.

В настоящей статье проводится анализ использования художественного приема сравнения в прямой речи персонажей в «Аргонавтике» Валерия Флакка. Следует отметить, что, как и в предшествующей эпической традиции, в «Аргонавтике» сравнения являются отличительной чертой речи повествователя, в речи персонажей они встречаются значительно реже, о чем убедительно свидетельствуют статистические данные [Котова 2022, 89].

Исследование проводится сплошным методом с целью определения коммуникативных контекстов на горизонтальной и вертикальной оси повествовательного полотна, в которых речи персонажей содержат сравнения, выявления внутри- и интертекстуальных параллелей и различий, установления функций сравнений, а также проведения сопоставительного анализа с предшествующей эпической традицией.

Очевидно, что одной из наиболее важных функций речей является раскрытие характера, поскольку они помогают определить личности и установки персонажей в целом и дать их психологические и эмоциональные характеристики в конкретных ситуациях [Dominik 2002, 186]. Два сравнения в речах Ясона иллюстрируют его характер на различных этапах повествования.

Первое сравнение встречается в обращении героя к Нептуну в первой книге поэмы. После того, как морская буря успокоилась, Ясон совершает ритуальное жертвенное возлияние в море из чаши и выдвигает три возможные причины шторма: случайность, закономерность в природе, гнев Нептуна [Kleywegt 2005, 392]. «Научное» объяснение выделено сравнением (I, 670–672), в котором циклическая последовательность штормов по аналогии сопоставляется с движением небесных тел [Zissos 2008, 359]. Ясон придерживается третьей версии – о гневе Нептуна, который увидел в своих водах Арго, первый корабль, – и просит бога о благосклонности для себя и своей команды, посвящая этому вторую половину своей речи. Отметим, что пример множественного объяснения причин природных явлений встречается также в «Фиваиде» в описании землетрясения в эпизоде катабасиса Амфиарая (Theb. VII, 809–816) [Smolenaars 1994, 386–387].

Второе сравнение в речи Ясона встречается в сцене приема аргонавтов в Колхиде, которая характеризуется обманчивым гостеприимством и скрытым коварством Ээта. Будучи принятым царем в храме Солнца, Ясон обращается к нему с речью, тщательно построенной, в которой, по выражению Э. Лютье, «многократно маскируется одна-единственная цель – руно» (цит. по: [Wijisman 1996, 226]). Скрывая ярость, вызванную дерзостью Ясона, Ээт призывает его на помощь в войне с Персом, мотивируя возможностью прославить себя и обещанием отдать руно в награду за победу. Это условие представляет для аргонавтов непредвиденное испытание в дополнение к прошлым трудностям и потерям на пути в Колхиду, но, не замечая уловок царя, Ясон соглашается, выделяя сравнением свою жалобу на отсутствие передышки (V, 543–544):

“et ceu nihil aequore passis  
additus iste dies?”

«И этот день дан нам, как будто мы ничего не претерпели в море».

Оба сравнения в речах Ясона с учетом повествовательного контекста иллюстрируют его стремление к славе и преклонение перед богами – черты характера, представленные поэтом как доминирующие еще в начале поэмы и которые сохраняют постоянство в меняющихся обстоятельствах жизни героя. В основном повествовании поэт подчеркивает, что именно gloria и religio определяют смелое решение Ясона принять приказ Пелия и отправиться в путешествие за золотым руном (I, 76–80). У. Доминик отмечает, что в эпосах Флавиев речи обычно соответствуют личностям человеческих персонажей, описанным в повествовании и проявляющимся в их действиях. С помощью речи авторы привлекают внимание к определенным характеристикам и преуменьшают или игнорируют другие, чтобы раскрыть характер в свете, соответствующем целям их произведений [Dominik 2002, 188].

Речи в «Аргонавтике» отражают широкий спектр чувств различных персонажей, в которых сравнения передают глубину человеческих эмоций в конкретных драматических ситуациях.

Так, реакцией на бегство Медеи является жалобный монолог ее матери, имеющий трехчастную структуру – плач, тема мести и оправдание Ясона, переходы между которыми характеризуются внезапной сменой настроения.

Средняя часть монолога начинается сравнением, отражающим эмоциональный сдвиг от жалоб и причитаний к желанию отомстить Ясону за его коварство (VIII, 150–153):

vellem unguibus uncis  
ut volucris possem praedonis in ipsius ora  
ire ratemque supra claroque reposcere cantu  
quam genui.

«Я бы хотела мочь, как птица с загнутыми когтями, броситься в лицо самому похитителю, пролететь над его судном и пронзительным криком потребовать назад ту, которую я родила».

Сравнение является примером эпической техники Валерия Флакка, в которой проявляются сочетания мотивов и лексического материала из произведений литературных предшественников [Castelletti 2022, 136]. Г. Либерман отмечает, что поэт сближает собственные строки “*dextramque tenens quin ipsa loquentis / iret in ora deae*” (Arg. VII, 293–294), которые являются аллюзией на стихи из «Любовных элегий» Овидия I, 7, 63–64 (“*at tu ne dubita – minuet vindicta dolorem – / protinus in vultus unguibus ire meos*”), и описание из «Метаморфоз» Овидия (XIII, 613–614), где птицы-мемнониды, сотворенные из праха Мемнона, ведут между собой бой, «клювы и когти кривые / В гневе сцепив» (“*rostrisque et aduncis unguibus iras / exercent alasque adversaque pectora lassant*”) [Liberman 2002, 363]. Добавим, что пассаж Валерия Флакка также дает отсылку к сравнению из «Энеиды» (XI, 721–724), в котором дается описание мести Камиллы лигурийцу за обман и коварство:

quam facile accipiter saxo sacer ales ab alto  
consequitur pinnis sublimem in nube columbam  
compressamque tenet pedibusque eviscerat uncis;  
tum cruor et volsae labuntur ab aethere plumae.

«Так же легко, как священный пернатый хищник с высокого утеса на крыльях догоняет голубку высоко в облаках и, схватив, держит ее и потрошит когтистыми лапами; так кровь и выщипанные перья падают с неба».

По меткому выражению Э. Фантам, «месть – спутница плача» [Fantham 1999, 228], и женщины, выражающие в жалобах отчаяние и гнев, ни с кем напрямую не конфликтуют, но вдохновляют мужчин на месть своими причитаниями [Markus 2004, 111].

Выбор и расположение сравнений, отражающих эмоции персонажей, прослеживается в тематической взаимосвязи речей в различных частях повествования. Примером этому служат два пассажа, характеризующие Амика.

В первом эпизоде аргонавты на пути в Колхиду высаживаются на берег страны бебриков, и Ясон отправляет людей исследовать территорию. Эхион находит Диманта, стонущего в уединенной долине и оплакивающего своего друга Отрея, убитого Амиком. В своем ужасе он отчаянно хочет, чтобы аргонавты спаслись, пока могут. Эхион ведет юношу к своим товарищам, и Димант рассказывает им свою историю, соединяя ее с описанием Амика (IV, 150–153):

talis in advectos Neptuni credita proles  
 aeternum furit atque aequae virtutis egentes  
 ceu superum segnes ad iniqua altaria tauros  
 constituit, tandem ut misero lavet arma cerebro.

«Такой, считающийся потомком Нептуна, постоянно неистовствует по отношению к пришельцам и тех, кому не хватает равной доблести, словно вялых быков, ставит к враждебным алтарям богов, чтобы он, наконец, смочил оружие в мозгах несчастных».

Отметим, что ранее в повествовании поэт отразил различие в способе убийства Амиком своих пленников в зависимости от их силы: более слабых он сбрасывал со скалы в море в жертву своему отцу Нептуну, а сильных вызывал на кулачный бой (IV, 109–113).

М. Корн отмечает, что содержание сравнения (IV, 150–153) относится не к обеим группам, а только к одной, а именно к группе более сильных путешественников, и, следовательно, к судьбе, которая, по мнению Диманта, ожидает аргонавтов: Амик вызовет героев на кулачный бой, в котором он убьет бойцов, как быков у алтаря, поскольку они, как и все остальные, не могут сравниться с ним по силе [Корн 1989, 118]. П. Маргатройд разделяет это мнение и вносит несколько уточняющих деталей в интерпретацию пассажи: «сравнение подразумевает, что противники Амика – тяжеловесные, пассивные и беспомощные жертвы, убитые неизбежно и без каких-либо угрызений совести возвышающейся фигурой, очень хорошо владеющей собой; и Димант отнес бы аргонавтов к этой категории (включая Поллукса)», а также добавляет, что кулачный поединок – это единственная форма убийства, свидетелем которой до сих пор был Димант [Murgatroyd 2009, 100–101]. Ф. Шпальтенштайн полагает, что непосредственность Валерия Флакка в изложении этой истории преднамеренная и служит большей драматизации повествования Диманта [Spaltenstein 2004, 241].

Во втором эпизоде аргонавты прибывают в Мариандинию, которой правит Лик, брат Отрея, убитого Амиком в кулачном поединке. Он радушно принимает аргонавтов и произносит приветственную речь, в которой отмечает объединяющий мотив и надежный залог верности, когда люди знают одного и того же врага. Лик демонстрирует радость, восхищаясь подвигом Поллукса, который одержал великую победу над Амиком незадолго до того, как он сам достиг Бебриции, желая отомстить за смерть брата. В его рассказе очевидное удовольствие от вида мертвого Амика сопровождается описанием, в котором тело великана, распростертое у моря, сравнивается с морским чудовищем, выброшенным на берег (IV, 749–750).

Сравнения в этих двух эпизодах выражают эмоции говорящего и объединены темой Амика, а также кругом участвующих и упоминаемых лиц: аргонавты как слушатели, брат Отрея Лик как рассказчик, Димант, сочетающий обе роли.

В прямой речи сравнения используются не только для изображения собственных эмоций персонажа, но и для пробуждения определенных чувств

в слушателе. Так, в лемносском эпизоде «Аргонавтики» Венера призывает Молву распространить среди женщин слух о том, что их мужья, поработенные роскошью и постыдной похотью, возвращаются с фракийскими наложницами. В традиционном эпическом мотиве божественного преображения Молва, принявшая облик лемносской матроны Неаэры, обращается к Эвриноме с речью, тщательно построенной и воздействующей на ее сознание и чувства. Намереваясь убедить Эвриному отомстить, Молва использует сравнение: “*scis simile ut flammis simus genus*” («Ты знаешь, насколько мы есть род, подобный пламени») (II, 156), в котором речь идет об огненном темпераменте женщин, быстро меняющемся и разрушительном.

Показательно, что в римском эпосе преобладающие эмоции очень часто описываются с помощью образов огня – элемента, тесно связанного с женщинами, которые изображаются как его воплощение [Руу 2020, 31].

Как отмечает Э.М. Кит, неконтролируемый огонь является широко используемым символом в древней литературе; более того, в римском эпосе он часто связан с женщинами, несущими разрушение [Keith 2004, 73].

Речь Молвы имеет прецеденты как в литературе, так и в ораторской практике. Она напоминает «речь лживого вестника» в греческой трагедии (например, Soph. Tr. 248 sqq.), а также речь Синона в «Энеиде» (II, 77 sqq.), где он в полной мере использует различные риторические приемы, чтобы убедить троянцев поверить ему. Аспект убеждения особенно важен, и речь Синона, как и речь Молвы, напоминает суасории, практикуемые в школах риторики того времени [Smith 1988, 75].

Тактика Молвы одинаково успешна с остальными лемносскими женами, поскольку ее рассказ быстро завоевывает доверие среди них, вызывая «яростное негодование» (II, 165–167):

*dolor iraque surgit,  
obvia quaeque eadem traditque auditque neque ulli  
vana fides.*

«Горе и гнев переполняют, и все, встречаясь друг с другом, шли дальше и снова слышали ту же историю, и ни для кого ее вера не казалась необоснованной».

Стремлением вызвать сострадание обусловлено использование сравнения в речи слепого провидца Финея, к которому аргонавты прибыли после победы над Амиком. В качестве наказания Юпитера за то, что в своих прорицаниях прояснял людям волю богов, Финея преследуют гарпии, и теперь он молит о помощи против них. Речь Финея характеризует его как опытного оратора: чтобы произвести впечатление и подчеркнуть серьезность ситуации, он использует высокий стиль, его аргументы тщательно упорядочены, и он апеллирует к слушателям разными способами и на различных уровнях [Murgatroyd 2009, 217]. Переходя к просьбе, он раскрывает свои невзгоды, в последовательности перечисления которых П. Маргатройд отмечает продуманную градацию [Murgatroyd 2009, 223].

Финей упоминает скитания по миру, потерю дома и слепоту, прежде чем переходит к своему худшему бедствию, в описании которого он использует сравнение, явно предназначенное для того, чтобы взволновать его слушателей и вызвать жалость (IV, 450–453):

*Harpylae semper mea pabula servant,  
fallere quas nusquam misero locus: ilicet omnes  
deveniunt niger intorto ceu turbine nimbus  
iamque alis procul et sonitu mihi nota Celaeno.*

«Гарпии всегда следят за моей едой, ускользнуть от их внимания у меня, увы, никогда нет случая; тотчас же все налетают вращающимся вихрем, словно черная туча, и уже издали по звуку крыльев я узнаю Келено».

Сравнение дает отсылку к рассказу Аполлония Родосского (II, 187 sqq.), в который Валерий Флакк вносит изменения и дополняет свою модель, используя несколько аллюзий на строки Вергилия о встрече троянцев с гарпиями (Aen. III, 224–233). Одну из гарпий Финей выделяет из остальных, и, отражая ее ведущую роль, называет по имени (как и Эней в III, 211) и узнает по звуку крыльев [Murgatroyd 2009, 217].

Отметим, что у Аполлония Родосского гарпии появляются, «чрез грядущих облаков налетая внезапно из дали» (Arg. 2187), в то время как у Валерия Флакка они сами изображены в виде черного облака во время урагана, а слова *turbo* и *intorqueo* создают уточняющие детали, представляя вращающееся облако конической формы.

Образы, используемые Финеем в речи, представляют мир неистовых сил и, как отмечает П. Маргатройд, подразумевают, что гарпии громкие, опасные, разрушительные, наводящие ужас и непреодолимые, они подхватывают еду и кружат вокруг, в то время как изображение грозового облака имеет коннотации грязи, подземного мира, дурного предзнаменования и зла [Murgatroyd 2009, 226].

Картиной своего жестокого наказания Финей побуждает аргонавтов к действию и, когда появляются гарпии, Зет и Калаид, крылатые сыновья Аквилона, отгоняют их.

Сравнения играют решающую роль в речах, которые проясняют эпические обстоятельства грядущих событий и характеризуют их участников. Такой пример содержится в пророчестве Финей о предстоящем путешествии аргонавтов в Колхиду. Говоря об амазонках, провидец предупреждает Ясона о большой опасности, исходящей от них (IV, 601–605):

*proxima Thermodon hinc iam secat arva; memento,  
inclita Amazonidum magnoque exorta Gradivo  
gens ibi; femineas nec tu nunc crede catervas,  
sed qualis, sed quanta viris insultat Enyo  
divaque Gorgonei gestatrix innuba monstri.*

«Далее отсюда Термодонт рассекает поля; помни, там находится прославленное племя амазонок, происходящее от великого Марса; не считай эти отряды женскими, но такого рода и такой мощи, как Энио, которая торжествует над мужчинами, и богиня-девственница, которая носит чудовищную Горгону».

Финей обращает внимание Ясона, что он не должен рассматривать амазонок как простых смертных женщин, и сравнение с двумя воинственными богинями Энио и Минервой это подчеркивает. Двойное сравнение многих амазонок с одним божеством (в стт. 604 и 605) подразумевает, что они представляют единую огромную силу со сверхъестественным аспектом, которая действует согласованно и скоординированно. Кроме того, подобно этим двум верховным богиням-воительницам, амазонки чрезвычайно жестоки, свирепы, могущественны и наводят ужас [Murgatroyd 2009, 289].

В сравнении с Минервой П. Маргатройд отмечает два аспекта поэтической иронии: во-первых, амазонки олицетворяют враждебность и опасность для экипажа «Арго», в то время как богиня является их покровительницей; во-вторых, сравнение напоминает о традиционном антагонизме между Минервой и Марсом, отцом амазонок [Murgatroyd 2009, 290].

Совет избегать амазонок, а также другие предсказания Финей, сделанные им в благодарность за избавление от гарпий, продвигают повествование вперед и позволяют аргонавтам добраться до конечной цели своего путешествия. Отметим, что в «Энеиде» в сцене пророчества используемые сравнения дают герою гораздо более полное представление о будущем, когда Анхиз показывает Энею его потомков, будущих великих царей, составивших славу Рима (VI, 781–787), и особое внимание уделяет роли Августа, который водворит золотой век и покорит своей властью весь мир (VI, 791–805) [Котова 2022, 95].

Сравнения в прямой речи персонажа используются в рассказе, обращаясь к параллельной истории, как, например, в песне Орфея о странствиях Ио, которая тематически соответствует повествованию об аргонавтах, пересекающих Босфор.

Этого сюжета нет у Аполлония Родосского, и Валерий Флакк ввел его, следуя Овидию (Met. I, 583–751), преобразуя свою модель путем сокращения отдельных сцен, изменений мотивов, переносов некоторых элементов в другие контексты, а также дополнений [Albrecht 1999, 274–275].

Первое сравнение в песне Орфея выражает удовольствие Юноны от Аргуса как стража, множество бессонных глаз которого рассеяны по всей голове, как если бы лидийская девушка украсила свою паутину пурпурными крапинками (IV, 367–369). П. Маргатройд отмечает: «Аргус приятен Юноне, но не Ио или Юпитеру, и в таком контексте легко увидеть использование любовного употребления *placere*, когда Аргус доставляет удовольствие Юноне в ответ на то, что Ио (эротически) доставляет удовольствие Юпитеру» [Murgatroyd 2006, 32].

Сравнение дает отсылку к другому мифу, изложенному Овидием в «Метаморфозах» (VI, 5–145), где главным персонажем является лидий-



ская девушка Арахна, вызвавшая богиню Афину на состязание в мастерстве ткачества и в наказание за свое высокомерие превращенная в паука, который неустанно плетет паутину. Как Ио, так и Арахна становятся жертвами ревности и гнева богов, в обеих историях прослеживаются смысловые и лексические переключки – акцент на любовных похождениях Юпитера, попытка самоубийства героини, в повествовании присутствуют речные нимфы, упоминаются паутина, пурпур и сияния красок.

В сцене второй метаморфозы Ио, когда она, преследуемая яростной Тисифоной, возвращается к реке Инах, но ни ее отец, ни нимфы не пытаются приблизиться к ней, настолько она изменилась, также используется сравнение. В нем Валерий Флакк сочетанием различных значений *caput* искусно переплетает два аспекта Инаха как места и как отца, когда она убегает от него, как если бы он был Стиксом: “*Ergo iterum siluas, iterum petit inuia retro / ceu Styga dilectum fugiens caput*” (IV, 400–401).

Сравнение выражает адский ужас, наполняющий Ио, и ее отчужденность, изложенные, как отмечает М. Альбрехт, эпиграмматическим языком, который поэт часто использует для изображения трагических чувств [Albrecht 1999, 271]. Дополнительная образность в этом пассаже достигается за счет мифологической связи рассказчика Орфея и Стикса, хорошо известной античному читателю.

Рассматривая интеграцию сравнений в речи персонажей с точки зрения коммуникативного контекста, можно отметить, что в «Аргонавтике» все они встречаются в традиционных эпических сценах и эпизодах, при этом Ясон, Финей и Орфей используют в речах больше сравнений, чем остальные персонажи поэмы (см.: *Таблица 1*):

Таблица 1.

Коммуникативный контекст сравнений в речи персонажей в «Аргонавтике»

Коммуникативный контекст	Говорящий/адресат
Обращение к богам	Ясон к Нептуну (I, 670–672)
Сцены с посланниками	Молва к Эвриноме (II, 156)
Сцены встреч и приема	Димант к аргонавтам (IV, 150–153) Финей к аргонавтам (IV, 450–453) Лик к аргонавтам (IV, 749–750) Ясон к Ээту (V, 543–544)
Сцены пророчеств	Финей к аргонавтам (IV, 601–605)
Сцены плача	Мать Меден (монолог) (VIII, 150–153)
Вставные повествования	Песня Орфея об Ио (IV, 367–369; IV, 400–401)

Сопоставляя использование сравнений в речах с предшествующей традицией, отметим, что в «Энеиде» приоритет отдается вставным повествованиям, в которых встречается пятнадцать сравнений, из них тринадц-



цать в речи Энея на пиру у Дидоны и два в рассказе Эвандра о Геркулесе и Каке. Остальные шесть сравнений в речах используются персонажами в предсказаниях (I, 37–400), сновидениях (VI, 520–522), пророчествах (VI, 781–787; 791–805) и общении с пророками (VI, 577–579), а также в сценах плача (VII, 363–364). В «Аргонавтике» Аполлония Родосского, тематически соответствующей поэме Валерия Флакка, в речах персонажей встречается всего четыре сравнения, которые служат «либо средством убеждения, как в речах Ясона (III, 1100–1) и Медеи (IV, 1024–25), либо играют в ее речи роль объяснения (III, 1044–5), либо являются частью насмешки – в речи Луны (IV, 56–65)» [Мостовая 2020, 276].

Сравнительный анализ характера распределения сравнений в речах персонажей в поэмах Валерия Флакка и Вергилия показывает, что в «Аргонавтике», как и в «Энеиде» они преобладают в первой части поэмы, посвященной плаванию героев к месту назначения и событиям на этом пути [Котова 2020, 1024–1025]. Наибольшее их количество, а именно шесть сравнений встречается в четвертой книге «Аргонавтики», которая отличается большим количеством встреч и речей персонажей, а также включает вставной рассказ Орфея о странствиях Ио [Lipscomb 1909, 14].

Общей характеристикой обеих поэм также является отсутствие сравнений в речах персонажей в сценах сражений и поединков, как военных, так и спортивных. Это связано с тем, что описание таких традиционных эпических тем, как войны и игры в абсолютном большинстве случаев ведется от лица повествователя, а не персонажей. Исключение составляют вставные рассказы, в которых речь персонажа становится сама похожа на речь эпического поэта и содержит сравнения – например, монолог Энея о падении Трои, рассказ Эвандра о подвиге Геркулеса.

В практике использования сравнений в эмоционально-психологическом изображении Медеи Валерий Флакк следует примеру Вергилия в описании противоречивых чувств Дидоны. В «Аргонавтике» монологи героини занимают важное и самостоятельное место, отражая различные стадии, через которые проходит ее любовь, прежде чем она обретет окончательную власть над ее волей, но, как и в «Энеиде», они не содержат ни одного сравнения [Котова 2022, 91].

Говорящие персонажи, в речи которых включены сравнения, представлены преимущественно людьми и в единичных случаях богами. На вертикальной и горизонтальной оси эпического полотна общение в «Аргонавтике» происходит между живыми людьми и в одном случае между людьми и богами; в «Энеиде» коммуникации осуществляются между живыми людьми, между умершими и живыми, а также между людьми и богами.

Отметим, что в «Аргонавтике» Валерия Флакка сравнения в речах персонажей служат для выражения эмоций в драматических моментах повествования, демонстрируя в этом аспекте связь между эпосом и трагедией. Кроме того, сравнения являются ключом к пониманию характеров и мотивации героев, а также имеют непосредственное отношение к развитию сюжета, особенно в сценах пророчества и речах дипломатического характера.

Перспективу нашего исследования мы видим в расширении круга рассматриваемых авторов, которое даст возможность проводить диахроническое и синхроническое изучение развития художественного приема сравнения в эпическом жанре.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Боровиковский И. Сравнения из Энеиды Вергилия // Журнал Министерства народного просвещения. 1876. Ч. CLXXXV. С. 40–73.
2. Гобза И.О. О сравнениях, встречающихся в Энеиде Вергилия. М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1912. 46 с.
3. Котова А.В. Об источниках одного сравнения у Валерия Флакка (V. Fl. 7. 121–126) // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Т. XXIII. Ч. 1. СПб.: Наука, 2019. С. 580–586.
4. Котова А.В. Сопоставительный анализ количественных характеристик распределения сравнений в «Энеиде» Вергилия и «Аргонавтике» Валерия Флакка // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Т. XXIV. Ч. 2. СПб.: ИЛИ РАН, 2020. С. 1021–1033.
5. Котова А.В. Сравнения в речи повествователя и персонажей как традиционные элементы стиля эпического текста (на материале «Энеиды» Вергилия) // Studia Litterarum. 2022. Т. 7. № 3. С. 84–109.
6. Мостовая В.Г. Гомеровский интертекст в «Аргонавтике» Аполлония Родосского (на материале эпических сравнений III книги) // Литература и культура эллинизма. Сборник статей по материалам конференции памяти В.П. Завьяловой. Москва, 14–15 ноября 2016 г. / сост. Я.Л. Забудская, В.В. Муханова. М.: Издательство Московского университета, 2017. С. 38–46.
7. Мостовая В.Г. Сравнения в «Аргонавтике» Аполлония Родосского: трансформация эпической традиции // Новый филологический вестник. 2020. № 2(53). С. 268–279.
8. Мостовая В.Г. Функции сравнений в речи персонажей «Илиады» // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2007. № 1. С. 95–104.
9. Тахо-Годи А.А. Структура поэтических тропов в «Илиаде» Гомера // Вопросы античной литературы и классической филологии. М.: Наука, 1966. С. 45–59.
10. Albrecht M. von. Roman Epic: An Interpretative Introduction. Leiden; Boston; Köln: Brill, 1999. x, 371 p.
11. Beck D. Simile Structure in Homeric Epic and Vergil's Aeneid // Between Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity. Orality and Literacy in the Ancient World / ed. by R. Scodel. Vol. 10. Leiden; Boston: Brill, 2014. P. 244–266.
12. Beck D. Speech Presentation in Homeric Epic. Austin: University of Texas Press, 2012. 268 p.
13. Cabrillana C. “Sermo deorum” in Vergil’s “Aeneid”: Colloquial Latin? // Journal of Latin Linguistics. 2014. № 13(1). P. 1–39.

14. Castelletti C. Valerius Flaccus. Argonautica, Book 8 / ed. by A. Augoustakis, M. Fucecchi, G. Manuwald. Oxford: Oxford University Press, 2022. 273 p.
15. Coffey M. The Subject Matter of Vergil's Similes // Bulletin of the Institute of Classical Studies. 1961. Vol. 8. P. 63–75.
16. Dominik W.J. Similes and Their Programmatic Role in the Thebaid // Brill's Companion to Statius / ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands, K. Gervais. Leiden; Boston: Brill, 2015. P. 266–290.
17. Dominik W.J. Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid. Hildesheim; Zurich; New York: Olms-Weidmann, 1994. ix, 377 p.
18. Dominik W.J. Speech in Flavian Epic // Hommages à Carl Deroux 1: Poésie / ed. by P. Defosse. Brussels: Latomus, 2002. P. 183–192.
19. Eigler U. Monologische Redeformen bei Valerius Flaccus. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. ix, 147 S.
20. Fantham E. The Role of Lament in the Growth and Eclipse of Roman Epic // Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community / ed. by M. Beissinger, J. Tylus, S. Wofford. Berkeley: University of California Press, 1999. P. 221–237.
21. Fraser A.D. The Simile in Virgil // The Classical Journal. 1923. Vol. 19. P. 48–49.
22. Hardie Ph. The Vertical Axis in Classical and Post-Classical Epic // Antike Erzähl- und Deutungsmuster: Zwischen Exemplarität und Transformation / ed. by S. Finkmann, A. Behrendt, A. Walter. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. P. 219–238.
23. Helzle M. Der Stil ist der Mensch: Redner und Reden im römischen Epos. Stuttgart; Leipzig: Teubner, 1996. 349 S.
24. Highet G. The Speeches in Vergil's Aeneid. Princeton, N.J.: Princeton University Press; London: Oxford University Press, 1972. 380 p.
25. Hornsby R.A. Patterns of Action in the Aeneid: An Interpretation of Vergil's Epic Similes. Iowa: University of Iowa Press, 1970. ix, 156 p.
26. Hudson D.M. Aspects of Valerius Flaccus' Argonautica: A Literary Assessment. Adelaide: University of Adelaide, 1986. 178 p.
27. Gärtner U. Gehalt und Funktion der Gleichnisse bei Valerius Flaccus. Stuttgart: Franz Steiner, 1994. 362 S.
28. Keith A.M. Engendering Rome: Women in Latin Epic. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. xii, 149 p.
29. Kleywegt A.J. Valerius Flaccus, Argonautica, Book I: A Commentary. Leiden; Boston: Brill, 2005. xviii, 506 p.
30. Knauer G.N. Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964. 549 S.
31. Knudsen R.A. Homeric Speech and the Origins of Rhetoric. Baltimore: JHU Press, 2014. 248 p.
32. Korn M. Valerius Flaccus, Argonautica 4, 1–343: ein Kommentar. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 1989. 227 S.
33. Liberman G. Valerius Flaccus: Argonautiques. Tome II: Chants V–VIII. Paris: Les belles lettres, 2002. xxviii, 461 p.
34. Lipscomb H.C. Aspects of the Speech in the Later Roman Epic. Baltimore: J.H. Furst Company, 1909. 48 p.

35. Mackay A.T. *Animals and Animal-Human Dynamics in Valerius Flaccus' Argonautica*. London: University College London, 2019. 301 p.
36. Markus D.D. Grim pleasures: Statius's Poetic Consolationes // *Arethusa*. 2004. № 37(1). P. 105–136.
37. Martin R.P. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, N.Y.; London: Cornell University Press, 1989. xv, 265 p.
38. McNelis Ch. *Similes and Gender in the Achilleid* // *Brill's Companion to Statius* / ed. by W.J. Dominik, C.E. Newlands, K. Gervais. Leiden, Boston: Brill, 2015. P. 189–204.
39. Minchin E. *The Words of Gods: Divine Discourse in Homer's Iliad* // *Sacred Words. Orality, Literacy and Religion* / ed. by A.P.M.H. Lardinois, J.H. Block, M.G.M. van der Poel. Vol. VIII. Leiden; Boston: Brill, 2011. P. 17–35.
40. Murgatroyd P. *A Commentary on Book 4 of Valerius Flaccus' Argonautica*. Leiden; Boston: Brill, 2009. x, 363 p.
41. Murgatroyd P. Valerius Flaccus' Io Narrative // *Museum Helveticum*. 2006. Vol. 63. № 1. P. 29–38, 62.
42. Pyy E. *Women and War in Roman Epic*. Leiden; Boston: Brill, 2020. x, 330 p.
43. Ready J.L. *Character, Narrator, and Simile in the Iliad*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2011. ix, 323 p.
44. Reitz Ch., Finkmann S. *Principles of Communication in Greek and Roman Epic – a Short Introduction* // *Structures of Epic Poetry* / ed. by Ch. Reitz, S. Finkmann. Vol. I: Foundations. Vol. II.1/II.2: Configuration. Vol. III: Continuity Berlin; Boston: De Gruyter, 2020. P. 471–480.
45. Rolim de Moura A. *Lucan 7: Speeches at War* // *Lucan's Bellum Civile. Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation* / ed. by N. Hömke, C. Reitz. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. P. 71–90.
46. Schell K.C. *Vergil's Self-Referential Simile: Thematic Construction through Internal Allusion in the Aeneid*. Providence, Rhode Island: s. n., 2009. vi, 233 p.
47. Smith A.H. *A Commentary on Valerius Flaccus' Argonautica II*. Dr. Habil. Thesis. Oxford, 1988. 354 p.
48. Smolenaars J.J.L. *Statius. Thebaid VII: A Commentary*. Leiden; New York; Cologne: Brill, 1994. xlii, 462 p.
49. Spaltenstein F. *Commentaire des Argonautica de Valerius Flaccus (livres 3, 4 et 5)*. Bruxelles: Latomus, 2004. 561 p.
50. Wijsman H.J.W. *Valerius Flaccus, Argonautica, Book V: A Commentary*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1996. xii, 322 p.
51. Zissos A. *Valerius Flaccus' Argonautica, Book 1* / ed. with introd., trans. and comm. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008. lxx, 450 p.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Borovikovskiy I. *Sravneniya iz Eneidy Vergiliya* [Similes from Vergil's "Aeneid"]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniy*, 1876, part. CLXXXV, pp. 40–73. (In Russian).
2. Cabrilla C. "Sermo deorum" in Vergil's "Aeneid": Colloquial Latin? *Journal of Latin Linguistics*, 2014, no. 13(1), pp. 1–39. (In English).

3. Coffey M. The Subject Matter of Vergil's Similes. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, 1961, vol. 8, pp. 63–75. (In English).
4. Fraser A.D. The Simile in Virgil. *The Classical Journal*, 1923, vol. 19, pp. 48–49. (In English).
5. Kotova A.V. Sravneniya v rechi povestvovatelya i personazhey kak traditsionnyye elementy stilya epicheskogo teksta (na materiale “Eneidy” Vergiliya) [Similes in the Narrator's and Characters' Speeches as Traditional Elements of Epic Style (on the Material of Virgil's “Aeneid”)]. *Studia Litterarum*, 2022, vol. 7, no. 3, pp. 84–109. (In Russian).
6. Mostovaya V.G. Sravneniya v «Argonavtike» Apolloniya Rodosskogo: transformatsiya epicheskoy traditsii [The Simile in the “Argonautica” of Apollonius of Rhodes: Transformation of the Epic Tradition]. *Novyy filologicheskiy vestnik*, 2020, no. 2(53), pp. 268–279. (In Russian).
7. Mostovaya V.G. Funktsii sravneniy v rechi personazhey “Iliady” [The Functions of Comparisons in the Speech of the Characters of the “Iliad”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, no. 1, pp. 95–104. (In Russian).
8. Markus D.D. Grim pleasures: Statius's Poetic Consolations. *Arethusa*, 2004, no. 37(1), pp. 105–136. (In English).
9. Murgatroyd P. Valerius Flaccus' Io Narrative. *Museum Helveticum*, 2006, vol. 63, no. 1, no. 29–38, 62. (In English).

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

10. Beck D. Simile Structure in Homeric Epic and Vergil's Aeneid. Scodel R. (ed.). *Between Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity. Orality and Literacy in the Ancient World*. Vol. 10. Leiden, Boston, Brill, 2014, pp. 244–266. (In English).
11. Dominik W.J. Similes and Their Programmatic Role in the Thebaid. Dominik W.J., Newlands C.E., Gervais K. (eds.). *Brill's Companion to Statius*. Leiden, Boston, Brill, 2015, pp. 266–290. (In English).
12. Dominik W.J. Speech in Flavian Epic. Defosse P. (ed.). *Hommages à Carl Deroux 1: Poésie*. Brussels, Latomus, 2002, pp. 183–192. (In English).
13. Fantham E. The Role of Lament in the Growth and Eclipse of Roman Epic. Beissinger M., Tylus J., Wofford S. (eds.). *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*. Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 221–237. (In English).
14. Hardie Ph. The Vertical Axis in Classical and Post-Classical Epic. Finkmann S., Behrendt A., Walter A. (eds.). *Antike Erzähl- und Deutungsmuster: Zwischen Exemplarität und Transformation*. Berlin, Boston, De Gruyter, 2019, pp. 219–238. (In English).
15. Kotova A.V. Ob istochnikakh odnogo sravneniya u Valeriya Flakka (V. Fl. 7. 121–126) [On the Sources of the Simile in Valerius Flaccus 7. 121–126]. *Indo-yevropeyskoye yazykoznanie i klassicheskaya filologiya* [Indo-European Linguistics and Classical Philology]. Vol. XXIII. Part 1. St. Petersburg, Nauka Publ., 2019, pp. 580–586. (In Russian).
16. Kotova A.V. Sopostavitel'nyy analiz kolichestvennykh kharakteristik raspredeleniya sravneniy v “Eneide” Vergiliya i “Argonavtike” Valeriya Flakka [Comparative

Analysis of Quantitative Characteristics of Distribution of Similes in Virgil's "Aeneid" and Valerius Flaccus' "Argonautica"]. *Indoeyuropeyskoye yazykoznaniye i klassicheskaya filologiya* [Indo-European Linguistics and Classical Philology]. Vol. XXIV. Part 2. St. Petersburg, ILS RAS Publ., 2020, pp. 1021–1033. (In Russian).

17. McNelis Ch. Similes and Gender in the Achilleid. Dominik W.J., Newlands C.E., Gervais K. (eds.). *Brill's Companion to Statius*. Leiden, Boston, Brill, 2015, pp. 189–204. (In English).

18. Minchin E. The Words of Gods: Divine Discourse in Homer's Iliad. Lardinois A.P.M.H., Block J.H., Poel M.G.M. van der (eds.). *Sacred Words. Orality, Literacy and Religion*. Vol. VIII. Leiden, Boston, Brill, 2011, pp. 17–35. (In English).

19. Mostovaya V.G. Gomerovskiy intertekst v «Argonavtik» Apolloniya Rodosskogo (na materiale epicheskikh sravneniy III knigi) [Homeric Intertext in the Apollonius Rhodius' "Argonautica" (Based on the Epic Similes of Book III)]. *Literatura i kul'tura ellinizma*. Moscow: Moscow University Publ., 2017, pp. 38–46. (In Russian).

20. Reitz Ch., Finkmann S. Principles of Communication in Greek and Roman Epic – a Short Introduction. Reitz Ch., Finkmann S. (eds.). *Structures of Epic Poetry*. Vol. I: Foundations. Vol. II.1/II.2: Configuration. Vol. III: Continuity. Berlin, Boston, De Gruyter, 2020, pp. 471–480. (In English).

21. Rolim de Moura A. Lucan 7: Speeches at War. Hömke N., Reitz C. (eds.). *Lucan's Bellum Civile. Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*. Berlin, Walter de Gruyter, 2010, pp. 71–90. (In English).

22. Takho-Godi A.A. Struktura poeticheskikh tropov v "Iliade" Gomera [The Structure of Poetic Tropes in Homer's "Iliad"]. *Voprosy antichnoy literatury i klassicheskoy filologii*. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 45–59. (In Russian).

### (Monographs)

23. Albrecht M. von. *Roman Epic: An Interpretative Introduction*. Leiden, Boston, Köln, Brill, 1999. x, 371 p. (In English).

24. Beck D. *Speech Presentation in Homeric Epic*. Austin, University of Texas Press, 2012. 268 p. (In English).

25. Gobza I.O. O sravneniyakh, vstrechayushchikhsya v Eneide Vergiliya [About Similes in Vergil's "Aeneid"]. Moscow, G. Lissner and D. Sobko Publ., 1912. 46 p. (In Russian).

26. Castelletti C., Augoustakis A., Fucecchi M., Manuwald G. (eds.). *Valerius Flaccus. Argonautica, Book 8*. Oxford, Oxford University Press, 2022. 273 p. (In English).

27. Dominik W.J. *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*. Hildesheim, Zurich, New York, Olms-Weidmann, 1994. ix, 377 p. (In English).

28. Eigler U. *Monologische Redeformen bei Valerius Flaccus*. Frankfurt am Main, Athenäum, 1988. ix, 147 S. (In German).

29. Helzle M. *Der Stil ist der Mensch: Redner und Reden im römischen Epos*. Stuttgart, Leipzig, Teubner, 1996. 349 S. (In German).

30. Highet G. *The Speeches in Vergil's Aeneid*. Princeton, N.J., University Press; London, Oxford University Press, 1972. 380 p. (In English).

31. Hornsby R.A. *Patterns of Action in the Aeneid: An Interpretation of Vergil's Epic Similes*. Iowa, University of Iowa Press, 1970. ix, 156 p. (In English).

32. Hudson D.M. *Aspects of Valerius Flaccus' Argonautica: A Literary Assessment*. Adelaide, University of Adelaide, 1986. 178 p. (In English).
33. Gärtner U. *Gehalt und Funktion der Gleichnisse bei Valerius Flaccus*. Stuttgart, Franz Steiner, 1994. 362 S. (In German).
34. Keith A.M. *Engendering Rome: Women in Latin Epic*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004. xii, 149 p. (In English).
35. Kleywegt A.J. *Valerius Flaccus, Argonautica, Book I: A Commentary*. Leiden, Boston, Brill, 2005. xviii, 506 p. (In English).
36. Knauer G.N. *Die Aeneis und Homer: Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964. 549 S. (In German).
37. Knudsen R.A. *Homeric Speech and the Origins of Rhetoric*. Baltimore, JHU Press, 2014. 248 p. (In English).
38. Korn M. *Valerius Flaccus, Argonautica 4, 1–343: ein Kommentar*. Hildesheim, Zürich, New York, Georg Olms Verlag, 1989. 227 S. (In German).
39. Liberman G. *Valerius Flaccus: Argonautiques. Tome II: Chants V–VIII*. Paris, Les belles lettres, 2002. xxviii, 461 p. (In French).
40. Lipscomb H.C. *Aspects of the Speech in the Later Roman Epic*. Baltimore, J.H. Furst Company, 1909. 48 p. (In English).
41. Mackay A.T. *Animals and Animal-Human Dynamics in Valerius Flaccus' Argonautica*. London, University College London, 2019. 301 p. (In English).
42. Martin R.P. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Ithaca, N.Y.; London, Cornell University Press, 1989. xv, 265 p. (In English).
43. Murgatroyd P. *A Commentary on Book 4 of Valerius Flaccus' Argonautica*. Leiden, Boston, Brill, 2009. x, 363 p. (In English).
44. Pyy E. *Women and War in Roman Epic*. Leiden, Boston, Brill, 2020. x, 330 p. (In English).
45. Ready J.L. *Character, Narrator, and Simile in the Iliad*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2011. ix, 323 p. (In English).
46. Schell K.C. *Vergil's Self-Referential Simile: Thematic Construction through Internal Allusion in the Aeneid*. Providence, Rhode Island, s. n., 2009. vi, 233 p. (In English).
47. Smith A.H. *A Commentary on Valerius Flaccus' Argonautica II*. Dr. Habil. Thesis. Oxford, 1988. 354 p. (In English).
48. Smolenaars J.J.L. *Statius. Thebaid VII: A Commentary*. Leiden, New York, Cologne, Brill, 1994. xlii, 462 p. (In English).
49. Spaltenstein F. *Commentaire des Argonautica de Valerius Flaccus (livres 3, 4 et 5)*. Bruxelles, Latomus, 2004. 561 p. (In French).
50. Wijsman H.J.W. *Valerius Flaccus, Argonautica, Book V: A Commentary*. Leiden, New York, Köln, Brill, 1996. xii, 322 p. (In English).
51. Zissos A. *Valerius Flaccus' Argonautica, Book 1 / ed. with introd., trans. and comm.* Oxford, New York, Oxford University Press, 2008. lxx, 450 p. (In English).



*Котова Анастасия Викторовна,*

Санкт-Петербургский государственный университет ветеринарной медицины.

Кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков. Научные интересы: классическая филология, римский эпос, сравнения.

*E-mail:* anastakot@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9871-7840

*Васева Евгения Витальевна,*

Санкт-Петербургский государственный университет ветеринарной медицины.

Ассистент кафедры иностранных языков. Научные интересы: классическая филология, римский эпос, риторика.

*E-mail:* supreme.jane@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-3426-1865

*Anastasiya V. Kotova,*

Saint-Petersburg State University of Veterinary Medicine.

PhD in Philology, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Foreign Languages. Research interests: classical philology, Roman epic, similes.

*E-mail:* anastakot@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9871-7840

*Evgeniya V. Vaseva,*

Saint-Petersburg State University of Veterinary Medicine.

Assistant Lecturer at the Department of Foreign Languages. Research interests: classical philology, Roman epic, rhetoric.

*E-mail:* supreme.jane@gmail.com

ORCID ID: 0009-0007-3426-1865



*К.А. Чекалов (Москва)*

**«ПУТЕШЕСТВИЕ ЧЕРЕЗ НЕВОЗМОЖНОЕ» Ж. ВЕРНА И  
А. Д'ЭННЕРИ: «ЗАДОМ НАПЕРЕД»**

**Аннотация**

Драматургия Верна, наряду с его поэтическим наследием, относится к наименее известной части творчества французского классика. Между тем в молодые годы он активно работал для театра, а в зрелом возрасте неоднократно инсценировал свои романы. В статье рассматривается написанная в соавторстве с драматургом Адольфом д'Эннери феерия Верна «Путешествие через невозможное» (премьера в парижском театре «Porte-Saint-Martin» 25 ноября 1882 г.), которая вобрала в себя сюжетные линии нескольких произведений писателя – романов «Путешествие к центру Земли» (1864), «Двадцать тысяч лье под водой» (1871), «С Земли на Луну» (1865) и «Путешествие и приключения капитана Гаттераса» (1866), а также юмористической повести «Фантазия доктора Окса» (1872). «Путешествие через невозможное» – образец отклонения Верна от издательских стратегий Этцеля и погружения в стихию необузданной фантазии. Эта чрезвычайно зрелищная музыкальная постановка выглядит как движение вспять по отношению к процессу становления «научно-чудесного» (*merveilleux scientifique*) во французской литературе «прекрасной эпохи». Характерной для «прекрасной эпохи» установке на обновленное понимание фантастического (как увлекательной игры научных гипотез) Верн противопоставляет реанимацию жизнерадостной фантастики сказочного толка, возвращается к популярному в XIX в. жанру театральной феерии. В то же время нельзя сказать, что «Путешествие через невозможное» выглядит как шаг назад в творчестве писателя. Пьеса предвосхищает характерную для некоторых его поздних романов сложную амальгаму рационального и иррационального, без очевидного предпочтения того или иного вектора. И в этом смысле «Путешествие через невозможное» можно назвать – прибегая к издательскому названию другого произведения Верна, «Путешествие в Англию и Шотландию задом наперед» (1859, опубл. в 1989) – путешествием «задом наперед».

**Ключевые слова**

Театр; пьеса; спектакль; роман; феерия; фантастика; путешествие.

*K.A. Chekalov (Moscow)*

## **“JOURNEY THROUGH THE IMPOSSIBLE” BY JULES VERNE AND ADOLPHE D’ENNERY: “THE MOTION BACKWARDS”**

### **Abstract**

Verne’s playwriting, along with his poetic heritage, is rooted in the least known part of the French classic’s creative work. Meanwhile, in his youth he used to work for a theater and staged his own novels later in life. The author of the article examines the extravaganza of Verne’s “Journey Through the Impossible” (premiered at theatre “Porte-Saint-Martin” on November 15, 1882), which contains the storylines of a few Verne’s writings – the plots of “Journey to the Center of the Earth” (1864), “From the Earth to the Moon” (1865), “The Adventures of Captain Hatteras” (1866), and “Twenty Thousand Leagues under the Seas” (1871), also the narrative of “Doctor Ox” humorous story (1872). “Journey Through the Impossible” is an example of the author’s aberration from Hetzel’s editing strategies – destined to join both the educational and the entertaining part; and of the immersion in the element of rampant imagination. This spectacular musical play appears as the motion backwards in relation to the development of “merveilleux scientifique” (scientifically marvellous) in the French “Belle Époque” literature. To the more and more noticeable trend of a modern understanding of the fantasy (as a fascinating play of scientific hypotheses) Verne juxtaposes the revivification of the cheerful tale-like fiction, getting back to the then popular genre of theatrical extravaganza. However, one cannot say that the “Journey Through the Impossible” looks like a step back in the author’s creative work. The play foreshadows the complex conjunction of rational and irrational (without taking any side), which is typical for his latest novels. “Journey Through the Impossible”, in this sense, can be called “Journey backwards” – similar to the publishing name of another unknown Verne’s work “Backwards to Britain”, 1859 (published in 1989).

### **Key words**

Theater; play; performance; novel; extravaganza; fantastic literature; travel.

Драматургия Жюль Верна, наряду с его поэтическим наследием, относится к наименее известной части творчества французского классика. Между тем сам он придавал сценическому искусству большое значение и, уже вполне утвердившись в амплу автора монументального цикла «Необыкновенные путешествия», продолжал не только сочинять пьесы, но и соотносить свою прозу с драматургией. В этой связи нередко цитируют письмо Верна своему издателю П.-Ж. Этцелю от 9 декабря 1883 г. по поводу романа «Архипелаг в огне», который не пришелся издателю по вкусу:

Я, разумеется, неизменно и в первую очередь буду стремиться к изложению географических и научных сведений, поскольку именно такова общая задача моего творчества; но, то ли под воздействием моего театрального инстинкта, то ли для пущего воздействия на нашу публику, я намереваюсь как можно больше совершенствовать свои романы, прибегая ко всем возможностям, что предоставляет мне мое воображение [Verne, Hetzel 2002, 203].

«Театральный инстинкт» заявил о себе уже в юном возрасте – первая пьеса была написана Верном в 19 лет. Его сценическая продукция исключительно разнообразна: поклонник творчества Гюго, Дюма и Альфреда де Мюссе, он осваивает историческую трагедию, комедию, водевиль, комическую оперу, причем явно чувствует себя наиболее уверенно в популярных жанрах. Основной массив драматургии Верна был им создан до начала сотрудничества с Этцелем; пьесы, написанные после 1863 г., в сюжетном отношении связаны с теми или иными романами и, по сути дела, представляют собой метатексты. Совершенно особый случай – инсценизация «Вокруг света за 80 дней». Как указывают современные исследователи, в самом начале 1872 г. Верн сочинил в соавторстве с Эдуаром Кадолем одноименную пьесу, которая, однако, так и не была поставлена; затем пьеса была переработана в роман (он публиковался в газете «Le Temps» с 6 ноября по 22 декабря того же года), а два года спустя Адольф д'Эннери при участии Верна сочинил новую сценическую версию, значительно видоизменив исходный сюжет [Souvilay 2019, 174].

Метатекстуальное начало с наибольшей силой проявилось в трехактной «фантастической пьесе» «Путешествие через невозможное» (премьера в парижском театре «Porte-Saint-Martin» состоялась 25 ноября 1882 г.; режиссер Поль Клэв). Судьба пьесы оказалась непростой: до марта 1883 г. ее сыграли 97 раз, затем текст был утерян, обнаружен в архивах только в XX в. и опубликован в 1981 г. – без одной картины [Verne, Ennery, 1981]; полное издание датируется 2005 г. [Verne, Ennery, 2005].

Верн задумал написать «Путешествие через невозможное» еще в середине 1870-х гг., причем вначале планировал сделать это в одиночку. Между тем руководители театра вынудили его продолжить сотрудничество с уже упоминавшимся маститым драматургом Адольфом д'Эннери – ранее «тандем» уже сочинил три пьесы по романам Верна. Замысел, ставший достоянием публики, крайне неодобрительно встретил Л. Этцель-младший, в письме отцу осудивший уже само название будущей пьесы:

Верн всюду носится со своей идеей постановки под названием «Через невозможное» <...> Полная чушь, даже если книга окажется шедевром, само название – настоящий удар по такого рода продукции. Не «невозможное» надо сочинять, а «необыкновенное», но ведь отвадить этого бретонца от его вздорных замыслов – дело почти безнадежное [Verne, Hetzel 2002, 79].

Реакция Этцеля-младшего, в полной мере солидарного со своим отцом в понимании магистральной линии верновской прозы (и в навязывании писателю этой линии), вполне предсказуема (стихия «необыкновенного», «extraordinaire», стала для Этцелей, говоря современным языком, своего рода издательским брендом), хотя и свидетельствует об игнорировании им запросов именно театральной аудитории. Тема «невозможного» ассоциировалась у последней с жанром сценической феерии, очень популярным у массовой аудитории XIX в. Среди самых известных образцов жанра во Франции – «Курочка, несущая золотые яйца» А. д'Эннери и Л.Ф. Клервиля (премьера – 29 ноября 1848 г. в театре «Cirque Olympique»). По мнению одного из обозревателей, постановка представляла собой «самый сумасбродный, какой вы только можете себе представить, забег в область невозможного» [Baraille 1860, 2]. Хитроумный сказочный сюжет (основанный на басне Лафонтена) пришелся публике по вкусу не меньше, чем изящно поставленные балетные номера, пышные декорации и костюмы; постановка была с успехом возобновлена в 1860 и 1873 гг.

Как уже говорилось, тот же А. д'Эннери стал одним из соавторов «Путешествия через невозможное», так что типологическое родство двух постановок выглядит вполне закономерной. Однако к моменту написания пьесы Жюль Верн – под воздействием издательских стратегий Этцеля – уже снискал репутацию мастера «научного романа», в творчестве которого познавательное, а то и дидактическое начало сочеталось с увлекательностью. В предшествующих сценических работах тандема Верн – д'Эннери по сравнению с верновской прозой наблюдалось стремление к усилению развлекательного начала и нагнетению «спецэффектов», сгущению комических красок, упрощению сюжетной канвы, варьированию системы персонажей. Трудно сказать, в какой мере указанные особенности были привнесены в постановки популярным и плодовитым драматургом (известным прежде всего по исторической мелодраме «Две сиротки», 1874), а в какой – самим Верном. Так или иначе, они присутствуют как в пьесах «Вокруг света за 80 дней» (премьера в театре «Porte-Saint-Martin» 7 ноября 1874 г.) и «Дети капитана Гранта» (премьера состоялась 26 декабря 1878 г. в том же театре), так и в сценической версии не слишком, казалось бы, пригодного для такого рода препарирования романа «Михаил Строгов» (премьера в более престижном театре «Châtelet», 17 ноября 1880 г.). Не являясь в полном смысле слова феериями, спектакли эти включали в себя отдельные элементы указанного жанра, так что в прессе в их отношении можно было встретить определение «научная феерия».

Вполне естественно, что степень «научности» в театральных версиях знаменитых романов оказывалась ниже, нежели в прозе. Эмиль Золя, исходя из собственного представления о «научном» компоненте литературного текста, упрекал постановку «Вокруг света за 80 дней» за банальность и искусственность интриги. Его весьма едкий отзыв об этом спектакле в первую очередь был обусловлен сомнительностью, с точки зрения знаменитого писателя, самой идеи «научной феерии»:

Разумеется, я прекрасно понимаю причины успеха. Начать с того, что на сцену выводят живого слона. Кроме того, две или три картины отличались красочностью постановки. Публика приходила всей семьей, родители приводили своих барышень и мальчишек в награду за хорошее поведение. Педагоги рекомендовали посмотреть этот спектакль. Вообще-то, если уж возникает какое-нибудь модное поветрие, то неизбежно весь Париж становится его жертвой. Признаюсь, я отдаю предпочтение феерии. Она, по крайней мере, ни на что не претендует. А вот машинерия наподобие «Вокруг света за 80 дней» раздражает меня тем, что находятся люди, которые говорят о ней все-речь как о сочинении, способном воспитывать народные массы. Я по-другому понимаю научный подход к театру [Zola 1968, 450].

«Путешествие через невозможное» выглядит как ответ Верна и д'Эннери на критику Золя, как возвращение от «научно-чудесного» зрелища к феерии традиционного толка. Именно в этом жанровом ключе и воспринимается сюжет, научная составляющая которого близится к нулю; пьеса представляет собой образец буффонной рекомбинации сюжетных линий и персонажей «классических» сочинений Верна и одного «неклассического». Есть основания охарактеризовать пьесу как своеобразное озорное попури на тему верновских произведений разных лет: четырех романов – «Путешествие к центру Земли» (1864), «С Земли на Луну» (1865), «Путешествие и приключения капитана Гаттераса» (1866) и «Двадцать тысяч лье под водой» (1871), а также юмористической повести «Фантазия доктора Окса» (1874). Эта повесть ранее уже стала предметом инсценизации (преьера – 26 января 1877 г., театр «Variété»). Музыка к опере-буфф «Доктор Окс» сочинил Жак Оффенбах, что во многом способствовало успеху постановки; либретто – А. Мортье и Ф. Жилль; Верн тоже принимал участие в работе, но его имя в итоге оказалось изъятым. Тот же Оффенбах написал еще одну оперу-буфф, «Путешествие на Луну» (преьера – 26 октября 1875 г. в театре «Gaîté»), однако к «лунной» дилогии Верна она имеет весьма отдаленное отношение. Что же касается «Капитана Гаттераса», то в 1871–1872 гг. Верн набросал общий сценарий пьесы под названием «Северный полюс» на основе романа, привлек к работе одного из своих соавторов – упоминавшегося уже Эдуара Кадоля, но так и не довел дело до конца [Roques 2010, 8]. В одном из писем Верн следующим образом описывает свой замысел, явно сориентированный на «научную феерию»:

Мне взбрело в голову, что из «Гаттераса» можно извлечь постановочную драму нового типа – *панорамическую* драму. Там можно было бы представить полярное сияние, китов, бури, кораблекрушения – в общем, множество не виданных прежде в театре вещей. Затерянного во льдах американца я заменил бы на француза, с тем, чтобы он развернул на полюсе трехцветный флаг! У меня уже готов занятный сценарий, а поскольку газеты любезно пожелали мне написать феерию, я не вижу причин не попытаться сочинить эту драму [Verne, Hetzel 2002, 164].

Патриотический акцент, который Верн хотел привнести в инсценировку «Гаттераса», отсутствует в весьма космополитическом «Путешествии через невозможное», зато «панорамичность» представлена в полной мере. Действие пьесы начинается и заканчивается в Дании, в замке Андернат (налицо явное созвучие с названием зловещего замка Андернатт из ранней новеллы Верна «Мастер Захариус», 1854), а затем герои перемещаются под землю, под воду и взмывают в небеса. В «Путешествии через невозможное» с высокой степенью свободы переплетаются отдельные сюжетные узлы прозы Верна. Так, авторы пьесы вновь обращаются к затронутому в нескольких произведениях Верна мифу об Атлантиде. В романе «Двадцать тысяч лье под водой» мифологема приобретает амбивалентную трактовку: впечатляющая подводная экскурсия к затонувшему матерiku – царству мертвых становится еще и своеобразным паломничеством, которое увенчивается озарением: профессор Арронакс словно бы прикасается к таинству творения, одерживает символическую победу над неумолимым временем [Fouquier 2004, 52]. Атлантида представлена в романе одновременно и как мрачное апокалиптическое видение, и как возможность «почерпнуть новые силы в историческом прошлом», в утраченной древней гармонии [Pasquier 2003, 16]. Что касается «Путешествия через невозможное», то здесь экзистенциальная, философская составляющая мифа нивелируется, зато авантюрная и зрелищная стороны максимально акцентированы. Во втором акте, после красочного подводного путешествия, герои оказываются в столице атлантов – городе Махимосе, в архитектуре которого смешаны, как сказано в ремарке, «мавританский, арабский и мексиканский стили». Смешение цивилизаций указанными элементами не ограничивается, ведь здесь присутствуют и пророчица Электра, и жрец Аммон. Атланты словно бы только и ждали появления среди них протагониста пьесы, Жоржа де Травенталя (по ходу пьесы выясняется, что он придуман сыном капитана Гаттераса). Жоржу предстоит стать верховным правителем Атлантиды и взять в жены принцессу Селену.

Герои пьесы (помимо Жоржа, это влюбленная в него Ева, доктор Окс, позаимствованный из написанного в том же 1882 г. романа «Школа робинзонов» танцмейстер Тартеле, а также выступающий под различными личинами капитан Немо) лихо преодолевают не только пространство, но и время: из прошлого (Атлантида) они переносятся в будущее (полет на планету Альтор в пушечном ядре).

В «Путешествии через невозможное» установка на зрелищность приобретает самодовлеющий характер, а педагогическая составляющая почти исчезает. Диалоги строятся на стыке драмы и комедии [Montclair 1996]; герои путешествуют под водой, под землей и в космосе благодаря волшебному зелью, научные мотивации приобретают онирический характер. Серьезные научные проблемы (невесомость, например) трактованы в гротескно-фарсовом, вплоть до откровенной клоунады, ключе. Многочисленные хореографические номера на свой лад демонстрируют волшебный мир, рациональное познание которого неотделимо от любования диковинами (особенно в эпизоде на планете Альтор, которая временами

неуловимо перекликается с образом французской столицы в романе «Париж в XX веке», и в самом начале спектакля, в сцене «Святой Михаил с драконом»). Опускаясь под землю, герои оказываются среди сталактитов, которые напомнили современникам «внутренность грота в парке Монсо» [Mortier 1883, 451]. Эта откровенная условность была в порядке вещей и соответствовала восприятию пьесы как сказочного действия.

Верн и д'Эннери остроумно обыгрывают контраст, в серьезной форме трактованный в романах французского классика: достижения современной цивилизации // архаическое прошлое. При этом в пьесе и в помине нет апологии современности; устами Вольсиуса (он же капитан Немо) авторы иронически оценивают прогрессивное общественное устройство Альтора:

Здесь все идет как нельзя лучше, и даже слишком! Ведь под влиянием прогресса все сделались невероятно учеными. Сапожники сочиняют стихи, а булочники – астрономические трактаты. Зато рабочих не хватает, так что нам придется законодательно ввести всеобщую и обязательную необразованность [Verne, Ennery 1981].

С помощью особо усовершенствованных телескопов герои пьесы разглядывают с Альтора французскую столицу, и здесь авторская ирония достигает своего апогея:

А что это за странный город, по которому извивается речка и над которым возвышается большой холм? Там видны памятники, площади и великое множество людей, причем зимой они суетятся в тумане, а летом – в облаке пыли?

Тартеле (в сторону). А, тот самый город, который не поливают. Наверняка Париж.

Вольсиус. Мы очень отчетливо разглядели там какую-то большую площадь, с одного боку которой находится мост, а перед этим мостом – дворец, где собирается целая толпа озабоченных людей. Судя по всему, говорят они много, а вот договориться не могут.

Вальдемар. Знаю, знаю эту местность, я там бывал. Мост этот именуется мостом Согласия, а дворец – дворцом Разногласия... то есть, я хотел сказать – палатой депутатов [Verne, Ennery 1981].

Интересная особенность постановки – протестичность, мерцательность образа капитана Немо, который впитывает в себя других верновских персонажей (он же Вольсиус, органист собора в городе Андернак; он же профессор Лиденброк из «Путешествия к центру Земли»; он же Мишель Ардан из романа «С Земли на Луну»). Немо из пьесы заметно отличается от своего романного прообраза и оказывается воплощением благочестия, упрекает своих современников за гордыню и утрату Божественного начала. Не исключено, что религиозный пафос пьесы, в которой можно усмотреть критику сциентистской идеологии [Dehs 2019], был привнесен в нее именно д'Эннери.



Финал пьесы складывается из двух частей: апокалиптическая, в духе извержения вулкана в «Таинственном острове», и сказочно-оптимистическая – Вольсиус, обретая черты всеильного демиурга, переносит героев с погибшего в катастрофе Альтора на Землю. Отдавая в финале дань традиционному для жанра апофеозу, авторы пьесы вместе с тем придают развязке совершенно не свойственный Верну религиозно-экстатический акцент.

Мнения критиков по поводу пьесы разделились. «Декорациями восхищаешься, словно это картины в музее» [X... 1882], – писал один из обозревателей; другие справедливо отмечали присутствие в спектакле сказочных мотивов. В то же время авторитетный театральный ежегодник «Les Annales du théâtre et de la musique» дал весьма скептическую характеристику содержательной стороне пьесы, усмотрев в ней приправленный мистикой неудобоваримый коктейль из разных сочинений Верна. По мнению известного театрального критика Эдмона Стуллига, характерная для мелодрам д'Эннери слезливая мещанская мораль проникла в данную постановку и обесценила научный пафос верновского творчества [Stoullig 1882, 336]. Автор монографического очерка о феерии Поль Жинисти безоговорочно приписал авторство пьесы д'Эннери [Ginisty 1910, 214–215]. Нашлись, правда, и те, кто упрекнул д'Эннери именно за то, что он связался с Верном: «к несчастью, эти многочисленные путешествия через невозможное сбили его с пути, который ведет к подлинным вершинам драматического искусства» [Noche 1883, 191].

Таким образом, «Путешествие через невозможное» знаменует собой отступление Верна от накатанной колеи «научного романа», отход от зафиксированных в его контрактах с Этцелем жестких педагогических установок в пользу чистой феерии. Но можно ли на этом основании считать пьесу шагом назад в творчестве писателя? На наш взгляд, нет. Несмотря на всю ее внешнюю легковесность, несмотря на непрозрачность в ней авторского голоса, она предвосхищает смену оптики Верна в отношении фантастического. В некоторых своих поздних романах – например, в «Замке в Карпатах» (1892) и в «Тайне Вильгельма Шторца» (1898, опубл. 1910) [Чекалов 2022, 234–239] – Верн предстает не столько как первопроходец научной фантастики, но как жанровый экспериментатор, неустанно взыскующий нового баланса между рациональным и иррациональным. Фантастика в этих сочинениях Верна не тождественна ни его ранней «гофманиане», ни его научно-техническим гипотезам, развернутым в классических романах цикла «Необыкновенные путешествия»; логическое, материальное объяснение тайны в них присутствует, но не исчерпывает загадки полностью. Известнейший исследователь творчества писателя Оливье Дюма выразил эту мысль в весьма радикальной форме: у позднего Верна имеет место «фантастическая стихия, освобожденная от псевдонаучных мотивировок» [Dumas 1988, 91].

Нам представляется, что феерия «Путешествие через невозможное» в известной степени символизирует собой движение писателя «задом наперед». Соответствующая вербальная конструкция – «à reculons» – была неоднократно использована в произведениях Верна. Так, в написанной по



велению Этцеля второй версии финала «Капитана Гаттераса» впавший в «полярное безумие» и неизменно влекомый к северу Гаттерас, гуляя по аллее, пятится задом. Парадоксальный тип движения описан и в романе «Цезарь Каскабель» (1890), который первоначально должен был именоваться «Задом наперед» [Dehs 2006, 37]; герои романа, бродячие французские актеры, добираются из Америки в Нормандию через замерзший Берингов пролив. Наконец, он присутствует в малоизвестном раннем произведении Верна «Путешествие в Англию и Шотландию задом наперед» (соч. в 1859, опублик. в 1989) – здесь герои (их прототипы – Жюль Верн и его приятель, композитор Аристид Иньяр) плывут из Нанта в Ливерпуль долгим кружным путем, через Бордо. Для Верна движение «задом наперед» – символ внешне парадоксального и едва ли не сомнительного, но неуклонного и продуктивного движения к заветной цели.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Чекалов К.А. Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX – начала XX века. СПб.: Нестор-История, 2022. 288 с.
2. Baraille A. *Courrier des théâtres* // *La presse théâtrale et musicale*. 26-08-1860. P. 1–2.
3. Dehs V. *Curiosités de la scène vernienne. De quelques apocryphes (?) dramatiques (avec 3 lettres de Jules Verne)* // *Bulletin de la Société Jules Verne*. 2006. № 160. P. 33–44.
4. Dehs V. *Un carrefour des Voyages extraordinaires: La pièce “Voyage à travers l'impossible” (1882)* // *Carnets*. 2019. № 15. URL: <http://journals.openedition.org/carnets/9069> (дата обращения: 14.01.2024).
5. Dumas O. *Jules Verne*. Lyon: La Manufacture, 1988. 519 p.
6. Foucrier Ch. *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800–1939)*. Grenoble: ELLUG, 2004. 378 p.
7. Ginisty P. *La Féerie*. Paris: Louis-Michaud, 1910. 240 p.
8. Hoche J. *Les Parisiens chez eux*. Paris: Dentu, 1883. 467 p.
9. Montclair F. *Une pièce de Jules Verne: Voyage à travers l'impossible (1882)* // *Coulisses*. 1996. № 13. URL: <http://journals.openedition.org/coulisses/3978> (дата обращения: 14.01.2024).
10. Mortier A. *Les soirées parisiennes de 1882*. Paris: Dentu, 1883. 549 p.
11. Pasquier R. *Jules Verne écrivain frontalier* // *Francofonia*. 2003. № 44. P. 5–20.
12. Roques S. *Du roman à la scène: le théâtre à l'oeuvre chez Jules Verne* // *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne: de la création à la réception*. Amiens: Université de Picardie Jules Verne, 2010. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03148007/document> (дата обращения: 14.01.2024).

13. Souvilay B. Adaptation transmédiatique Le Tour du monde en série animée hispano-japonaise // Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIX<sup>e</sup> siècle au *steampunk* / éd. par G. Pinson, M. Prévost. Laval: Presses de l'Université de Laval, 2019. P. 169–192.

14. Stoullig E. Le Théâtre de la Porte Saint-Martin // Les Annales du théâtre et de la musique. 1882. Vol. VIII. P. 319–339.

15. Verne J., Ennery A. D'. Voyage à travers l'impossible: pièce fantastique en 3 actes. Paris: J.-J. Pauvert, 1981. 119 p. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage\\_%C3%A0\\_travers\\_l%E2%80%99Impossible](https://fr.wikisource.org/wiki/Voyage_%C3%A0_travers_l%E2%80%99Impossible) (дата обращения: 06.03.2024).

16. Verne J., Ennery A. D'. Voyage à travers l'impossible: féerie en trois actes et vingt tableaux. Nantes: l'Atalante, 2005. 202 p.

17. Verne J., Hetzel J. Correspondance inédite. T. III: (1875–1886). Genève: Slatkine, 2002. 423 p.

18. X... Voyage à travers l'impossible // Vert-vert. 05-12-1882. P. 2.

19. Zola E. Oeuvres complètes. T. XI: Oeuvres critiques II. Paris: Cercle du livre précieux, 1968. 830 p.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Dehs V. Curiosités de la scène vernienne. De quelques apocryphes (?) dramatiques (avec 3 lettres de Jules Verne). *Bulletin de la Société Jules Verne*, 2006, no. 160, pp. 33–44. (In French).

2. Dehs V. Un carrefour des *Voyages extraordinaires*: La pièce “Voyage à travers l'impossible” (1882). *Carnets*, 2019, no. 15. Available at: <http://journals.openedition.org/carnets/9069> (accessed 14.01.2024). (In French).

3. Montaclair F. Une pièce de Jules Verne: *Voyage à travers l'impossible* (1882). *Coullisses*, 1996, no. 13. Available at: <http://journals.openedition.org/coullisses/3978> (accessed 14.01.2024). (In French).

4. Pasquier R. Jules Verne écrivain frontalier. *Francofonia*, 2003, no. 44, pp. 5–20. (In French).

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

5. Roques S. Du roman à la scène: le théâtre à l'oeuvre chez Jules Verne. *Les Voyages extraordinaires de Jules Verne: de la création à la réception*. Amiens, Université de Picardie Jules Verne, 2010. Available at: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03148007/document> (accessed 14.01.2024). (In French).

6. Souvilay B. Adaptation transmédiatique Le Tour du monde en série animée hispano-japonaise. Pinson G., Prévost M. (eds.). *Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIX<sup>e</sup> siècle au steampunk*. Laval, Presses de l'Université de Laval, 2019, pp. 169–192. (In French).

**(Monographs)**

7. Chekalov K.A. *Ocherki istorii i tipologii frantsuzskoy massovoy prozy XIX – nachala XX veka* [Essays on the History and Typology of French Popular Prose of the 20<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> Centuries]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2022. 288 p. (In Russian).
8. Dumas O. *Jules Verne*. Lyon, La Manufacture, 1988. 519 p. (In French).
9. Foucrier Ch. *Le mythe littéraire de l'Atlantide (1800–1939)*. Grenoble, ELLUG, 2004. 378 p. (In French).
10. Ginisty P. *La Féerie*. Paris, Louis-Michaud, 1910. 240 p. (In French).
11. Hoche J. *Les Parisiens chez eux*. Paris, Dentu, 1883. 467 p. (In French).

*Чекалов Кирилл Александрович,*

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения. Научные интересы: история французской и итальянской литературы XVI–XIX вв., история массовой литературы, история детской литературы.

*E-mail:* ktchekalov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9050-0636

*Kirill A. Chekalov,*

A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, Chief Researcher at the Department of Classical Western Literature and Comparative Literary Studies. Research interests: history of French and Italian literature of the 16th–19th centuries, history of the paraliterature, history of children's literature.

*E-mail:* ktchekalov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9050-0636

*В.П. Трыков (Москва)*

## **РУССКАЯ ТЕМА В «ДНЕВНИКЕ» ЭЖЕНА-МЕЛЬХИОРА ДЕ ВОГЮЭ**

### **Аннотация**

В статье впервые в российском литературоведении дан анализ не переведившегося на русский язык «Дневника» французского писателя и дипломата Эжена-Мельхиора де Вогюэ (1848–1910), в котором нашли отражение его первые впечатления от встречи с Россией. В статье «Дневник» Вогюэ рассматривается как пролог к многочисленным произведениям писателя на русскую тему, выявлены темы, мотивы, образы, которые в «Дневнике» только зарождались и впоследствии нашли продолжение и развитие в творчестве писателя, прежде всего в его знаменитой книге «Русский роман» (1886). Прослежена эволюция отношения Вогюэ к России, зарождение замысла «Русского романа». Отмечается особый интерес писателя к настроениям русского общества, его реакции на важные события общественно-политической жизни, к теме нигилизма и политического террора в России, а также к русской литературе и ее представителям (И.С. Тургеневу, Л.Н. Толстому, Ф.М. Достоевскому). Выявлены факторы, повлиявшие на его восприятие России: его дипломатический статус, политические взгляды, а также знакомство с русской литературой и тесные личные, семейные узы, связывавшие его с нашей страной. В статье оптика Вогюэ соотнесена с представлениями о России его предшественника А. де Кюстина. Отмечается, что, как и Кюстин, Вогюэ выстраивает оппозицию Россия / Запад. Однако, в отличие от Кюстина, Россия выступает в этой оппозиции в качестве позитивного члена. В статье сделан вывод о том, что идиллическим пространством покоя и творческого труда в «Дневнике» становится Боброво, имение супруги Вогюэ в Малороссии.

### **Ключевые слова**

Образ России; русская тема; русская литература.

*V.P. Trykov (Moscow)*

**THE RUSSIAN THEME IN THE “DIARY” BY  
EUGÈNE-MELCHIOR DE VOGÜÉ**

**Abstract**

For the first time in Russian literary criticism, the article analyzes the “Diary” by the French writer and diplomat Eugène-Melchior de Vogüé (1848–1910), which has not been translated into Russian, and which reflects his first impressions on his encounter with Russia. Article considers Vogüé’s “Diary” as a prologue to the numerous works of the writer on the Russian theme, reveals the themes, motifs, and images that were just emerging in the “Diary” and subsequently found continuation and development in the writer’s work, primarily in his famous book “The Russian Novel” (1886). The evolution of Vogüé’s attitude to Russia and the origin of the idea of “The Russian Novel” are traced. The writer is particularly interested in the mood of Russian society, his reaction to important events in social and political life, to the theme of nihilism and political terror in Russia, as well as to Russian literature and its representatives (I.S. Turgenev, L.N. Tolstoy, F.M. Dostoevsky). The factors that influenced his perception of Russia are revealed: his diplomatic status, political views, as well as his acquaintance with Russian literature and close personal and family ties that connected him with our country. Vogüé’s optics are correlated with the ideas of his predecessor A. de Custine about Russia. It is noted that, like Custine, Vogüé builds the Russia / West opposition. Unlike Custine, however, Russia is a positive member of this opposition. The article concludes that the idyllic space of peace and creative work in the “Diary” is Bobrovo, the estate of Vogüé’s wife in Little Russia.

**Key words**

Image of Russia; Russian theme; Russian literature.

Центральной фигурой во французском дискурсе о России на рубеже веков стал писатель и дипломат Эжен-Мельхиор де Вогюэ (1848–1910), влияние которого на формирование образа России во Франции конца XIX в., прежде всего благодаря его книге «Русский роман» (1886), вполне сопоставимо с влиянием маркиза де Кюстина на своих современников. Вогюэ много способствовал знакомству французской публики с русской литературой. Жюль Гонкур сетовал в своем «Дневнике» на то, что Вогюэ «так непатриотически помог чужестранной литературе воспользоваться расположением и восхищением», которое, как считал Гонкур, по праву должно было принадлежать ему и другим авторам французских натуралистических романов [Гонкур 1964, II, 445].

Вогюэ родился в Ницце, в обедневшей дворянской семье в 1848 г., скончался в Париже в 1910 г., в один год с Л.Н. Толстым, для популяризации которого во Франции он сделал так много. Родители Вогюэ были

убежденными легитимистами. Во время франко-прусской войны 1870 г. добровольцем пошел на фронт, был награжден медалью за воинскую доблесть. После войны поступил на дипломатическую службу: был секретарем французского посольства в Константинополе, Каире, Санкт-Петербурге. В России Воюэ прожил шесть лет (с 1877 по 1882 г.), изучил русский язык, в 1878 г. женился на русской, дочери генерала Н.Н. Анненкова, А.Н. Анненковой.

По возвращении на родину он оставил дипломатическую службу ради литературного поприща. Воюэ работал в разных жанрах: писал путевые записки и мемуары (книги «Сирия, Палестина, гора Атос», 1876; «Портреты века», 1883; «Воспоминания и мечты», 1887; «Перед веком», 1896; «Дневник. Париж–Санкт-Петербург. 1877–1883», 1932), рассказы на русскую тему, вошедшие в сборники «Зимние истории» (1885), «Русские сердца» (1893), эссе, составившие книги «Русский роман» (1886), «Исторические и литературные обзоры» (1897), «История и Поэзия» (1898). Перу Воюэ принадлежит несколько художественных произведений: пьесы на сюжеты из русской истории «Сын Петра Великого», «Мазепа», «Вступление Павла I на престол» (все — 1884) и два романа «Жан д'Агрев» (1898) и «Голоса мертвых» (1899).

Интерес Воюэ к России не затухал до конца жизни. В 1902 г. он печатает в «Рёвю де де монд» статьи о Горьком и Чехове. В 1905 г. в Париже, в издательстве «Плон» была издана восьмидесятистраничная брошюра, его эссе «Максим Горький». В числе последних произведений Воюэ книга «Тургенев. Жизнь и творчество».

За свои литературные достижения в 1888 г. Воюэ был избран во Французскую академию. Вот что писала о Воюэ французская «Большая энциклопедия»: «Это блестящий писатель с несколько высокопарным стилем и философскими притязаниями, один из тех, кто внимательно отслеживает политическую и интеллектуальную ситуацию за рубежом. Русская литература и русский мир особенно обязаны ему тем, что они стали гораздо более известны во Франции, чем когда-либо прежде» [La Grande Encyclopédie 2018, 1088].

Первые проявления интереса к России находим на страницах личного дневника Воюэ, который он вел во время своего шестилетнего пребывания в стране. Дневник не предназначался для публикации, и был издан парижским издательством «Грассе» спустя двадцать два года после смерти писателя, в 1932 г. при содействии его сына Феликса. Им было написано короткое предисловие к изданию, в котором содержались основные сведения о Воюэ биографического характера.

«Дневник» Воюэ интересен как документ, в котором нашли отражение первые, еще не подвергшиеся литературной обработке впечатления Воюэ от России и русской литературы. По нему можно проследить, как менялось отношение Воюэ к России и как зарождался замысел «Русского романа».

Первая запись датирована 31 декабря 1876 г. Последняя 14 января 1883 г. В первой записи, сделанной еще в Париже накануне отъезда в Россию, Воюэ сообщает о полученном им дипломатическом назначении.

6 января 1877 г. он отбывает в Россию, «на Север, навсегда (forever), в ночь, холод и неведомое» [Vogüé 1932, 19]. 10 января 1877 г. – он в Санкт-Петербурге: «При пробуждении первый снег. Однако он тает. Идет дождь, тает. Но это же Россия. Степи вереска, вечные березовые и сосновые леса, полузамерзшие болота, откуда выходят жалкие лачуги-амфибии мужиков. Все это уныло, необитаемо, обширно, девственно и печально. Единственный город, достойный этого названия Псков с его луковицами бледно-зеленых церковных куполов восточного и азиатского вида» [Vogüé 1932, 21].

Ожидания Вогиюэ от встречи с незнакомой страной и первые впечатления Вогиюэ от России, скорее, негативного свойства, вполне соответствуют штампам западноевропейского описания неведомой, холодной, мрачной, огромной и азиатской страны. Но уже через восемь месяцев, отправляясь в отпуск на родину, в записи от 6 сентября 1877 г. Вогиюэ признается: «... Проезжал через печальные равнины западной России. Однако я люблю эту страну» [Vogüé 1932, 51]. Через два дня Вогиюэ возвращается к теме: проезжая через Германию, он сравнивает ее с Россией, и сравнение оказывается не в пользу Германии, о которой он пишет: «Эта богатая и чистенькая страна, через которую мы проезжаем, ничего не говорит мне. Я больше люблю скудную, широкую и поэтичную степь» [Vogüé 1932, 52]. Сродни впечатлениям от Германии и восприятие Вогиюэ Женева: «холодный, печальный, скучный гугенотский город» [Vogüé 1932, 55]. Еще через несколько дней в записи от 12 сентября 1877 г. Вогиюэ уже прямо связывает свои географические предпочтения с национально-культурными приоритетами: «Я настолько русский, что горы меня несколько подавляют» [Vogüé 1932, 54].

Последняя запись, сделанная Вогиюэ в России, относится к 11 ноября 1882 г., за три дня до отъезда на родину: «Я через три дня уезжаю из России, где я оставил шесть лет моей жизни. Я увожу отсюда жену и троих детей. Я покидаю ее, чтобы окунуться в неведомое, в Новый Мир» [Vogüé 1932, 314]. Если в приведенной выше записи накануне отъезда в Россию «неведомым» («l'inconnu») была Россия, то теперь таким «неведомым» ощущается Франция, Париж, куда возвращается Вогиюэ, а Россия – свое, близкое и родное, ассоциирующееся с самыми близкими, семьей. Таковы перемены, произошедшие в восприятии России Вогиюэ за шесть лет его дипломатической службы. Что определило эту эволюцию взгляда французского дипломата на страну пребывания? Что повлияло на изменение его оптики?

Напрасно мы стали бы искать объяснений самого Вогиюэ. Он сдержан, сух, лаконичен, скуп в комментариях и оценках. Его дневник – не лирические ламентации или развернутая рефлексия о том, что он увидел в России, но краткая фиксация событий. В отличие от Кюстина, праздного, философствующего путешественника, Вогиюэ – дипломат, находящийся на службе, часто в силу служебных обязанностей пребывающий в цейтноте, привыкший писать донесения и служебные записки, в которых важны факты, информация, а не личные впечатления, поэтому исследователю приходится реконструировать по отдельным деталям и, казалось бы, незначительным штрихам образ России, возникающий на страницах его дневника и те факторы, которые повлияли на формирование этого образа.

Уже из вышеприведенных записей в дневнике можно заключить, что в личной интеллектуальной топографии Вогюэ выстраивается оппозиция Россия / Запад. В России – простор, жизнь, страсть, драма. В Западной Европе – комфорт, материально-благополучие, скука. Возвращаясь из Франции в Россию после непродолжительного отпуска, Вогюэ радуется новой встрече с «великой землей, печальной и замерзшей» [Vogüé 1932, 74].

Мысль о глубине и загадочности русского характера заключена и в сравнении русских и французских женщин: 12 ноября 1877 г., описывая впечатление от парижского ужина у Х..., Вогюэ замечает: «веселые, изысканно одетые и кокетливые женщины, но какими пустыми кажутся эти француженки после знакомства со славянскими безднами!» [Vogüé 1932, 66].

Проблема, которая станет центральной в книге «Русский роман» и в сборнике рассказов «Русские сердца», – проблема «русской души», особого, загадочного психологического склада русских в «Дневнике» только намечена. Так, в записи от 24 ноября 1881 г. Вогюэ называет Россию – «фантастической страной» [Vogüé 1932, 279]. 17 декабря 1881 г., получив письмо от некоего Х из Киева, о содержании которого Вогюэ ничего не говорит, Вогюэ записывает: «Много думал об этом письме. Какие нетронутые силы таятся еще в этой несчастной стране. Вот где будущее» [Vogüé 1932, 285]. В отличие от Кюстина, Вогюэ не претендует на синтетические суждения о России и русских. Исключения немногочисленны и, как правило, выражаются в лаконичной и метафорической форме. Так, 17 марта 1877 г. Вогюэ делает следующую запись в дневнике «На тройках мчимся в Пулковскую обсерваторию. Ночная поездка по заснеженной дороге, тревожная, мрачная, захватывающая, женский смех, звучащий, как бубенцы безумия (“desgrelotsdefolie”) в этом тусклом небытии: в этом вся Россия» [Vogüé 1932, 30]. Образ, возникающий в этом коротком пассаже, ассоциируется с описанием птицы-тройки в гоголевской поэме.

Удивление французского дипломата вызывает и реакция российского общества на убийство Александра II. Вечером того дня, когда было совершено покушение, Вогюэ обедал у своей родственницы. По возвращении домой он записывает в дневнике: «Когда мы возвращались вечером, город так же спокоен, улицы так же пустынно и тихи, как обычно. Чужеземец, только что прибывший в страну, не поверил бы, что только что здесь произошло событие большой важности. Прохожие имеют обычный спокойный и беспечный вид. Никакого любопытства, никакого волнения на лицах. Особенный народ!» [Vogüé 1932, 226–227].

Можно констатировать, что объединяющий все вышеприведенные записи мотив – «фантастичность», необычность, неразгаданность России (то, что в «Русском романе» оформится в «тайну русской души»). Своеобразие русских Вогюэ видит не в их особой религиозности и никак не связывает его с ней. Религиозность русских представляется ему наносной, внешней, формально-обрядовой. Запись от 21–22 июля 1877 г.: «Сегодня видел крещение младенцев в Исаакиевском соборе; язычники, культ формы» [Vogüé 1932, 43]. Скорее, его поражает какая-то загадочная внутренняя сила, таящаяся в русских и проявляющая себя и в безумном женском



смехе, раздающемся в ночи во время поездки в Пулковскую лабораторию, и в удивительном спокойствии горожан в день убийства императора, и в решимости нигилистов, перед которой он испытывает удивление. «Какая сила фанатизма и энергия! Как с ними бороться?» – вопрошает Воюэ [Vogüé 1932, 228]. Эта сила проявляется не только на бытовом уровне, но и в государственном устройстве Российской империи, сплавающей разнородные элементы. 26 мая 1878 г. Воюэ делает запись: «Видел Лорис-Меликова, настоящий армянин, чистокровный уроженец Востока в форме русского генерала. Сколько разных сильных элементов в этой империи, столь сплоченной» [Vogüé 1932, 83].

Дневник Воюэ – это прежде всего дневник дипломата и светского человека, в центре внимания которого политические интриги при дворе, назначение на посты и смещение с должностей, внутриэлитная борьба, символика дипломатических жестов и событий. В дневнике почти не нашла отражения личная, семейная жизнь Воюэ, сведения о которой ограничиваются сообщениями о женитьбе, рождении сына, пребывании в Боброво, имени Анненковых в Малороссии.

Воюэ сосредоточен на политико-дипломатических аспектах российской и европейской действительности. Значительная часть дневника посвящена событиям русско-турецкой войны. Воюэ позиционирует себя сторонником русской армии и надеется на ее победу: «Я верю в русскую победу», – записывает он 4 октября 1877 г. Находясь в отпуске в Париже, он продолжает внимательно следить за событиями в России и на фронтах русско-турецкой войны.

Внимание Воюэ-дипломата привлекает прежде всего придворная и светская жизнь столицы, фигуры представителей российской политической элиты (российские императоры, канцлер Горчаков, министр внутренних дел при Александре II Лорис-Меликов, генерал Скобелев, князь Голицын и др.). Опыт составления дипломатических донесений сказывается и в описаниях реакции российского общества на те или иные события внутриполитической и международной жизни.

Из дневника Воюэ почти ничего невозможно узнать об облике, быте, нравах простого народа, зато можно почерпнуть информацию о настроениях русского образованного общества и прежде всего той его части, которая выступала за реформы и была критически настроена против власти. 20 мая 1878 г. он присутствовал на обеде с русскими литераторами либерального лагеря. 18 марта 1880 г. он делает запись об обеде с «элитой молодого русского либерализма». Среди присутствовавших И.С. Тургенев, генерал Скобелев, профессор права А.Д. Градовский, адвокат А.И. Урусов. Воюэ сравнивает этот кружок с салоном мадам Неккер, супругой министра финансов Франции Жака Неккера, матери Жермены де Сталь, принимавшей в своем салоне многих известных французских просветителей. Воюэ выражает надежду, что участники собрания – «люди, которые фрондируют сегодня в салоне и которых я, быть может, увижу однажды управляющими Россией» [Vogüé 1932, 187]. Воюэ особенно импонирует, что эти люди «с энтузиазмом и сердечностью говорят о Франции», в то время как о России «отзываются с горечью и насмешкой» [Vogüé 1932, 187].

Однако не прошел Воюэ и мимо консервативно настроенных представителей русской интеллигенции. О контактах с ними он пишет меньше и в скорее иронической тональности. После обеда с «элитой молодого русского либерализма» в тот же день Воюэ отправился к графине Толстой, где встретился с Ф.М. Достоевским, Моркевичем, Бахметьевым. «Кажется, что перешел из парижского салона в Сен-Жерменское предместье» [Vogüé 1932, 187], – замечает Воюэ. Иронический подтекст фразы становится понятным, если вспомнить, что Сен-Жерменское предместье – район Парижа, где традиционно обитала французская аристократия, оплот консерватизма.

Первая встреча Воюэ с Достоевским, если судить по дневниковым записям, произошла 29 марта 1879 г. там же, в салоне графини Толстой, на литературном вечере. Вторая имела место в январе 1880 г., на которой состоялся спор Воюэ с Достоевским: «Спор с Достоевским. Любопытный тип русского упряма, считающего себя более глубоким, чем вся Европа, поскольку он более неоформившийся [Vogüé 1932, 164]. Воюэ приводит слова Достоевского о том, что русские, помимо собственного гения, обладают способностью проникать в гений всех народов, что они способны понять европейцев, а те не могут понять русских.

Очевидно, что позиция русских либералов и западников, «с энтузиазмом и сердечностью говорящих о Франции», французскому дипломату ближе, чем вызывающая его едва скрываемое раздражение позиция «русского упряма», утверждающего превосходство русской «всемирности» над европейской ограниченностью и оформленностью. Эта настороженность по отношению к Достоевскому заметна и в «Русском романе» Воюэ. Отдавая дань уважения гению Достоевского, Воюэ не может удержаться от следующих характеристик русского писателя: «Это скиф, настоящий скиф, который перевернул все наши интеллектуальные привычки», «странная фигура» [Vogüé 1886, 203–204].

Можно обнаружить известное сходство политических взглядов Воюэ и Кюстина, во многом обусловленное их социальным происхождением. Маркиз де Кюстин и виконт де Воюэ – оба принадлежали к французскому дворянству, оба выступали с критикой просветителей, не принимали антирелигиозного духа Просвещения с его культом Разума и Природы, оба были убежденными католиками и критиками современной им буржуазной Франции и искали приемлемую альтернативную модель социального устройства. Напомним, что Кюстин отправился в Россию, по его собственному признанию, чтобы «отыскать там доводы против представительного правления...» [Кюстин 1996, I, 18]. Однако оба они жили уже в эпоху все более широкого распространения либеральных идей, сквозь призму которых они смотрели на Россию. Но если Кюстин сурово осудил российский абсолютизм, то позиция Воюэ не столь однозначна. Если для Кюстина Россия – «империя страха», «царство фасадов», русское правительство – «абсолютная монархия, ограниченная убийством», то Воюэ в «Русском романе» аттестовал Россию как «патриархальную демократию, процветающую в тени абсолютной власти» [Vogüé 1886, XVII]. Такое определение политического устройства России у Воюэ обусловлено его

представлением о демократии, ее победном шествии по Европе. «...Вот уже шестьдесят лет как демократия течет по Европе широким потоком; сегодня этот поток превратился в море, которое затопило всю Европу. Здесь и там, кажется, еще сохранились маленькие островки и утесы, на которых можно увидеть престолы, остатки феодальных учреждений, привилегированных каст; однако в этих кастах и на этих престолах наиболее проникательные хорошо знают, что море поднимается. Их единственная надежда, и ничто не может ей препятствовать, заключается в том, что демократия может сочетаться с монархией; мы в России обнаружим патриархальную демократию, вырастающую под сенью абсолютной власти <...> Однако это слово “демократия” – знак нашего времени» [Vogüé 1886, XVII].

Признаем, что позиция Кюстина хотя и более жесткая, ангажированная, взгляд на Россию более узкий и ограниченный, чем у Воюэ, но автор «России в 1839 году» более последователен. Аристократ Кюстин под впечатлением от того, что он смог увидеть в России, возвращается во Францию разочаровавшимся в абсолютной монархии убежденным сторонником конституции, проклинающая «это страшное и удивительное государство» [Кюстин 1996, I, 18]. Аристократ, но также и дипломат Воюэ, в служебные обязанности которого входило содействовать развитию отношений с Российской империей и подготовка франко-российского альянса, не столь категоричен. Воюэ пытается найти компромисс между своими личными политическими предпочтениями дворянина и приверженца монархического правления и веяниями времени, между абсолютизмом и либеральной демократией. Так появляется странный гибрид «патриархальной демократии».

Покидая Россию, Воюэ не выражает по этому поводу сожаления, но и не осыпает страну проклятиями. Он ощущает себя на пороге новой жизни, вступающим в «схватку, в великую битву века», в которой «нужно выбрать знамя всей моей жизни...» [Vogüé 1932, 319]. Воюэ не поясняет, о какой «великой битве» идет речь. Его дальнейшая судьба позволяет предположить, что вряд ли он имел в виду политические битвы. Скорее, речь могла идти о битве за осуществление своих творческих планов и литературных амбиций, за самореализацию. Это предположение отчасти подтверждает и одна из последних записей, в дневнике, сделанная уже по прибытии в Париж. Воюэ неуютно в Париже: «Первое впечатление мрачное и подавляющее. Чувствуешь себя таким маленьким в этом Париже, так плохо вооруженным для чудовищной жизненной борьбы, которая читается на всех лицах и во всех предметах! Пусть этот огромный город и эта толпа эгоистов будут суровыми, чтобы покорить их!» [Vogüé 1932, 320]. Воюэ предстает прямо-таки бальзаковским Эженом Растиньяком, бросающим вызов Парижу.

Воюэ – сторонник постепенных либеральных реформ в России, но отнюдь не крайностей. На уже упоминавшемся выше обеде 20 мая 1878 г. присутствовал известный адвокат Кони, защищавший Веру Засулич. Его Воюэ характеризует как «опасного человека, «славянского Робеспьера», который будет требовать головы своих идейных противников во время революции» [Vogüé 1932, 83]. С Робеспьером сравнивает Воюэ и некого г-на Пономарева, у которого он обедал 12 марта 1881 г.: «Этот человек говорил

так, как должен был говорить Робеспьер в 1789 году. Нескрываемые ненависть и презрение к государю, его семье, всему существующему порядку» [Vogüé 1932, 222].

Не одобряя радикалов, Вогюэ солидаризируется с позицией видного государственного деятеля, сенатора и министра А.А. Ливена, который в разговоре с французским дипломатом выступал за местное самоуправление и «оплакивал тенденцию русского национального духа все делать рывком, не обсуждая вопросов, не довольствуясь последовательными, не большими реформами» [Vogüé 1932, 106].

Записи о ситуации в России перемежаются в дневнике с сообщениями о событиях, происходящих во французской общественно-политической жизни. Вогюэ одинаково критичен по отношению как к французской, так и к русской политической элите. Первая погрязла в интригах, парламентских дебатах, борьбе за власть. Атмосфера Парижа угнетает Вогюэ. Во время отпуски 1879 г.: он пишет: «Здесь воздух столь губителен для меня, что я решаю вскоре вернуться в Россию <...>. Париж мне так опротивел. Все эти обезумевшие, жалкие интриганы, крикуны, с их мелкими и эгоистичными интересами» [Vogüé 1932, 131–132]. Но и российская элита не вызывает положительных эмоций у Вогюэ: «...она в значительной своей части невежественна и не может предложить обществу большого социального проекта, который мог бы «занять Россию, которая скучает» [Vogüé 1932, 106].

Острый взгляд французского дипломата подмечает и признаки упадка, кризиса монархии. Опытный князь Горчаков старый и больной, отошел от дел. Александр II в ситуации, когда участились акты политического террора, заперся в своем дворце вместе с умирающей императрицей. На торжествах в честь двадцатипятилетней годовщины его восшествия на престол он появляется «как привидение, жалкий, постаревший, изнуренный, на каждом слове задыхающийся от приступов астматического кашля» [Vogüé 1932, 180]. Этот мотив привидения, фантома повторится и в характеристике нового российского императора Александра III, которого Вогюэ описывает как «призрачную фигуру (“figure fantôme”), которая как незаметная, молчаливая тень появляется на заднем фоне декорации русской драмы» [Vogüé 1932, 244].

Однако отмечая недостатки внутривластной жизни России (слабеющая власть, цензура, теракты нигилистов, отсутствие гражданского общества), Вогюэ признает успехи России на внешнеполитической арене: он констатирует, что после победы в русско-турецкой войне возросло влияние России на европейские дела, что Россия вместе с Британией и Австрией решает отныне судьбы Европы. Франция же, занятая внутренними политическим дразгами и борьбой за установление нового правительства, оказалась отодвинутой на периферию.

Особое место в дневнике Вогюэ заняла тема нигилизма. Она проходит красной нитью через весь дневник. То, что Вогюэ пишет о русских нигилистах, представляет собой в известном смысле наброски, зарисовки, эскизы к более полной картине, которая предстанет перед читателем в «Русском романе» и «Русских сердцах». Вогюэ делает записи о покушениях ниги-

листов и судебных процессах над ними. Он не описывает теракты, не рассказывает об обстоятельствах и подробностях этих преступлений, нигде прямо не выражает своего отношения к этим актам политического террора, но лишь фиксирует реакцию на них русского общества и их значение для русского и европейского общества. Делая запись о процессе над Верой Засулич, он дает следующий комментарий: «Благодаря этому инциденту русское общество осознало повсеместное неблагоприятное состояние общественной жизни» [Vogüé 1932, 81]. Покушение на шефа третьего отделения генерала Мезенцева – «новый удар нигилистов, который наделает много шума в России и за рубежом» [Vogüé 1932, 93]. Краткая запись о взрыве в Зимнем Дворце и попытке покушения на Александра II сопровождается заключением, что «нигилисты достигли своей цели взрывом в Зимнем Дворце, вызвав панику и неразбериху» [Vogüé 1932, 173]. Никаких инвектив в адрес преступников, никаких прямых слов осуждения и негодования. Только сдержанное сожаление, выраженное в обращении к России: «О Россия, Россия! Вчера ты утишала мою боль в безумии цыганского веселья после тостов с шампанским и песен; сегодня ты пробуждаешь меня грохотом в императорском дворце, который взорвала Революция. Как это на тебя похоже!» [Vogüé 1932, 170]. Для Воюэ взрыв становится поводом не для вынесения морального осуждения преступникам, но для заключения о непредсказуемости русских и России. Пожалуй, исключение – запись о покушении на Александра II от 1–13 марта 1881 г., в которой Воюэ называет этот день «трагической датой» и дает волю чувствам, выражая свое сочувствие императору, «этому бедолаге, слабому и доброму» который присутствовал на его свадьбе три года тому назад [Vogüé 1932, 223–226].

Эмоциональная оценка трагического события русской истории выражается не в инвективах в адрес террористов, а в описании натуралистических подробностей изуродованного тела Александра II [Vogüé 1932, 228].

Воюэ рассматривает нигилизм и акты политического террора в России как симптомы общественной болезни, которая может заразить и Западную Европу. Его опасения подтверждаются сообщением о взрыве бомбы во Франции, которое сопровождается следующим комментарием Воюэ: «Практика нигилистов точно копируется у нас; и там, и здесь она достигает своей цели запугать правительство и буржуа (“bourgeois”)» [Vogüé 1932, 318].

Будучи, как уже отмечалось, сосредоточенным на политико-дипломатической и придворной жизни России, Воюэ тем не менее не прошел мимо культурной жизни столиц. «Дневник» Воюэ – ценное свидетельство о первых знакомствах писателя с русской литературой и культурой, начале его работы над русской темой. В дневнике содержатся многочисленные упоминания о посещениях театров, о знакомстве с русскими писателями и их произведениями, отклик на публикации в российских периодических изданиях. Воюэ внимательно следил и за публикациями о России в парижской прессе и оценивал их невысоко. О статьях о России, опубликованных во влиятельном парижском журнале «Revue des Deux-

Mondes» Вогюэ отзывается весьма нелестно: «Французская глупость по поводу России» [Vogüé 1932, 53].

29 марта 1879 г. на литературном вечере у графини Толстой состоялось личное знакомство французского дипломата с И.С. Тургеневым и Ф.М. Достоевским. К этому времени Вогюэ уже был знаком с некоторыми романами Тургенева. 8 января 1879 г. он делает запись в дневнике о том, что окончил чтение «Отцов и детей», которые произвели на него глубокое впечатление. Оценка романа сводится к тому, что «это гениальное произведение, в котором представлена вся Россия и много человечности» [Vogüé 1932, 107]. «Я не знаю такого совершенного романиста у нас во Франции», – заключает Вогюэ [Vogüé 1932, 107]. 28 февраля 1879 г. – запись о прочтении «Дворянского гнезда»: «Окончил “Дворянское гнездо”, один из шедевров Тургенева. Удивительный гений!» [Vogüé 1932, 119]. Не рассказывая подробностей той встречи на вечере у Толстых, Вогюэ делает всего два замечания: одно – о внешности Тургенева («Тургенев и его прекрасный облик русского Бога») [Vogüé 1932, 123]. Этот мотив в несколько измененном виде повторится в «Русском романе», где Вогюэ напишет, что своим внешним видом Тургенев походил на простого русского крестьянина [Vogüé 1886, 149]. Второе – касается общей меланхолической тональности русской литературы [Vogüé 1932, 123]. Заметим, что о Достоевском не сказано ни слова. С творчеством Ф.М. Достоевского Вогюэ познакомится несколько позднее. Дневниковые записи не содержат упоминаний о чтении произведений Достоевского, однако в июле-августе 1881 г. Вогюэ принимается за перевод какого-то произведения русского писателя.

31 июля 1879 г. Вогюэ читает «Войну и мир» Л.Н. Толстого, никак не описывая своего впечатления от прочитанного. Однако знакомство с творчеством Толстого продолжится. 15 августа 1882 г. в «Revue des Deux-Mondes» будет напечатан перевод рассказа Л.Н. Толстого «Три смерти», сделанный Вогюэ, о чем он делает запись в дневнике в августе того же года.

Однако русским писателем, имя которого первым упоминается в дневнике, был Н.В. Гоголь. Запись сделана 10 сентября 1878 г. и касается постановки «Ревизора». Комментарий краток: «Странная, едкая и безжалостная сатира Гоголя на николаевскую Россию» [Vogüé 1932, 96]. Тема найдет продолжение в «Русском романе», где в главе о Гоголе автор выразит удивление, что подобная пьеса была поставлена на сцене в николаевской России. Вогюэ, отталкиваясь от этого факта, объяснит его не только покровительством, которое российский император оказывал талантам, но и особенностями русского менталитета, готовности русских посмеяться над собой, над собственными национальными недостатками, в отличие от французов, которые, как правило, делают объектом высмеивания общечеловеческие пороки [Vogüé 1886, 101].

Дневник сохранил свидетельства не только о начале знакомства Вогюэ с русской литературой, но и о первых опытах работы Вогюэ над русской темой. С конца января 1879 г. он работает над статьей о «Борисе Годунове», которую завершил 15 февраля того же года, о чем делает запись в дневнике: «Окончил «Бориса Годунова»: я упорно работал» [Vogüé 1932,



116]. Весной того же года принимается за статью о пугачевском восстании (запись от 10 апреля 1879 г.), которая будет опубликована в «Revue des Deux Mondes» 15 июля 1879 г., о чем Вогиюэ делает запись в «Дневнике» 20 июля 1879 г. 20 сентября 1879 г. сообщает, что взялся за работу над пьесой о царице Алексее Петровиче. Работа продлится полгода. В марте 1880 г. читает семье своего «Алексея Петровича», который производит хорошее впечатление [Vogüé 1932, 185]. 1 мая в «Revue des Deux Mondes» опубликована журнальная версия первой части «Сына Петра Великого», вторая должна выйти 15 мая 1880 г., о чем делает запись 9 мая 1880 г. 10 мая 1880 г. сообщает о большом успехе пьесы [Vogüé 1932, 196].

В июне 1880 г. под впечатлением пушкинских торжеств в Москве («Fêtes de Pouchkine à Moscou, enthousiasme fou») [Vogüé 1932, 197] принимается за большую работу о Пушкине, которая впоследствии вошла в книгу «Русский роман» и, очевидно, ознаменовала начало работы Вогиюэ над произведением, которое принесет ему литературную известность. 27 апреля 1881 г. читает «Руслана и Людмилу» Пушкина. Никаких комментариев. В июле-августе 1881 г. в Боброво возобновляет работу над статьей о Пушкине. Сообщает, что импульс для интенсивной работы над «моим Пушкиным» (“à mon Pouchkine”) был дан чтением «Литературных воспоминаний» (1882–83) Максима дю Кана» [Vogüé 1932, 260], в которой содержались многочисленные любопытные подробности о писателях, с которыми М. дю Кан был хорошо знаком с Г. Флорбером, Т. Готье, И.С. Тургеневым. Однако не фамильярный тон «Литературных воспоминаний» М. дю Кана произвел впечатление на Вогиюэ, Созвучной настроением начинающего свою литературную деятельность дипломата оказалась высокая оценка М. дю Каном литературного творчества. Вогиюэ записывает в дневнике: «Увы, позже, чем он, но в конце концов так же, как он, я начинаю понимать, что есть только независимая литература (“les lettres indépendantes”), что все прочее – суэта, тревожащая и иссушающая химера. Новое и сильное желание подать в отставку и безо всякой задней мысли посвятить себя исключительно мыслительной деятельности» [Vogüé 1932, 261].

Подводя итоги в конце 1880 г., сетует, что за год ничего не написал, кроме «Сына Петра Великого», корит себя за «ужасную лень» и выражает надежду, что наступающий год станет более плодотворным и будет ознаменован «шедевром» [Vogüé 1932, 217]. Отчасти эти надежды Вогиюэ осуществились: 30 сентября 1881 г. он делает короткую запись: «Этюды о русской литературе. Пушкин и Песнь об Игоре» [Vogüé 1932, 265], позволяющую предположить, что работа над начальными разделами «Русского романа», во всяком случае над их черновыми вариантами, была завершена. Краткую характеристику «Слова о полку Игореве» находим в первой главе «Русского романа». Во второй главе «Романтизм. Пушкин и поэзия» содержится обзор творчества А.С. Пушкина.

По приведенному перечню записей, касающихся русской литературной и культурной жизни видно, как Вогиюэ постепенно переходил от знакомства с русской литературой и литераторами к созданию собственных произведений на русскую тему. Можно также сделать вывод о том, в какой

последовательности Вогюэ знакомился с творчеством русских писателей: первым был Н.В. Гоголь, затем почти одновременное чтение романов И.С. Тургенева и «Бориса Годунова» А.С. Пушкина, за ними последовало знакомство с «Войной и миром» Л.Н. Толстого и финальным аккордом стали переводы Ф.М. Достоевского.

Последняя запись, сделанная в России за три дня до отъезда во Францию, датирована 11 ноября 1882 г. Вогюэ ощущает себя на пороге новой жизни, ему предстоит встреча с Парижем. В дневнике Вогюэ можно выделить три семантически нагруженных и аксиологически окрашенных пространства: Париж, Санкт-Петербург и Боброво. Париж являет собой особый локус, где кипят политические страсти, плетутся интриги, бурлит жизнь. Однако эта социальная активность представляется Вогюэ чем-то внешним, поверхностным, ненастоящим и разочаровывающим. Вогюэ сетует, что во время отпуска в «этом нервующем Париже» («dans cet énevant Paris») ему не удалось ни написать, ни прочитать за три недели ни строчки [Vogüé 1932, 131]. Он с облегчением покидает Париж и отправляется в Россию, «навстречу серьезной жизни» [Vogüé 1932, 139]. По сравнению с парижской, жизнь в Санкт-Петербурге Вогюэ оценивает как «спокойную и монотонную» [Vogüé 1932, 142]. Здесь он, казалось бы, имеет возможность сосредоточиться на литературных занятиях: читает «Войну и мир», начинает работать над пьесой о царевице Алексее. Однако служебные обязанности отвлекают Вогюэ от того, к чему он чувствует подлинное призвание.

Идиллическим пространством в дневнике становится Боброво – имение Анненковых в Малороссии, недалеко от Харькова. Боброво становится для Вогюэ пространством освобождения от дипломатических обязанностей и светской жизни, слияния с природой, семейного и дружеского общения и главное – плодотворной литературной работы. Именно здесь Вогюэ обретает то, что мечтал найти, приехав в Россию. 20 июля 1877 г.: «общает о возвращении в Санкт-Петербург после шестимесячного «спокойного и плодотворного пребывания в лесах Украины» [Vogüé 1932, 42]. В декабре 1877 г. Вогюэ описывает обед в Боброво как «момент огромной радости <...> среди моих добрых друзей. Ощущение, что тебе сопутствует удача. Если бы можно было по крайней мере засыпать и жить здесь, вдали от сумрачного Парижа!» [Vogüé 1932, 75–76]. 24 июля 1878 г. он записывает в дневнике: «Спокойный отдых, радость от украинской деревни и леса, заполненные творческой работой дни, утренние прогулки по лесу, великолепные вечера, чувство расслабления и нарастающего счастья. Жить здесь, между старой библиотекой, хранящей первые издания 1830-х гг., садом и Псёлем (река, протекавшая в Боброво, левый приток Днепра – В.Т.), мечтать, писать – этого было бы достаточно для Агасфера (отныне обретшего очаг)» [Vogüé 1932, 88]. Как видим, идиллия Боброво противопоставлена суете столичной жизни (как парижской, так и Санкт-петербургской).

Однако даже столичная жизнь в ее Санкт-петербургском варианте не столь тягостна для Вогюэ, как парижская. 13 декабря 1877 г. по возвращении в Санкт-Петербург после очередного отпуска на родине, Вогюэ записывает: «Начались мои разъезды и визиты. Живое и легкое чувство жизни.



Я здесь совершенно другой, чем во Франции» [Vogüé 1932, 74]. Вогиюэ как будто все время чувствует себя чужим на родине и своим в России.

Отвечая на вопрос, поставленный в начале, о том, под влиянием каких обстоятельств и впечатлений эволюционирует восприятие России Вогиюэ, можно утверждать, что три основных фактора оказали решающее воздействие: обретение здесь любимой, семьи, круга «добрых друзей», знакомство с русской литературой и усиливающаяся тяга к литературному творчеству.

Дневник Вогиюэ стал «прологом» к его «Русскому роману» и ко всем произведениям писателя на русскую тему. Здесь были намечены важнейшие мотивы темы, которые найдут развитие в последующих произведениях Вогиюэ о России.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гонкур Э. и Ж. де. Дневник: в 2 т. Т. II. М.: Художественная литература, 1964. 750 с.
2. Кюстин А. де. Россия в 1839 году: в 2 т. Т. 1. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1996. 528 с.
3. La Grande Encyclopédie: en 31 vol. Vol. 31. Paris: Société anonyme de la Grande Encyclopédie, s.a, 2018. 1394 p.
4. Vogüé E.M. de. Journal. Paris–Saint-Pétersbourg. 1877–1883. Paris: Bernard Grasset, 1932. 351 p.
5. Vogüé E.M. de. Le roman russe. Paris: Plon, 1886. 354 p.

## REFERENCES (Monographs)

1. *La Grande Encyclopedie*: en 31 vol. Vol. 31. Paris, Société anonyme de la Grande Encyclopédie, s.a, 2018, 1394 pp. (In French).

*Трыков Валерий Павлович,*

Московский педагогический государственный университет.

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы института филологии. Научные интересы: западноевропейская литература XIX, XX вв., история западной журналистики, теория литературы и методология литературоведения, русско-зарубежные литературные связи.

*E-mail:* v.trykoff@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7825-8381

*В.П. Трыков (Москва)*

*Valeryi P. Trykov,*

Moscow State Pedagogical University.

Doctor of Philology, Professor, Professor of the Department of World Literature of the Institute of Philology. Research interests: Western European literature of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, history of Western journalism, theory of literature and methodology of literary criticism, Russian-foreign literary relations.

*E-mail:* v.trykoff@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-7825-8381

*К.В. Новак (Санкт-Петербург)*

## ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ГОТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗАХ АМБРОЗА БИРСА

### Аннотация

В статье рассматривается зрелое творчество американского писателя Амброза Бирса (1842–1914?). Целью работы является выявление особенностей преломления готической традиции в рассказах писателя, созданных им в конце XIX в. Исследование осуществляется на материале коротких рассказов, вошедших во вторую часть сборника «Рассказы о военных и штатских» («Tales of Soldiers and Civilians», 1891), а также в сборник «Может ли это быть?» («Can Such Things Be?», 1893). Устанавливается, что писатель обращается к традиционным для готической литературы идеям, однако совершает попытку переосмыслить многие из них. Наибольший интерес Бирса вызывает несокрушимая граница, разделяющая человеческое сознание и окружающий его мир. Писатель сосредоточен на самом факте ограниченности возможностей человеческого восприятия, нежели на механизмах работы сознания или психики, при этом страх, возникающий у героев рассказов, становится свидетельством столкновения человека с подлинной реальностью. Бирс утверждает, что человек, несмотря на свою рациональность и научные знания, не способен понять окружающий его мир. Кроме того, утверждая повсеместное присутствие мистического в мире, писатель в целом полемизирует с самой идеей черты, разделяющей мир живых и мир мертвых, мир естественный и сверхъестественный. В прозе Бирса фиксируется взгляд на человека конца XIX века, характерными чертами которого, с точки зрения писателя, являются скептицизм, самоуверенность и природная склонность совершать зло. Одной из особенностей готики Бирса является то, что источником зла в прозе писателя выступают не сверхъестественные силы, а человеческая природа. Делается вывод о том, что Бирс не стремился использовать весь набор готических элементов; писатель прибегнул ко многим известным приемам, подчиняя их своим задачам, что обнаруживается на разных уровнях организации текста. Бирс, не стремившийся следовать канону, использовал многие готические элементы, сочетая их с элементами реалистической поэтики, чтобы выразить свое видение мира и человека в нем.

### Ключевые слова

Амброз Бирс; американская готика; литература США конца XIX в.; короткий рассказ.

*K. V. Novak (St. Petersburg)*

## THE FEATURES OF THE GOTHIC TRADITION INTERPRETATION IN SHORT STORIES BY AMBROSE BIERCE

### Abstract

The article deals with the late short stories by Ambrose Bierce (1842–1914?). The aim of this work is to reveal the features of the Gothic tradition interpretation in the writer's short stories, created at the end of the 19<sup>th</sup> century. The research is based on the second part of the collection "Tales of Soldiers and Civilians" (1891) and the collection "Can Such Things Be?" (1893). It is established that the writer develops most common ideas of Gothic literature, however, there is an attempt to rethink some of them. Bierce's stories are focused on the examination of the borderline between the human mind and the world. The writer is more centered on the fact that human perception is limited rather than on functioning of consciousness and mind, and fear that his characters experience indicates that they face another reality, though many of them can't accept it. Bierce states that human beings, despite their rationality and knowledge of science, unable to understand the world around them. Besides, by indicating on the existence of paranormal, he confronts the idea of the line that divide the world of the living and the world of the dead, the natural and the supernatural world. In his prose, we can find a view on the late 19<sup>th</sup> century human, whose general traits, from Bierce's point of view, are skepticism, arrogance, and natural inclination to do evil. One of the features of Bierce's Gothic stories is that the root of evil is not supernatural forces, but human nature. The conclusion is drawn that the writer didn't aim to use the whole set of devices traditional to Gothic fiction, however, he used many of them and made them serve his creative purpose, which we can see on the different levels of the text organization. The writer didn't want to just follow the Gothic canon; he used gothic elements in his prose, combining them with the elements of realist poetics to express his views on the world and humanity.

### Key words

Ambrose Bierce; American gothic literature; late 19<sup>th</sup> century American literature; short story.

Литературная готика – одно из наиболее примечательных течений в мировой литературе, вызывающее неизменный интерес читателей, литературоведов, писателей. Эволюция этого направления, зародившегося в Англии, происходила на протяжении XVIII–XIX вв., а в конце XVIII столетия готика проникла и в другие национальные литературы.

Множество произведений Амброза Бирса (1842–1914?), созданных на зрелом этапе творчества, в отечественной критике зачастую называют «страшными» рассказами. К ним относятся произведения, вошедшие во вторую часть сборника «Рассказы о военных и штатских», такие как

«Житель Каркозы», «Соответствующая обстановка», «Страж мертвеца», «Человек и змея», а также в сборник «Может ли это быть?», среди них – «Диагноз смерти», «За стеной», «Кувшин сиропа», «Напрасная затея», «Похороны Джона Мортонсона», «Проситель», «Хозяин Моксона» и «Часы Джона Бартайна». Однако мы считаем, что было бы более правильно назвать эти рассказы «готическими», несмотря на то, что многие традиционные для готики элементы в них отсутствуют, либо существенно трансформируются.

Известно, что готическое повествование традиционно строится вокруг некой тайны, раскрытие которой происходит лишь в самом финале произведения [Жирмунский, Сигал 1967, 260]. По замечанию А.С. Ефимова, формула готического сюжета включает в себя такие элементы, как «ключ» (персонаж), «замок» (пространство, находящееся во власти злодея) и «дверь», за которой скрывается страшная тайна («сокрытое»). В рамках произведения сюжетная задача «ключа» заключается в том, чтобы сломать «замок», в результате чего тот открывает «дверь» и находит «сокрытое» [Ефимов 2019, 21]. Интересно, что в одном из рассказов Бирса этот порядок действий воспроизводится буквально – рассказчик в «Хозяине Моксона», оказавшийся перед самой кульминацией в доме своего друга-изобретателя, открывает дверь в мастерскую и видит экспериментальную модель робота, тайно разработанного ученым.

Однако данный сюжет, где тайное остается загадкой до самого конца – исключение. В рассказах писателя тайны чаще всего раскрываются в самом начале, а интрига сохраняется не столько благодаря тайне, сколько при помощи недомолвок – подробные объяснения одних обстоятельств соседствуют с опущением других. В большинстве произведений центральные происшествия вынесены в завязку, а дальнейшее повествование лишь разъясняет причины и ход развития событий. Рассказчик часто вдается в бытовые подробности случившегося, при этом обходит вниманием подлинную суть событий, природу которых невозможно объяснить. Подобная недосказанность в целом характерна для литературы конца XIX в., балансирующей между откровением и объяснением в изложении истории [Sage 1993, 4]. При этом в рассказах Бирса интригует, как правило, не сущность того, что сокрыто, а само столкновение человека с неизвестным и то, что происходит с ним во время этого столкновения.

Интересно, что Бирс, обращаясь, прежде всего, к мышлению читателей, как будто бы не стремится вызвать у нас интенсивное переживание. Его герои редко реагируют на происходящее с ними или же не показывают своих чувств. В «Диагнозе смерти», к примеру, герой рассказа, ставший свидетелем необъяснимых событий, подчеркивает: «Что я почувствовал, когда это сообразил, не относится к делу» [Бирс 1989, 175]. Другой пример – журналист из «Напрасной затеи»; проведя ночь в окружении бегущихся призраков, он отвечает на вопрос редактора о том, что видел: «Ничего особенного» [Bierce 1918, 382]. В рассказах также почти не встречаются подробные описания жутких мистических явлений, способные пробудить в читателях страх или ужас, однако в них все же присутству-

ют некоторые эпизоды, вызывающие у нас некоторую тревогу, волнение, либо отвращение.

Известно, что готические произведения способны вызвать у читателя *horror* (страх отвращения), либо *terror* (возвышенный страх). Зачастую в рамках одного и того же произведения Бирса можно увидеть оба этих вида страха, при этом первый всегда главенствует над вторым, затмевает его. К примеру, первая половина рассказа «Страж мертвеца» как будто бы призвана вызвать у читателя *terror* – по сюжету, юноша по имени Джерред оказался заперт в мрачном старом доме наедине с мертвецом (а точнее, с живым человеком, притворившимся трупом), которого, впрочем, тот не боится, однако все же бережет свечу, чтобы не провести ночь подле него в кромешной тьме. Солнце садится, и Джерред начинает слышать странные звуки и шорохи, что создает угнетающую атмосферу. В кульминации произведения человек, притворившийся трупом, решает «воскреснуть», чем пугает подопытного до смерти. Далее, в утренней сцене, мы наблюдаем уже не поддельный труп (тело Джерреда), который внушает нам подлинное отвращение: читатель видит покойника глазами двух докторов, описывающих это «ужасное» и «отвратительное» зрелище [Бирс 1989, 130].

Можно сказать, что писатель здесь выражает свое неверие в возвышающую силу страха – его главную функцию, по мнению известного мастера готического нарратива Анны Радклиф [Radcliffe 1826, 150]. С точки зрения Бирса *terror* – поверхностное чувство, которое не ведет человека к духовной трансформации, а подлинным страхом является именно *horror*, испытываемый персонажами при столкновении со смертью, да и он, однако, не вызывает каких-либо внутренних трансформаций.

Читатель рассказов Бирса чаще всего испытывает страх, который вызывают не описанные на страницах его историй ужасы, а то обстоятельство, что самые немыслимые вещи оказываются правдой. Мистические явления, вызывающие *terror* и призванные подстегнуть интерес читателя в самом начале рассказа, в финале произведения сменяет *horror* – страх перед свершившимся или же перед ужасными последствиями случившегося.

Например, в рассказе «Диагноз смерти» доктор, являющийся с того света постояльцу своего прежнего дома, вызывает *terror*, однако *horror*, возникающий у нас в конце рассказа в связи с пониманием того, что предсказание призрака скоро сбудется, замещает его. Другой пример – «Похороны Джона Мортонсона», где вид покойного вызывает некоторую печаль, однако ее сменяет цепенящий ужас, когда из гроба внезапно показывается кот, неизвестно каким образом туда забравшийся. Страх вызывает, конечно, не сам кот и не вид покойника, а контекст, противоестественность ситуации. Но любопытно здесь другое. Этот рассказ, судя по всему, содержит отсылку к «Черному коту» Эдгара Аллана По, где питомец олицетворяет страшные тайны прошлого. Как и в рассказе По, в произведении Бирса важно, что страх вызывает появление именно живого существа.

Известно, что персонажи готических сюжетов представляют собой широкий набор типов: они «подобны фигурам многих пейзажных полотен» [Скотт 2000, 353], что полностью подчинены месту действия. Дей-

ствительно, герои готических романов наделяются скорее типическими, а не индивидуальными чертами; на страницах романов можно встретить inferнальных злодеев, чувствительных героинь, честных и благородных юношей и др. Персонажей, населяющих рассказы Бирса, внутренний мир и внешность которых намечены лишь легкими штрихами, можно назвать одномерными, функциональными, и все же типичные формульные герои, характерные для готики, почти не встречаются.

Конфликты готических произведений строятся, как правило, на противостоянии злодея и жертвы, а для прозы Бирса более характерен субстанциональный конфликт, возникающий при столкновении персонажа с явлениями окружающего мира. Конфликт, напоминающий противостояние злодея и жертвы, возникает, например, в «Соответствующей обстановке», где один из центральных персонажей (писатель) советует одному своему почитателю прочесть сочиненные им тексты в месте с подходящей для этого атмосферой, где они могли бы произвести на того задуманный автором эффект, и тем самым, сознательно или нет, губит его – поклонник погибает в процессе чтения. Другой пример – «Страж мертвеца», где доктор проводит сомнительный эксперимент, в ходе которого один из них решает подшутить над испытуемым, что заканчивается смертью последнего. Следует отметить, что контраст между положительными и отрицательными персонажами готических произведений может в значительной степени основываться на противоборстве старины и современности. Конфликт, происходящий между положительным молодым персонажем и неким злодеем, часто предстает «столкновением цивилизации и варварства, современности и архаики, прогресса и реакции» [Karl 1975, 239].

В рассказе же «Страж мертвеца» доктора символизируют современность, таящую в себе опасность. Важно, что разделение на положительные и отрицательные персонажей в творчестве Бирса довольно условно. Так, доктор не желал нанести вред испытуемому – тот погиб, как и вышеупомянутый герой «Соответствующей обстановки», отчасти по вине собственной самонадеянности. В целом злодеи и жертвы в этих рассказах напоминают обыкновенных людей со своими недостатками, которые губят их самих: отрицательные и положительные черты соединяются у Бирса в одном характере, и даже жертвы сверхъестественных сил и преступлений зачастую оказываются не такими уж и безвинными. Здесь сказывается влияние реализма, впервые проявившегося в литературе США в середине 1860-х гг., когда стремление к усложнению характеров стало важной тенденцией.

Любопытно, что главным злодеем «Стража мертвеца» оказывается Мэнчер – доктор с говорящей фамилией (от man – мужчина, человек). Этот персонаж, по мысли писателя, таит в себе даже больше зла, чем Хелберсон (от hell – ад, преисподняя), чья фамилия также недвусмысленно намекает на его сущность. Так, настоящим источником зла у Бирса оказываются не дьявольские силы, а именно человек.

Бирс также говорит о том, что даже безобидные порывы нередко обращаются во зло. Так, например, происходит с изобретателем в рассказе «Хозяин Моксона», где писатель затрагивает тему последствий стреми-

тельного развития науки и техники. Как и доктор из романа «Франкенштейн», Моксон создает нечто, являющееся доказательством «безграничных возможностей, открывающихся человеческому разуму, который проникает в тайны природы» [Елистратова 1989, 11], и что в итоге оборачивается против своего же творца. Однако важнее здесь то, что в «Хозяине Моксона» страх вызывает даже не столько способность к самостоятельному мышлению машина, сколько естественность ее жестов, движений, которым та обучилась благодаря общению с изобретателем. Так, писатель не просто критикует достижения своего века – «человеческое» в рассказах писателя пугает даже больше, чем «сверхъестественное».

Время и пространство, как известно, являются основными составляющими системы хронотопа – особой пространственно-временной организации текста, в рамках которой эти характеристики органически связаны. Время в этой системе по отношению к пространству занимает главенствующую позицию, пространство же, в свою очередь, «интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории» [Бахтин 2000, 10]. В готическом романе основным местом действия чаще всего выступает замок, насыщенный историческим временем и создающий тем самым специфическую сюжетность [Бахтин 2000, 179–180], а хронотоп замка предполагает совокупность устойчивых и повторяющихся мотивов: мотив темного прошлого, мотив пространственной и временной изоляции, мотив «живого дома».

Интересно, что в американской готике, стремившейся «приспособить элементы готики европейской к американским обстоятельствам», хронотоп замка «был переработан в хронотоп дома с дурной славой, при этом изначальный мотивный комплекс остался прежним» [Васильева 2020, 91].

Устойчивые мотивы готического хронотопа встречаются и у Бирса. К примеру, мотив «живого дома» обнаруживается в рассказе «Напрасная затея», где в центре внимания находится дом, который «сбрасывает со ступенек» всякого, кто пытается в него войти, при этом дверь его «тут же открывается, видимо, по собственной воле» [Bierce 1918, 378].

В другом рассказе, «Кувшин сиропа», мы находим мотив пространственно-временной изоляции. Местом действия здесь выступает хозяйственная лавка покойного коммерсанта, попадая в которую, люди начинают вести себя очень странно. Этот рассказ, помимо прочего, интересен тем, что жители, испытавшие на себе сверхъестественное воздействие места, на следующий день сделали вид, что ничего особенного с ними не произошло. Так, человек в рассказах писателя склонен не замечать многих явлений окружающего его мира, и зачастую, например, насыщенность места временем в рассказах ощущает именно читатель.

В связи с этим особенно любопытен «Житель Каркозы», на страницах которого мы знакомимся с женщиной, осознавшей, что он стал духом и находится на руинах места, некогда бывшего его родным городом. В ходе сюжета он встречает архаичного вида человека – другого духа, как можно предположить – живущего здесь с еще более древних времен. Так, прошлое не уходит, а продолжается в настоящем, а время, протекающее од-



новременно на нескольких уровнях, пронизывает пространство. И хотя большинство произведений Бирса не разворачивается в историческом прошлом, место в рассказах писателя часто насыщено временем.

Помимо замков, в готических произведениях встречаются и другие виды пространств, например лабиринты, явленные в виде подземелья, либо же внутреннее пространство замка или поместья, состоящее из множества помещений, соединенных между собой, может напоминать лабиринт. Перемещения по подземным ходам и между помещениями символизируют испытания героя, блуждающего в лабиринте своего «Я», во время которого происходит его внутреннее становление.

У Бирса этот мотив встречается, например, в «Страже мертвеца». По сюжету, герой оказывается запертым наедине с покойником в комнате, где он по условиям пари должен провести ночь. Если в начале эксперимента молодой человек не проявляет и капли беспокойства, то впоследствии в его поведении проступают признаки внутреннего разлада: он бродит по комнате, обследует ее, внимательно изучает мебель, а затем садится читать книгу, то и дело бросая задумчивый взгляд на мертвеца, черты лица которого удивительно схожи с его собственными. Пребывание в этой комнате отражает его внутренний поиск, исследование самого себя (сходные с теми, что проделывают героини готических произведений, путешествуя по лабиринтам и переходам замков), и к наступлению ночи становятся заметны перемены, произошедшие в нем. При этом становление персонажа прерывается – он умирает. Так, пространственное блуждание становится здесь блужданием метафизическим, а вместо квазиреального лабиринта возникает лабиринт собственного сознания.

Как можно заметить, сюжетная линия здесь осуществляет только три из четырех фаз развертывания – характерная черта готических произведений писателя. Как известно, в первой фазе – фазе обособления – мы обычно знакомимся с предысторией главного героя; здесь происходит ослабление прежних связей персонажа с окружающим миром, возникает «пространственный уход», либо «уход в себя». Во второй фазе (партнерство) устанавливаются новые связи, при этом персонаж может обретать как «помощников», так и «вредителей». В третьей фазе (лиминальной) происходит встреча со смертью – испытание героя, пройдя через которое он как бы рождается к новой жизни («преображается») [Тюпа 2009, 38–40]. Герои же Бирса, как правило, не проходят испытания смертью (повествование часто обрывается прямо перед их неминуемой гибелью) в лиминальной фазе, и преобразование, соответственно, не наступает, а статус действующего лица – ни внутренний, ни внешний – не меняется.

При этом в финале повествование нередко возвращается к фазе обособления, в чем проявляется смысловое своеобразие сюжетов писателя. На страницах своих произведений писатель нередко задается вопросом о том, что представляет собой история – череду случайностей или же цепь заранее predeterminedных событий, которым свойственно повторяться. Ответ кроется не в последнюю очередь в особой организации системы эпизодов в рассказах. В «Просителе», например, большая часть текста по-

священа предыстории приюта для стариков и его основателя, а событиям хронологически более поздним уделяется лишь в двух абзацах – в первом и в последнем, как бы переходящим друг в друга. Эпизоды, посвященные прошлему, показывают, что события последовательно складывались так, чтобы филантроп вернулся к отправной точке: в фазе обособления он открывает учреждение, затем решает отправиться в странствия и назначает управляющим мистера Тилбоди (фаза партнерства). В следующей, лимитальной фазе, мы видим уставшего от странствий старика, возвращающегося в родные края, где ему отказывают в приюте, тем самым обрекая на смерть – как и в «Страже мертвеца», фаза преобразования не наступает. Вне основного сюжетного образования здесь оказывается дополнительный, малопримечательный эпизод, в котором управляющий приютом и его основатель (уже получивший отказ) выходят на заснеженную улицу. «Следы, протоптанные стариком, уже занесло, и он замедлил шаг, видимо, не зная, куда идти» [Бирс 1989, 120–121].

Может показаться, что бредущий в никуда филантроп действительно растерялся, однако в следующем абзаце, структурно противопоставленном предыдущему, автор подчеркивает, что поступок его «не был таким уж бессмысленным, как это могло показаться на первый взгляд» [Бирс 1989, 120–121]. Таким образом, здесь утверждается мысль о подчиненности бытия особой, недоступной нам логике, а также о том, что жизнь старика завершилась именно так, как то было задумано. В другом рассказе, «Человек и змея», в первом же эпизоде утверждается неверие постояльца дома в магию и предрассудки (который затем погибает при самых загадочных обстоятельствах), и этот отрывок соотносится с эпизодом в библиотеке, финалом произведения, где те же мысли озвучивает и владелец поместья, проживающий в нем со своей семьей. Возникает ощущение, что события будто бы складывались так, чтобы послужить предупреждением хозяину дома – ученому, склонному безоговорочно полагаться на свой разум. Не допуская развития фазы преобразования, Бирс тем самым намекает, что человек не склонен отказываться от своих взглядов или учиться на своих ошибках.

Примечательно, что в готическом повествовании вторжение прошлого в настоящее всегда судьбоносно, а читатели произведений неизменно убеждаются в «беспомощности человека перед непостижимой мощью иррациональных сил» [Тураев 1983, 82]. И хотя подобное вторжение иногда оборачивается гибелью для персонажей Бирса («Часы Джона Бартайна», «Диагноз смерти»), само по себе прошлое не является, по мнению писателя, источником зла. Привидения, например, никогда не причиняют вреда людям и не стремятся их напугать.

Так, в рассказе «За стеной», призрак девушки, пытаясь поговорить с молодым человеком, с которым та познакомилась незадолго до своей смерти, стучит по стене его квартиры, поскольку именно так они и общались друг с другом при жизни, а дух доктора в «Диагнозе смерти» и во все стремится помочь главному герою, предупреждая его об опасности – как духи в «Рождественских повестях» («Christmas Books») Диккенса 1840-х гг., которые являются Скруджу Эбенеюзеру, чтобы вразумить его

[Горошкова 2013, 7]. По мысли писателя, потусторонние силы, управляющие миром, не стремятся навредить человеку. В мире рассказов Бирса сверхъестественные силы регулируют жизнь, предопределяют события, которые мы впоследствии именуем историей, а смерть выступает ролевой границей персонажей [Тюпа 2009, 43], принципиально не способных к духовному преображению.

Как уже отмечалось выше, готика проблематизирует границы, отделяющие живое от мертвого, а также реальное от нереального, материальное от трансцендентного. Сама возможность нарушения некоего равновесия этих двух измерений обуславливает страх перед мирозданием, присутствующий в готической картине мира. Особое внимание уделяется зыбкой и подвижной границе, разделяющей мир живых и мир мертвых, поэтому произведения нередко содержат как взгляд за черту смерти, так и взгляд из-за нее, эксплицируемый чаще всего в мотиве призрака [Заломкина 2010, 180]. Готика, кроме того, актуализирует границы человеческого понимания и также размышляет над их подвижностью, намекает на существование более глубокого смысла происходящего, недоступного человеческому восприятию.

В своих рассказах Бирс развивает эту мысль. Не просто допуская, а утверждая повсеместное присутствие мистического в мире, писатель скорее полемизирует с самой идеей черты, разделяющей мир живых и мир мертвых, мир естественный и сверхъестественный – границ, которые у него лишь едва намечены. Мир Бирса целен и неделим. В нем явно присутствует лишь одна граница – граница между человеческим сознанием и миром, недоступным его пониманию. Писатель интересуется не тем, что лежит по обе стороны этой черты, а ею самой, ее непреодолимостью, нерушимостью, а вовсе не зыбкостью, эфемерностью. Так, его герои ощущают присутствие необъяснимого, но не могут ни прозреть, ни даже прикоснуться к неизведанному, оставшись при этом в живых. Используя традиционные для готики атрибуты, создающие атмосферу страха, писатель подчеркивает контраст между тем, что персонажи чувствуют и что они думают при столкновении с тем, что они считают сверхъестественным. Его герои стремятся рационально объяснить мистику, что не избавляет их от гнетущего чувства – даже не страха, но беспричинной, как они считают, тревоги. Так, в «Диагнозе смерти» постоялец отмечает, говоря о своем времяпровождении в поместье почившего доктора, что там им «неизменно овладевала меланхолия, совсем ему «не свойственная» [Бирс 1989, 174]. Так, персонаж не осознает, но ощущает присутствие запредельного.

Несмотря на свои недюжинные способности к рациональному познанию, а также научно-технические достижения, человек, по мысли писателя, не может сделать верные выводы об окружающей его действительности. Персонажи Бирса не верят в судьбу, как и в привидений, магию и тому подобные суеверия. Становясь свидетелями иррациональных событий, невозможных с точки зрения здравого смысла, герои чаще всего погибают. Увиденное зачастую заставляет их думать, будто они лишились рассудка. Читатель и сам начинает предполагать, что всему виной разыгравшееся

воображение, однако писатель нередко подчеркивает, что его персонажи совсем не пугливы и отнюдь не впечатлительны.

Эта мысль особенно ярко воплощена в рассказе «В области нереального», главный герой которого так легко принимает иллюзии за реальность, что погибает, как только они разрушаются. В целом человек, которому, по мнению Бирса, свойственны самонадеянность и скептицизм, склонен игнорировать странное – как, например, в «Кувшине сиропа», где вошедшие в лавку покойного коммерсанта стали вести себя необычно, однако через некоторое время сошлись на том, что произошедшее им почудилось, и с иронией заключили, что призрак безобиден, а значит, «можно разрешить покойнику занять его место за прилавком» [Бирс 1989, 210].

Наибольший интерес Бирса вызывает несокрушимая граница, разделяющая человеческое сознание и окружающий его мир. Писатель сосредоточен на самом факте ограниченности возможностей человеческого восприятия, нежели на механизмах работы сознания или психики, при этом страх, возникающий у героев рассказов, становится свидетельством столкновения человека с подлинной реальностью. Его персонажи нередко совершают некоторые шаги на пути к познанию мира, однако подобное движение ведет их лишь к смерти. При этом, по мысли писателя, потусторонние силы регулируют жизнь человека и вовсе не стремятся навредить ему. В его прозе фиксируется взгляд на человека конца XIX в., в природе которого – скептицизм, самоуверенность, склонность ко злу и неразумному поведению. Будучи невысокого мнения о человеке как таковом, Бирс не верил в возможность его внутренней трансформации, а потому не слишком стремился воздействовать на эмоции читателя. Так, писатель апеллировал не к чувствам, но к разуму, заставляя читателя осознать всю неопостижимость мира – именно поэтому многие рассказы автора, призванные вызывать в самом начале лишь легкий *terror*, завершаются эпизодами, от знакомства с которыми читатель начинает испытывать *horror*. Интересно, что в готическом нарративе все ужасы, независимо от их природы, обычно локализованы на конкретной территории и не могут прорваться вовне. В произведениях же Бирса пугает именно повсеместность необъяснимого.

Таким образом, писатель поднимает традиционные для готики темы, однако переосмысляет многие идеи. Не стремясь использовать весь набор готических элементов, он, однако, охотно прибегает ко многим известным приемам, подчиняя их своим задачам, что обнаруживается на разных уровнях организации текста. Писатель, не стремившийся следовать канону, все же использовал многие готические элементы, сочетая их с элементами реалистической поэтики, чтобы выразить свое видение мира и человека в нем.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Эпос и роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 11–193.
2. Бирс А. Заколоченное окно. Рассказы и миниатюры / под ред. С.В. Марченко. Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1989. 272 с.
3. Васильева Э.В. Особенности хронотопа в новоанглийской готике: «Дом о семи фронтонах» Н. Готорна и «Призрак дома на холме» Ш. Джексона // Вестник Костромского государственного университета. 2020. № 1. Т. 26. С. 87–92.
4. Горошкова Р.Р. О «неготической готичности» в поэтике рождественских повестей 1840-х годов Ч. Дикенса // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2013. № 4. С. 3–10.
5. Елистратова А.А. Предисловие // Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей: роман. М.: Художественная литература, 1989. С. 3–20.
6. Ефимов А.С. Русский антинигилистический роман 1860–1870 гг. и «готический сюжет» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 2. Т. 11. С. 18–25.
7. Жирмунский В.М., Сигал Н.А. У истоков европейского романтизма // Уолпол. Кэрот. Бекфорд. Фантастические повести / отв. ред. В.М. Жирмунский. Л.: Наука, 1967. С. 249–284.
8. Заломкина Г.В. Подходы к пониманию готического мифа // Вестник Самарского государственного университета. 2010. № 5(79). С. 178–184.
9. Скотт В. Миссис Анна Радклиф // Радклиф А. Итальянец, или Исповедальня кающихся, облаченных в черное. М.: Ладомир, Наука, 2000. С. 341–368.
10. Танасейчук А.Б. Восприятие творчества Амброза Бирса в России // Вестник Мордовского университета. 2003. № 3–4. С. 88–94.
11. Тураев С.В. От Просвещения к романтизму. М.: Наука, 1983. 255 с.
12. Тюпа В.И. Анализ художественного текста. 3-е изд. М.: Академия, 2009. 336 с.
13. Bierce A. Can Such Things Be? New York: Boni & Liveright, 1918. 427 p.
14. Karl F.R. A Reader's Guide to the Development of the English Novel in the 18<sup>th</sup> Century. London: Thames and Hudson, 1975. 360 p.
15. Morris R., Jr. Ambrose Bierce: Alone in Bad Company. Oxford: Oxford University Press, 1998. 306 p.
16. Pattee F. A History of American Literature since 1870. New York: The Century CO., 1915. 449 p.
17. Radcliffe A. On the Supernatural in Poetry // New Monthly Magazine. 1826. № 1. P. 145–152.
18. Sage V. Empire Gothic: Explanation and Epiphany in Conan Doyle, Kipling and Chesterton // Creepers: British Horror & Fantasy in the Twentieth Century / ed. by C. Bloom. London: Pluto Press, 1993. P. 3–23.
19. The Cambridge Companion to Gothic Fiction / ed. by J.E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 327 p.
20. Woodworth S. The American Ways of Life, North and South // Cultures in Conflict: The American Civil War. Westport: Greenwood Press, 2000. P. 21–45.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Efimov A.S. Russkiy antinigilisticheskiy roman 1860–1870 gg. i “goticheskiy syuzhet” [The Russian Anti-Nihilistic Novel of the 1860–1870s and “Gothic Plot”]. *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 2019, no. 11, vol. 12, pp. 18–25. (In Russian).
2. Goroshkova R.R. O “negoticheskoy gotichnosti” v poetike rozhdstvenskikh povestey 1840-kh godov Ch. Dikkensa [On “Non-Gothic Gothicism” in the Poetics of Christmas Stories of 1840s by Ch. Dickens]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya 9*, 2013, no. 4, pp. 3–10. (In Russian).
3. Tanaseychuk A.B. Vospriyatiye tvorchestva Ambroza Birsa v Rossii [Reception of Ambrose Bierce’s Works in Russia]. *Vestnik Mordovskogo universiteta*, 2003, no. 3–4, pp. 88–94. (In Russian).
4. Vasil’yeva E.V. Osobennosti khronotopa v novoangliyskoy gotike: “Dom o semi frontonakh” N. Gotorna i “Prizrak doma na kholme” Sh. Dzhekson [On the Peculiarities of Chronotope in New England Gothic: “The House of the Seven Gables” by Nathaniel Hawthorne and the “Haunting of Hill House” by Shirley Hardie Jackson]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2020, no. 1, vol. 26, pp. 87–92. (In Russian).
5. Zalomkina G.V. Podkhody k ponimaniyu goticheskogo mifa [Approaches to Understanding of the Gothic Myth]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no. 5(79), pp. 178–184. (In Russian).

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

6. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of Time and Chronotope in the Novel]. *Epos i roman* [Epic and Novel]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000, pp. 11–193. (In Russian).
7. Elistratova A.A. Predisloviye [Preface]. Shelli M. *Frankenshteyn, ili Sovremennyy Prometey: roman* [Frankenstein; or, The Modern Prometheus: Novel]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989, pp. 3–20. (In Russian).
8. Sage V. Empire Gothic: Explanation and Epiphany in Conan Doyle, Kipling and Chesterton. Bloom C. (ed.). *Creepers: British Horror & Fantasy in the Twentieth Century*. London, Pluto Press, 1993, pp. 3–23. (In English).
9. Woodworth S. The American Ways of Life, North and South. *Cultures in Conflict: The American Civil War*. Westport, Greenwood Press, 2000, pp. 21–45. (In English).
10. Zhirmunskiy V.M., Sigal N.A. U istokov evropeyskogo romantizma [At the Root of European Romanticism]. Zhirmunskiy V.M. (ed.). *Uolpol. Kazot. Bekford. Fantasticheskiye povesti* [Walpole. Kazot. Bekford. Fantastic Stories]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 249–284. (In Russian).

## (Monographs)

11. Hogle J.E. (ed.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002. 327 p. (In English).
12. Karl F.R. *A Reader’s Guide to the Development of the English Novel in the 18<sup>th</sup> Century*. London, Thames and Hudson, 1975. 360 p. (In English).

13. Morris R., Jr. *Ambrose Bierce: Alone in Bad Company*. Oxford, Oxford University Press, 1998. 306 p. (In English).

14. Pattee F. *A History of American Literature since 1870*. New York, The Century CO., 1915. 449 p. (In English).

15. Turayev S.V. *Ot Prosveshcheniya k romantizmu* [From Enlightenment to Romanticism]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 255 p. (In Russian).

16. Турапа V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [The Analysis of Fiction]. 3<sup>rd</sup> ed. Moscow, Akademiya Publ., 2009. 336 p. (In Russian).

*Новак Кристина Витальевна,*

Санкт-Петербургский государственный университет.

Магистр кафедры истории зарубежных литератур.

Научные интересы: американская литература XIX–XX вв.

*E-mail:* k93novak@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9431-6329

*Kristina V. Novak,*

Saint-Petersburg State University.

Graduate student of the History of Foreign Literature Department,

Saint-Petersburg State University. Research interests: American literature of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries.

*E-mail:* k93novak@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-9431-6329

*А.А. Косарева (Екатеринбург)*

## РЕЛИГИОЗНЫЕ ТРАДИЦИИ В РАССКАЗАХ Ф. КАФКИ «СОДРУЖЕСТВО» И «ЭКЗАМЕН»

### Аннотация

Статья посвящена исследованию религиозной образности в рассказах Франца Кафки «Содружество» (1920) и «Экзамен» (1920) как ключа к их толкованию. Опираясь на историко-культурный контекст создания произведений, а также на факты биография писателя, автор раскрывает сакральные смыслы, таящиеся за «темными» и лаконичными сюжетами, которые на протяжении десятилетий озадачивали историков литературы и биографов Кафки. Рассказ «Содружество» представляет собой размышление Кафки о Ветхом Завете и сионизме: в качестве действующих лиц аллегорического дискурса выступают пентаграмма (Печать Соломона) и гексаграмма (Звезда Давида), которые «оживают» и вступают в борьбу за статус символа еврейского народа. Звезда Давида, которая изо всех сил старается вытеснить Печать Соломона, символизирует угасание классической иудейской традиции и торжество сионизма. «Экзамен» изобилует аллюзиями на «Книгу Иова»: дознаватель в рассказе – это Бог, главный герой – праведник и пророк, которого Бог длительное время не призывал и с которым наконец-то вступил в диалог. «Несправедливость» Бога на проверку оказывается экзаменом – испытанием страданием. Произведение отражает внутренний конфликт писателя: чувствуя себя «провалившим экзамен» в жизни светской, Кафка размышляет о том, что значит «сдать экзамен» / «пройти испытание страданием» с религиозной точки зрения. Следовательно, «Экзамен» представляет собой модернистскую версию легенды об Иове, а решение экзистенциального кризиса, к которому подводит читателя Кафка, заключается в смирении.

### Ключевые слова

Кафка; Содружество; Экзамен; Звезда Давида; Печать Соломона; Ветхий Завет; Библия; Книга Иова; сионизм; иудаизм; рассказ; религиозная символика; религиозные образы; еврейские религиозные традиции.



*A.A. Kosareva (Yekaterinburg)*

## RELIGIOUS TRADITIONS IN F. KAFKA'S STORIES "GEMEINSCHAFT" AND "DIE PRÜFUNG"

### Abstract

The article is devoted to the study of religious imagery in Franz Kafka's stories "Gemeinschaft" ("The Fellowship", 1920) and "Die Prüfung" ("The Test", 1920) as a key to their interpretation. The author reveals the sacred meanings lurking behind the "dark" and laconic plots that have puzzled literary historians and biographers of Kafka for decades by analyzing the historical and cultural context of the creation of these works, and taking into account the facts of the writer's biography. "Gemeinschaft" is dedicated to the writer's reflections on the Old Testament and Zionism: the pentagram (the Seal of Solomon) and the hexagram (the Star of David) act as characters in the allegorical discourse; they turn into living beings and fight for the status of the symbol of the Jewish people. The image of the Star of David, which is struggling to supplant the Seal of Solomon, symbolizes the extinction of the classical Jewish tradition and the triumph of Zionism. "Die Prüfung" is replete with allusions to the Book of Job: the interrogator in the story is God, the main character is a righteous man and prophet, whom God did not call for a long time and with whom he finally entered into dialogue. God's "injustice" turns out to be an exam – a test of suffering. The work reflects the writer's inner conflict: feeling like "failing the exam" in secular life, Kafka reflects on what it means to "pass the exam" / "pass the test of suffering" from a religious point of view. Thus, "Die Prüfung" is a modernist version of the Job legend and Kafka's solution to his existential crisis: glorifying humility.

### Key words

Kafka; Gemeinschaft; The Fellowship; Die Prüfung; The Test; The Star of David; The Seal of Solomon; The Old Testament; The Bible; God; Jewish religious traditions; The Book of Job; Zionism; Judaism; story; religious symbols; religious imagery.

Философ и историк религии Гершом Шолем говорил, что три столпа еврейской мистической мысли – это Библия, Зогар и творчество Франца Кафки [Schwartz 2006, 180], и тенденция интерпретировать произведения Кафки в религиозном ключе наметилась в зарубежном литературоведении уже очень давно. Началом ее следует считать 1937 г.: именно тогда была опубликована первая биография Кафки, предлагавшая интерпретацию его работ через призму иудаизма. Автором был Макс Брод, близкий друг и душеприказчик писателя [Брод 2012]. В 1940 г. Томас Манн поддержал Брода, охарактеризовав Кафку как религиозного художника [Нап 2011], и с тех пор поток исследований, посвященных религиозному началу в творчестве Кафки, не иссякал и оформился в отдельное направление

в «кафковедении». В 1955 г. о влиянии иудаизма на творчество Кафки писал Клемент Гринберг [Greenberg 1986], в 1985 – Ритчи Робертсон [Robertson 1985]. В 1990-е тему взаимоотношений человека и Бога в творчестве Кафки раскрыли Стюарт Лэсайн [Lasine 1990], Арнольд Хайдзик [Heidsieck 1994] и Ривка Хорвитц [Horwitz 1995], но особенно насыщенными по количеству религиозных толкований стали 2000-е. В этот период были выпущены монографии Гили Сафран Навех [Naveh 2000], Бет Хокинз [Hawkins 2002], Гарольда Блума [Bloom 2009], Моше Иделя [Idel 2010], Дэвида Сучоффа [Suchoff 2011] и Джун Ливитт [Leavitt 2012], исследовавшие репрезентацию каббалистической и иудейской традиции в творениях Кафки.

Тем не менее, некоторые из рассказов писателя, наполненные религиозными аллюзиями, по-прежнему остаются для литературоведов своего рода ребусами. К ним относятся «Gemeinschaft» («Содружество», 1920) и «Die Prüfung» («Экзамен», 1920), созданные Кафкой в тот период, когда он с особенным рвением изучал Ветхий Завет, Тору, Талмуд и Каббалу. Цель данной статьи – предложить новые толкования вышеупомянутых рассказов с учетом биографического и культурно-исторического контекста их создания.

Название рассказу «Содружество» дал Макс Брод. Он же увидел в этом произведении «самую суть сионизма» и отражение попыток Кафки найти еврейскую общину, в которой тот смог бы почувствовать себя принятым [Isenberg 1999, 28]. «Шестой», которого без особого успеха выталкивают «пятеро» – это, по мысли Брода, сам Кафка, стремящийся найти свое место в еврейской общине. Существуют и другие версии. Например, В. Лиска полагает, что рассказ «Содружество» – о свойствах любого человеческого сообщества: чтобы существовать и поддерживать идею единения, сообществу обязательно нужно кого-то выталкивать [Liska 2009, 23–25]. Оба толкования отражают эмоциональный заряд рассказа, но не объясняют, почему повествователей именно пять, что удерживает их вместе, почему они подобны шарикам ртути, и что представляет собой «дом», из которого они выходят.

Принимая во внимание увлечение Кафки иудаизмом и эзотерикой в годы, предшествующие созданию рассказа, можно предположить, что пятеро – это вершины пентаграммы, Печати царя Соломона, а шестой – та шестая вершина, которая превращает пентаграмму в гексаграмму, Звезду Давида. В древности печать Соломона часто рисовали на дверях и воротах с целью защитить дом от злых духов, ведь, согласно легенде, именно с помощью печати на своем кольце Соломон изгонял демонов и повелевал ими [Cox 2009, 175]. В XII в. Печать Соломона стали называть Звездой Давида, и долгое время этот символ изображался как в виде пентаграммы, так и в виде гексаграммы. В 1897 г. на втором съезде сионистов Теодор Герцль сделал «гексаграмму» символом сионистского движения, и с тех пор Печатью Соломона называли только пентаграмму [Wolf 2001, 97]. Вполне вероятно, что вытеснение пентаграммы гексаграммой (то есть философии Соломона сионистским движением) и легло в основу сюжета рассказа Кафки.

О том, что пятеро в рассказе связаны с Печатью Соломона, свидетельствует, в частности, упоминание ртути. В «Книге ключа», одном из своих трактатов, царь Соломон подробно описывал производство и употребление ртути, так как различные виды ртути содержали ключ к «великому искусству» превращения одних элементов в другие [Patai 2014, 26]. Неслучайно и то, что пятеро не желают принимать шестого в свой «круг» («долгие объяснения означали бы чуть ли не принятие в наш круг» [Кафка 2000, 283]): графически и Печать Соломона, и Звезда Давида представляют собой звезды, заключенные в круг. Смысл заявления «то, что у нас пятерых допускается и терпится, то у шестого не допускается и не терпится» [Кафка 2000, 283], таким образом, сводится к различиям между философскими учениями и мировоззрениями, символами которых являются пентаграмма и гексаграмма. Пентаграмма символизировала иудео-христианскую традицию: в XVI и XVII вв. масоны называли пятиконечную звезду как Печать Соломона, так и Вифлеемской звездой, демонстрируя свою преданность идеям Ветхого и Нового Заветов. Напротив, гексаграмма, ставшая символом сионизма, не ассоциировалась ни с защитой от злых духов, ни с христианством, ни с алхимией.

«Сколько бы он ни дулся, мы выталкиваем его локтями» [Кафка 2000, 283]: очертания звезды – расположенные под углом друг к другу грани – напоминают человеческие локти. Очевидно, что и у шестого есть «локоть», так как, несмотря на усилия пятерых его прогнать, он «приходит опять», превращая, таким образом, пятиконечную звезду в шестиконечную.

Вопрос о том, что представляет собой «еврейская идентичность» всегда был для Кафки одним из самых сложных. С одной стороны, писатель тяготел к классической иудейской традиции, согласно которой объединение еврейского народа и возрождение Израильского царства могли стать реальностью лишь благодаря Мессии; с другой стороны, он опасался «смерти» иудаизма вследствие ассимиляции евреев в Европе. К сионизму Кафка изначально относился скептически, но, в итоге, пришел к пониманию важной роли, которую играло это движение [Bruce, March 2007, 28–29, 33]. С 1911 г. Кафка посещал концерты и театральные вечера, организацией которых занимались сионистские объединения; ходил на спектакли еврейской труппы, игравшей на идише; опубликовал эссе «Речь о языке идиш» (1912) [Fischer 1980, 225].

Попытки Кафки найти свое место в еврейской религиозной среде и чтение священных текстов не могли не привести его к размышлениям о смысле собственной жизни. Результатом экзистенциальной рефлексии стал рассказ «Экзамен» («Die Prüfung») – история слуги, который страдает из-за того, что его «не зовут служить» [Кафка 2000, 292]. Герой живет в доме с другими слугами и иногда заглядывает в трактир напротив. Однажды он встречается там слугу, которого «уже когда-то видел». Тот угощает рассказчика («Почему убегаешь? Садись и пей! Я заплачу» [Кафка 2000, 292]) и экзаменует его: задает вопросы, на которые герой не может ответить. Удивительным образом неспособность ответить на заданные вопросы оказывается преимуществом героя: «Останься...это же был только

экзамен. Тот, кто не может ответить на вопросы, экзамен выдержал» [Кафка 2000, 293].

М. Мейер полагает, что идея рассказа заключена в том, что «мы должны принимать вопросы как неустраимо открытые, и это само по себе является ответом» [Meyer 2017, 170]. О том, что «Экзамен» – история о необходимости смириться с тем, что есть вещи, априори недоступные познанию, пишет и Н. Харел [Harel 2020, 7]. Э. Геллер рассматривает «Экзамен» как притчу о традиции, которая не отвечает на вопросы (таким образом, рассказчик – олицетворение традиции) и представляет собой «молчаливое и бессознательно мудрое соглашение... не тревожить сон слишком многих непослушных собак» [Heller 1980, 106]. Гарри Стайнхауэр видит в случайной победе рассказчика иллюстрацию кафкианского видения мира как глубоко абсурдного: «Некоторые из героев Кафки – путешественники, скромные рыцари Грааля, ищущие счастья или душевного спокойствия, смысла жизни, справедливости или благодати, оправдания от беспочвенного обвинения или избавления от чувства вины, причину которого не могут понять. Они почти всегда терпят неудачу; но даже когда они преуспевают, это происходит потому, что система в основе своей иррациональна» [Steinhauer 1977, 569].

Проанализируем этот сюжет через призму ветхозаветной традиции. Слуга Божий – это либо праведник, либо пророк, на службу которого призывает Бог [Poulsen 2014, 226]. Согласно ветхозаветным сказаниям, каждый пророк был призван Богом выполнить определенную миссию – спасти свой народ на духовном, а иной раз и на физическом уровне (например, Моисей вывел евреев из Египта). Герой рассказа Кафки – это пророк, которого Бог почему-то не призывает. Рассказчик обижен, он не понимает, почему его наказывают: «других зовут, хотя они добивались этого не больше, чем я, или даже вообще не испытывали желания, чтобы их позвали, а у меня, по крайней мере иногда, это желание очень сильно» [Кафка 2000, 292]. Страдания праведника, вызванные предполагаемой несправедливостью Бога, отсылают нас к Книге Иова, и здесь становится ясно, почему Кафка назвал рассказ о поиске смысла жизни «Prüfung»: «Prüfung» в немецком – это не только «экзамен», но и «испытание страданием». Подобно тому, как Бог задает Иову вопросы, раскрывающие непонимание Иовом Замысла Творца («Я буду спрашивать тебя, а ты объясняй Мне» [Библия 1991, 564]), так и дознаватель, задавая сложные вопросы герою («Он о чем-то спрашивал меня, но я не мог ответить, я даже его вопросов не понимал» [Кафка 2000, 292]) показывает герою, что тот не вправе критиковать действия Бога. Так же, как и в «Книге Иова», поворотным моментом в истории становится раскаяние главного героя: «Теперь ты, наверное, жалеешь, что пригласил меня, так я уйду» [Кафка 2000, 293]). Герой наконец-то осознает, что сетовать на Бога, не имея ни малейшего представления об ответственности, которую тот на себя берет, – глупость: «Вседержитель! Мы не постигаем Его. Он велик силою, судом и полнотою правосудия. Он никого не угнетает» [Библия 1991, 564]. Таким образом, дознаватель в рассказе Кафки – это Бог в человеческом облики, наконец-то вступивший в диа-

лог со своим пророком. На это указывают реплики дознавателя: «Почему убегаешь?» (вспомним «Савл, Савл! что ты гонишь Меня?», обращенное к апостолу Павлу) и «Садись и пей!» (аллюзия на «можете ли пить Чашу, которую я пью?», «вы будете пить из чаши, которую Я пью»). Символично и то, что Бог занимает место рассказчика в трактате: «на моем наблюдательном месте уже сидел посетитель» [Кафка 2000, 292]. Бог может поставить себя на место человека, но человеку не дано понять, что значит быть Богом.

В письме к Максу Броду за ноябрь 1917 г. Кафка признается: «В городе, в семейной жизни, на работе, в обществе, в любви (поставь этот пункт на первую строчку списка, если хочешь) и в обществе в целом – реально существующем или том, к которому мы стремимся – во всех этих областях я провалил экзамен...» [Blunden 1980, 24]. Кафка, полагавший, что в миру он «экзамен» провалил, вероятно, спрашивал себя, а не провалил ли он духовный «экзамен». Всегда ли тот, на чью долю выпадает целый сонм страданий, в этом виноват? Согласно «Книге Иова», «экзамен» сдает не тот, кто преуспел, а тот, кто, пройдя через лишения, осознает, что на все воля Божья. Успех земной и «успех» духовный диаметрально противоположны, и, с точки зрения религии, первый не является смыслом жизни. Таким образом, в 1920 г. Ветхий Завет и сионизм – рефлексия об их родстве и вместе с тем антагонизме – стали для Кафки источниками вдохновения. Звезда Давида, безуспешно вытесняющая Печать Соломона в рассказе «Содружество», и пророк, прошедший испытание страданием в рассказе «Экзамен» – символы поиска Кафкой, называвшего себя «блудным сыном» иудаизма, собственной еврейской идентичности и смысла жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. М.: СП «Совминок», 1991. 425 с.
2. Брод М. Франц Кафка: Биография. СПб.: Борей Арт, 2012. 304 с.
3. Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести. М.: Фолио, 2000. 543 с.
4. Bloom H. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2009. 204 p.
5. Blunden A. *A Chronology of Kafka's Life* // Stern J.P. *The World of Franz Kafka*. New York: Holt, 1980. P. 11–30.
6. Bruce I., March R. *Kafka and Cultural Zionism: Dates in Palestine*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007. 262 p.
7. Cox S. *Decoding the Lost Symbol: The Unauthorized Expert Guide to the Facts Behind the Fiction*. New York: Simon and Schuster, 2009. 250 p.
8. Fischer W. *Kafka Without a World* // Stern J.P. *The World of Franz Kafka*. New York: Holt, 1980. P. 223–228.
9. Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 3: *Affirmations and Refusals, 1950–1956*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 339 p.

10. Han, J.J. *Wise Blood: A Re-Consideration*. Amsterdam; New York: Brill, 2011. 472 p.
11. Harel N. *Kafka's Zoopoetics: Beyond the Human-Animal Barrier*. Ann Arbor, USA: University of Michigan Press, 2020. 216 p.
12. Hawkins B. *Reluctant Theologians: Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabes*. New York City, New York: Fordham University Press, 2002. 265 p.
13. Heidsieck A. *The Intellectual Contexts of Kafka's Fictions: Philosophy, Law and Religion*. Columbia, SC: Camden House, 1994. 214 p.
14. Heller E. *Investigation of a Dog and Other Matters* // Stern J.P. *The World of Franz Kafka*. New York: Holt, 1980. P. 103–112.
15. Horwitz R. *Kafka and the Crisis in Jewish Religious Thought* // *Modern Judaism*. 1995. Vol. 15. № 1. Februar. P. 21–33.
16. Idel M. *Old Worlds, New Mirrors: On Jewish Mysticism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. 323 p.
17. Isenberg N.W. *Between Redemption and Doom*. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1999. 232 p.
18. Lasine S. *The Trials of Job and Kafka's Josef K.* // *The German Quarterly*. 1990. Vol. 63. № 2. Spring. P. 187–198.
19. Leavitt O.J. *The Mystical Life of Franz Kafka*. New York: Oxford University Press, 2012. 212 p.
20. Liska V. *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 239 p.
21. Meyer M. *What is Rhetoric?* Oxford: Oxford University Press, 2017. 250 p.
22. Naveh G.S. *Biblical Parables and Their Modern Recreations*. Albany: State University of New York Press, 2000. 294 p.
23. Patai R. *The Jewish Alchemists: A History and Source Book*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 2014. 634 p.
24. Poulsen F. *God, His Servant, and the Nations in Isaiah 42: 1-9*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2014. 283 p.
25. Robertson R. *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1985. 330 p.
26. Schwartz H. *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*. New York: Oxford University Press, 2006. 618 p.
27. Steinhauer H. *Twelve German Novellas*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1977. 618 p.
28. Suchoff D. *Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011. 280 p.
29. Wolf L. *Jews in the Canary Islands: Being a Calendar of Jewish Cases Extracted from the Records of the Canariote Inquisition in the Collection of the Marquess of Bute*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2001. 274 p.

## **REFERENCES** **(Articles from Scientific Journals)**

1. Horwitz R. *Kafka and the Crisis in Jewish Religious Thought*. *Modern Judaism*, 1995, vol. 15, no. 1, februar, pp. 21–33. (In English).

2. Lasine S. The Trials of Job and Kafka's Josef K. *The German Quaterly*, 1990, vol. 63, no. 2, spring, pp. 187–198. (In English).

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

3. Blunden A. A Chronology of Kafka's Life. Stern J.P. (ed.). *The World of Franz Kafka*. New York, Holt, 1980, pp. 11–30. (In English).

4. Fischer W. Kafka without a World. Stern J.P. (ed.). *The World of Franz Kafka*. New York, Holt, 1980, pp. 223–228. (In English).

5. Heller E. Investigation of a Dog and Other Matters. Stern J.P. (ed.). *The World of Franz Kafka*. New York, Holt, 1980, pp. 103–112. (In English).

### (Monographs)

6. Bloom H. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present*. Cambridge, London, Harvard University Press, 2009. 204 p. (In English).

7. Brod M. *Franz Kafka: Biographiya* [Franz Kafka: A Biography]. St. Petersburg, Borey Art Publ., 2012. 304 p. (In Russian).

8. Bruce I., March R. *Kafka and Cultural Zionism: Dates in Palestine*. Madison, University of Wisconsin Press, 2007. 262 p. (In English).

9. Cox S. *Decoding the Lost Symbol: The Unauthorized Expert Guide to the Facts Behind the Fiction*. New York, Simon and Schuster, 2009. 250 p. (In English).

10. Greenberg C. *The Collected Essays and Criticism*. Vol. 3. *Affirmations and Refusals, 1950–1956*. Chicago, University of Chicago Press, 1986. 339 p. (In English).

11. Han J.J. *Wise Blood: A Re-Consideration*. Amsterdam, New York, Brill, 2011. 472 p. (In English).

12. Harel N. *Kafka's Zoopoetics: Beyond the Human-Animal Barrier*. Ann Arbor, USA, University of Michigan Press, 2020. 216 p. (In English).

13. Hawkins B. *Reluctant Theologians: Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabes*. New York City, New York, Fordham University Press, 2002. 265 p. (In English).

14. Heidsieck A. *The Intellectual Contexts of Kafka's Fictions: Philosophy, Law and Religion*. Columbia, SC, Camden House, 1994. 214 p. (In English).

15. Idel M. *Old Worlds, New Mirrors: On Jewish Mysticism*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010. 323 p. (In English).

16. Isenberg N.W. *Between Redemption and Doom*. Lincoln, London, University of Nebraska Press, 1999. 232 p. (In English).

17. Leavitt O.J. *The Mystical Life of Franz Kafka*. New York, Oxford University Press, 2012. 212 p. (In English).

18. Liska V. *When Kafka Says We: Uncommon Communities in German-Jewish Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 239 p. (In English).

19. Meyer M. *What is Rhetoric?* Oxford: Oxford University Press, 2017. 250 p. (In English).

20. Naveh G.S. *Biblical Parables and Their Modern Recreations*. Albany, State University of New York Press, 2000. 294 p. (In English).

21. Patai R. *The Jewish Alchemists: A History and Source Book*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2014. 634 p. (In English).



22. Poulsen F. *God, His Servant, and the Nations in Isaiah 42: 1-9*. Tübingen, Mohr Siebeck, 2014. 283 p. (In English).

23. Robertson R. *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*. Oxford, Clarendon Press, 1985. 330 p. (In English).

24. Schwartz H. *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*. New York, Oxford University Press, 2006. 618 p. (In English).

25. Steinhauer H. *Twelve German Novellas*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1977. 618 p. (In English).

26. Suchoff D. *Kafka's Jewish Languages: The Hidden Openness of Tradition*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011. 280 p. (In English).

27. Wolf L. *Jews in the Canary Islands: Being a Calendar of Jewish Cases Extracted from the Records of the Canariote Inquisition in the Collection of the Marquess of Bute*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2001. 274 p. (In English).

*Косарева Анна Александровна,*

Уральский федеральный университет им. первого президента России Б.Н. Ельцина.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и профессиональной коммуникации на иностранных языках. Научные интересы: зарубежная литература XVIII–XIX вв., зарубежная литература XX в., эстетика комедии дель арте, карнавальная и маскарадная эстетика в мировой литературе, религиозная символика в европейской литературе XIX–XX вв.

*E-mail:* elinalurye@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251

*Anna A. Kosareva,*

Ural Federal University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Linguistics and Professional Communication in Foreign Languages.

Research interests: foreign literature of the 18<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries, aesthetics of commedia dell'arte, carnival and masquerade aesthetics, religious symbolism in European literatures of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries.

*E-mail:* elinalurye@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-9712-9251



*A. V. Markov (Moscow), S.E. Kamilova (Tashkent)*

## GENRE TRANSFORMATIONS OF THE STORY ABOUT THE PAINTER IN CONTEMPORARY UZBEK LITERATURE

### Abstract

Contemporary Uzbek literature, addressing the perceptions of the present-day reader, is developing new attitudes and techniques of fiction based on the synthesis of the traditions of the Western and Islamic cultural worlds. Uzbek literature has established a new genre, the “ma’rifi novel”, a novel narrative based on a parable of oriental type. A biographical novel about a painter appears to be part of a parable, which depicts the inner world of the artist. The painter can only act as socially active by justifying his or her treatment of himself or herself and others. Thus, the parable serves as a mechanism for mainstreaming the inner life of the hero when it is not embedded in a melodramatic plot, but directly refers to the final moral judgment. While Uzbek literature of the pre-Soviet and Soviet times spoke of the painter as an inspired conductor of the ideal and carrier of progressive ideas, nowadays the mimetic concept of art has been replaced by a constructive one. The artist is portrayed as the maker of the secondary reality and of the universal code of culture, including the moral standard. This allows for a more acute depiction of moral collisions in the artist’s life. This new conception requires both the reinforcement of the features of the parable and the insertion of ekphrasis as a model of the direct effect of the aesthetic program on the comprehension of reality. Ekphrasis permits not just to point to the direct perception of the painting by the artist’s audience represented in the narrative, but to show that the artist’s personal experience corresponds to the social experience of the audience, that is, to show the audience’s readout of the code. The readout of the code as a sum total of the artist’s creative ideas essential to the national culture is accelerated through the use of universal symbols such as Home, Garden, Creation, and History. In general, we can say that the parable turns into a story with a relatively free progression through the mentioning of different works of art. In this case, the works of art become symbols, quite in the vein of intrigue in Western literatures, when the characters’ motivations, their inner monologue and reflections are read through the artificial pictures. The moral choice of the hero then continues the inner monologues of both her/him and her/his audience.

### Key words

The image of the artist in literature; narrative of the artist; ekphrasis; biographical narrative; social status of art; responsibility of the artist; cultural mission of the artist; genre transformations; Central Asian literatures; traditions of the literatures of the Islamic world.

*А.В. Марков (Москва), С.Э. Камилова (Ташкент)*

## **ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ РАССКАЗА О ХУДОЖНИКЕ В СОВРЕМЕННОЙ УЗБЕКСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

### **Аннотация**

Современная узбекская литература, обращаясь к представлениям современного читателя, разрабатывает новые подходы и приемы письма на основе синтеза традиций западного и исламского культурных миров. Узбекская литература создала новый жанр, «ма'рифий роман», романное повествование, основанное на притче восточного типа. Биографический роман о художнике оказывается частью притчи, в которой изображается внутренний мир художника. Художник может выступать как социально активный, только обосновывая свое отношение к себе и другим. Тем самым, притча становится механизмом актуализации внутренней жизни героя, когда она не встраивается в мелодраматический сюжет, но непосредственно обращается к итоговому моральному суждению. Если узбекская литература досоветского и советского времени говорила о художнике как вдохновенном проводнике идеала и носителе прогрессивных идей, то в наши дни миметическая концепция искусства сменилась конструктивной. Художник изображается как творец второй реальности и универсального кода культуры, в том числе морального. Это позволяет острее изобразить моральные коллизии в жизни художника. Такая новая концепция требует как усиления черт притчи, так и введения экфрасиса как модели непосредственного воздействия эстетической программы на понимание реальности. Экфрасис позволяет не просто указать на непосредственное восприятие живописи изображаемой в повествовании аудиторией художника, но показать, что личный опыт художника соответствует социальному опыту аудитории, то есть показать считывание кода аудиторией. Считывание кода как совокупности творческих идей художника, существенных для национальной культуры, ускоряется через использование универсальных символов, таких как Дом, Сад, Творчество, История. В целом можно говорить, что притча превращается в фабулу со сравнительно свободным развитием, благодаря упоминанию разных произведений искусства. При этом произведения искусства становятся символами, вполне в духе интриги в западных литературах, когда мотивации персонажей, их внутренний монолог и рефлексия прочитываются через картины. Нравственный выбор героя тогда продолжает внутренние монологи и его, и его аудитории.

### **Ключевые слова**

Образ художника в литературе; повествование о художнике; экфрасис; биографическое повествование; социальный статус искусства; ответственность художника; культурная миссия художника; жанровые трансформации; литературы Центральной Азии; традиции литератур исламского мира.

The literary process of the early 21<sup>st</sup> century in Uzbekistan is evolving in a context of continuous uncertainty and pluralism of ideas, crisis of hierarchies, risk society, which results in transformation of narrative tools, blurring of boundaries of literary phenomena and relevance of literary concepts, updating of forms, styles, and genres. Yet, fiction does not disregard the lessons learned from previous generations, but, on the contrary, continues the recommendations of classical Uzbek literature. In particular, attention to the inner life of the hero, polythematicism, and the protagonist's destiny as a way of stringing various narratives become dominant in the style of contemporary writers. Thus, present-day Uzbek literature has become a bridge between all the phases of literary development.

The topic of art is one of the cross-cutting ones, allowing to bind the epochs, because it implies an immediate sense, a direct correlation of the current state of affairs with the ideal. Therefore, the more contemporary Uzbek literature refers to different epochs, the more it addresses art. It is worth noting that this treatment is carried out by comprehending both the destiny of the artist and the destiny of art in society. The artist loses the function of a mentor, a teacher of Truth, he transforms into an observer, a fixer of reality, a kind of litmus test of the transformation of moral and value coordinates of the Uzbek society today. The understanding of art is also being adjusted today as the interest of mass readers tends to gravitate towards a more entertaining form rather than a superior one.

Alisher Navoiy is recognized as the pioneer of the theme of art in Uzbek literature, who wrote the treatise "Collection of the Chosen" in 5 majlis, i.e. sections. In this treatise the ideal image of art is developed on the grounds of writings of poets and artists of the 15<sup>th</sup> century, in particular, poets Lutfiy, Mahmud Pahlavan, Sakkokiy, Gadoiy, painter K. Bekzod. The canonical image of the artist, formulated in Navoiy's treatise, was relevant up to the end of the 19<sup>th</sup> century.

In the early 20<sup>th</sup> century, Uzbek jadids actively employed the techniques of pictorial ekphrasis in their works and expanded the subjects of art. The destiny of the artist becomes a key theme in the works of Chulpan, Fitrat, A. Qodiri, Xamza and others. Being wordsmiths and literary critics at the same time, considering literature as the craft of words, the enlighteners try to comprehend the nature of art as well as themes, plots and images as its corollaries. The Jadids ask ontological questions about art: how art arises, what is the nature of inspiration, what is the inner world of the maker, how does an artwork convey the ideas inherent in it, etc.

In Soviet times, the works of A. Qahhor, Oybek, X. Olimjon and others delved into the issue of the correlation between fiction and reality in the process of making a work of art, raised the question of the ethics of the artist, the artists' view of the self and the "Other", as well as of their own work. The influence of Russian and Western literature, then, has provided Uzbek authors with the ability to present the complex and differentiated existence of the human being in a transitive situation. The authority of the classical Eastern tradition formulated the philosophical idea of "Self and Other", which was implemented

through original stories, while combining different stable attitudes and narrative strategies [Владиминова, 1980, Владимирова, 2011].

In the 1960–1980s, in the works of Mirmuksin, A. Yakubov, A. Muxtor, and P. Qodirov, the artist's intrinsic individuality and creativity are contrasted with the strengthening of human depersonalization; this confrontation causes the exacerbation of the subject of the artist's moral responsibility. Along with that, in Uzbek literature of this time there are significant shifts in the perception of the significance of the artistic text and the writer's role. The traditional dichotomy “art – reality” is being reconsidered in a new way, and the theory that the text does not reflect reality, but instead creates a new reality is gaining more and more recognition. In other words, under the influence of structuralism and the new information environment of the time, art was seen as a code in which all meanings were simultaneously diffracted.

The createdness of the fiction world, its emphasized fictitiousness, its dependence on conventions are then realized as a required feature of the presentness of a literary text. Works about the artist acquire a pronounced theorizing, reflective character. This tendency becomes especially tangible in the literature of the last third of the 20<sup>th</sup> century in the works of X. Dostmuhammad, N. Kabul, T. Murod, and others.

Today Uzbek literature is developing the issue of art in two ways:

1. Reconstruction of the creator's image in the arts,
2. Ekphrasis as a conceptual constituent of individual author's style of a contemporary writer.

It should be emphasized that if the creator is the source of the code, then ekphrasis is the realization of the code here and now.

If the vector of reconstructing the image of the artist meets the requirements of tradition, and Muhammad Ali, Isajon Sulton, Salomat Vafo, Ulugbek Hamdam recreate the destiny of the artist in close relation to the destiny of the Uzbek people, the second vector is new, interesting and productive. In particular, academician N.F. Karimov has produced a number of works called “ma'rifi novel”, which presents not only the destiny of the artist, but also the production process, and the content of the mentioned works affect the plot of the ma'rifi novel. In particular, in the book “Khudoybergan Devonov, the first Uzbek photographer” [Karimov 2019] the image of the artist is formed through the synthesis of historical facts, analytics of the works, autobiographical data with fiction episodes. At the same time, the author engages in a dialog not only with his hero-artist, but also with the people depicted in the photographs. As an example, we can point to the episode that describes the process of making the photograph “Dorboz” (The Rope-Walker).

The paintings exert an even stronger effect on the plot in the experience of creating ekphrasis in Nazar Eshonqul's short story “The Man Leading the Monkey”, which successfully continues the tradition of Western and Russian literature in developing the subject of visual art. The narrative is based on the paintings of the artist. Special emphasis is placed on the first and last paintings.

The first picture shows a man coming out of the forest, holding a monkey on a chain. The man is young, his life is just about to begin. His gaze is directed

forward, into the future. In the other painting, the man is walking in the reverse direction. Only now he is not leading, but being led. The monkey is leading the old man on a leash. It is a pitiful sight: the old man is hunched over, dejected by the hopelessness and irrevocability of the whole affair.

As E.M. Kaminskaya correctly points out, “[t]wo main movements a person makes in his or her life: he or she looks forward and looks back. In the first case, the person sees what his or her feelings and imagination tell him or her: it is inherent in him or her to dream, to build aerial castles. In old age, when there is no longer an opportunity to change or complete anything, a person can only contemplate. The dreamer, the doer, is succeeded by the thinker, the philosopher” [Каминская 2019, 141] (translation is ours unless otherwise indicated –A.M., S.K.).

The image of the old man in the story is so unsightly that it appears to be exclusively negative. Evil, ugly, stinking, unpleasant to others, neither grateful nor friendly. He is avaricious and embittered and at the end of his life he remains lonely and forgotten by all. A bleak and joyless picture of human life, with its sunset in the foreground.

The house, the belongings and the garden are all decayed. The house is an old building with no trace of its former luxury and solemnity. Only the smell of decay, of slow but unavoidable death. In the final scene of the story, the young man, an unwitting witness to the old man’s decline, refuses to move into the empty and unneeded house; he is disgusted by the odor emitted by the trees, flowers, and even the bricks of the house. The odor of old age contradicts the spiritedness and fragrance of youth. But the story is far from being all about the conflict between generations. Youth and old age remain apart.

Speaking about the writer’s conception of the art, his imaginative intent, it is worth turning to the very important side of the story, which is the old man’s artistic endeavor. The old man was a talented artist with his own specific creative vision, knowing famous painters of the past. In this context, the image acquires ambiguity, requires a special view of both the character and the surrounding reality. The finale of the story can be deciphered in a completely different way. The destiny of a talented artist is full of challenging trials. Often he remains misunderstood, underestimated.

The painter spent his whole life painting the pictures that reside in his house. The artist arranged them by year. And this detail is not incidental. The twenties, thirties, forties, fifties reflect the historical process in that unflattering form, as it really was. The strength and courage of the artist is that he portrays the historical truth in his paintings, does not make them pleasant, soothing, does not aim to please the audience, to bring joy. The main thing for him is the truth of art, whatever it may be. Painting turns into chronicling.

Nazar Eshonqul’s image of an artist is multifaceted and versatile. In a creator, as well as in the world that surrounds him, good and evil are merged. The demonic element in the image of the old man-artist only emphasizes his creative nature. The young man does not understand the paintings of the old man-artist. They seem to him both gloomy and, most importantly, meaningless. He is confused by the abstraction of the material, which for him is a mark

of losing the talent. Early paintings, landscapes, are followed by portraits with a blurred depiction. Paintings impress not only with dark colors, ominous images, but also the general pathos of tragedy. The old man-artist stays misunderstood. Youth does not hearken to old age due to self-confidence and adolescent maximalism.

The artist's house is an icon of a special symbolic type. Let us recall Chekhov's garden and the famous exclamation "All Russia is our garden!". The old man's garden is in the courtyard of the eastern house and is rotting with the house. This is a story not so much about a particular person's house and his lost connection with his family (the old man-artist's conflict with his son), but about the breaking of the link between past and present, about the lack of interest in how things were lived in the past. Family ties and their absence are supplemented by creative ties, restored by them. Therefore, the paternal impulse is directed not only at the native son who eventually deserts his father and disappears from home, but also at the young man who lives in the neighborhood and can be a kind of successor to the old artist.

The philosophical significance of the story can already be discerned in the title "The Man Leading the Monkey". The monkey is full of contradictions. In the Eastern tradition, the monkey is often endowed with positive traits (bravery, steadfastness, self-sacrifice). The meaning of the artist's first, earliest painting is that youth can accomplish many things. The main word in the title is Man. In a person should prevail spiritual principle. A man strong in spirit is capable of many things. The only thing that cannot be exceeded is biological time that leads a person to physical decline.

The human lifespan is short. But this does not mean that it is impossible to fulfill your main destiny. Two paintings – the earliest and the latest – face each other. The first one shows a man just entering life. In the latter, he is taking his last steps on earth. The place from which the man emerges has a special connotation. In a dense forest there are many trees. Most likely, it is a place of wandering souls and minds. The forest is one version of the labyrinth through which man wanders before birth and after death. Life is a way out of the labyrinth, albeit for a very short period of time. And during this time a person should have enough time to say and do some really crucial things.

The life of the old man-artist is his paintings. Biological time involves historical time. Each painting is a certain period in the life of not one person, but a whole nation or even humankind. The young man is unpleasantly surprised by the terrible disasters depicted in the old man-artist's paintings. He favorably evaluates the early landscapes and does not want to accept pictorial information from those paintings that depict the death of people, hardships and misery of life. The paintings are arranged in the old man-artist's house in such a way that the young man, leading a monkey on a chain, consecutively examines the paintings after the first one. The painting where the monkey and the old man return is arranged so that the character sees paintings from the past. Historical time appears inside the biological time.

The two paintings arrange an enclosed space. This shows that history influences a person from within, throughout life is an important factor and should

be considered and guided by it, as it is the experience of past generations. The first and last pictures are about the present and the future. It is commonly believed that the past is behind us and we look back on it. In the story, the past in the form of a picture gallery appears right in front of the person entering life. Will he see this bitter experience of humankind in front of him? Will he want to perceive the past tragedies, to be penetrated by the suffering of others, so that he will never do the same? In the light of these questions, the young man's final phrase suggests that, unfortunately, he is not ready to take on the crippling burden that the artist has carried all his life. He evaluated the old man's paintings from an ordinary everyday point of view, i.e. from the point of view he was capable of.

The old man-artist is a creative person. All his life being subject to the system (state, political, military) and being a part of it, he lived according to the set rules and did not leave his art. He continued his artistic mission, showing firmness in his convictions and imaginative courage. The young man gets into an argument with the old man, arguing about the beliefs that a person should have. It seems to him that the old man is disappointed in life, has achieved nothing, his beliefs have dispelled along with the era in which he lived. It is interesting that the young viewer remembers only one first picture, where the man leads the monkey, i.e. he is just entering life. Tragic pictures from the life of mankind do not stick in his memory. The younger generation, which has no memory of the past, dooms itself to an unenviable existence. The old man is not an ordinary loser, as it seems at first glance. He is a creator. The young man is mistaken in thinking that talented landscapes were only in the twenties, when the old man was young.

The true creation is all the subsequent masterpieces reflecting the most unflattering aspects of life. To preserve the memory for the next generations is the main belief of the artist. The creative endeavor is challenging. Perhaps the time for understanding the paintings of an old man-artist has not yet come. Until his last breath he continues to work: with difficulty holding a spoon, he confidently holds a brush, which for him is not only a tool of production, but also a tool to fight against the soullessness, culturelessness and remorselessness of people. Like a true soldier, he remains faithful to his ideals of work. A young man comes to the old man's house after his death and sees the last painting. By the way the colors are put on the canvas, it is evident that the artist wanted to put an end to his pictorial chronicle in time.

A young man has contradictory feelings looking at the artist's latest masterpiece, where a monkey leads a half-dead old man into the forest. He looks and does not understand the main thing: this painting is not about the life of the old man-artist. This painting is a caution, a forewarning to him, the young viewer. The brilliant artist is able to foresee the future, to make a prediction, but he is unable to prevent events. The story mentions Karl Bryullov's painting "The Last Day of Pompeii", which depicts one tragic instant. But this does not lessen the value of the pictorial masterpiece, which had the power to stop time. To stop so that people could see, realize, be horrified by the hundreds of moments going on around them.

Thus, the traditional dichotomy “art – reality” is comprehended in contemporary Uzbek in a new system of concepts, according to the thesis that the text does not reflect reality, but creates a new reality. Art is seen as a code in which all meanings are refracted at once. So, the theme of art is represented by two vectors: representation of the image of the creator as a code of the whole aesthetic concept, and the development of an ekphrastic vision of reality, where ekphrasis is the realization of the aesthetic code of an individual author’s poetics.

The theme of art implements the motif of destiny through universal symbols such as House, Garden, Creativity, History. The parable basis as a trait of classical tradition in Uzbek works allows to retain the plot about art or directly refer to the works of art. Then the itinerary of life can be presented as a trail along the works of art. And Russian and Western traditions enable the reader to see symbols in paintings and to observe contradictions between stories in the paintings and the moral choice of the hero. The lack of the hero’s knowledge then appears to be crucial. But the parable can transform this situation of character into a general situation of changing generations, questioning the historical memory of all mankind.

## REFERENCES (RUSSIAN)

1. Владимирова Н.В. Развитие жанра рассказа в узбекской литературе. Ташкент: Академия наук УзССР, 1980. 316 с.
2. Владимирова Н.В. Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. Ташкент: ФАН, 2011. 160 с.
3. Каминская Е.М. Роль живописного экфрасиса в рассказе Назара Эшанкула // Звезда Востока. 2019. № 5. С. 139–150.
4. Каримов Н.Ф. Худойберган Девонов – первый узбекский фотограф. Ташкент: Фонд Каримова, 2019. 158 с.
5. Эшонкул Н. Человек ведущий обезьяну. Рассказ / пер. С. Камиловой // Звезда. 2015. № 8. С. 6–12.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Kaminskaya E.M. Rol' zhivopisnogo ekfrasisa v rasskaze Nazara Eshankula [The Role of Pictorial Ekphrasis in the Story of Nazar Eshonqul]. *Zvezda Vostoka*, 2019, no. 5, pp. 139–150. (In Russian).

## (Monographs)

2. Vladimirova N.V. *Razvitie zhanra rasskaza v uzbekskoy literature* [Development of Short Story Genre in Uzbek Literature]. Tashkent, Academy of Sciences of the Uzbek SSR Publ., 1980. 316 p. (In Russian)



3. Vladimirova N.V. *Razvitiye uzbekskoy prozy XX veka i voprosy khudozhestvennogo perevoda* [Development of Uzbek Prose of the 20<sup>th</sup> Century and Problems of Literary Translation]. Tashkent, FAN Publ., 2011. 160 p. (In Russian).

*Alexander V. Markov,*

Russian State University for the Humanities.

Doctor of Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art. Research interests: theory of literature and art.

*E-mail:* markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

*Saodat E. Kamilova,*

National University of Uzbekistan.

Doctor of Philology, Professor. Research interests: modern Russian literature, modern Uzbek literature.

*E-mail:* ksaodate@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7542-3970

*Марков Александр Викторович,*

Российский государственный гуманитарный университет.

Доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства. Научные интересы: теория литературы и искусства.

*E-mail:* markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

*Камилова Саодат Эрғашевна,*

Национальный университет Узбекистана имени Мирзо Улугбека.

Доктор филологических наук, профессор. Научные интересы: современная русская литература, современная узбекская литература.

*E-mail:* ksaodate@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-7542-3970

*М.В. Ромашкина (Москва)*

**МАКСИМ ГОРЬКИЙ И ТРАНСФОРМАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА  
ИОАННЕСА БЕХЕРА В НАЧАЛЕ 1920-Х ГГ.:  
МЕЖДУ ИНДИВИДУАЛЬНЫМ И КОЛЛЕКТИВНЫМ \***

**Аннотация**

Первая мировая война и Октябрьская революция в России изменили не только политический, но и литературный ландшафт Европы. Вынужденный покинуть родную страну в 1921 г. Максим Горький нашел пристанище в Германии, находился в творческом поиске, открывая для себя новую европейскую философию и авангардное искусство. В это же время немецкий поэт Иоганнес Роберт Бехер, переживающий экзистенциальный и религиозный кризис, находит неожиданное спасение в творчестве Горького, определившем его мировоззрение и творческий метод. В рамках настоящего исследования рассматриваются совпадения, которые прослеживаются не только в творчестве, но и в писательских судьбах: от восторженного признания в советскую эпоху до критики, ставшей возможной вследствие смены эпохи и идеологии. В статье подробно рассматривается, как преобразилось творчество Иоганнеса Бехера под воздействием марксистских и социалистических идей вообще и, в частности, благодаря знакомству с произведениями Максима Горького. Именно из эссе Горького «Разрушение личности» Бехер заимствует идею «безымянного творца», созидательной силы масс, ставшую одной из ключевых для его творчества. Однако в поздний период на смену безусловного принятия приходит разочарование. Вместо идеи слияния «я» – личности – с созидательной силой, энергией народа, о чем мечтал Максим Горький и что воспевалось в драме «Великий план», к концу жизни Иоганнес Бехер пришел к печальному выводу о том, что «я», лишенное имени, растворилось в тоталитарном государстве. «Разрушение личности» обернулось ее стиранием.

**Ключевые слова**

Горький; Германия; Бехер; Экспрессионизм; Компаративистика.

---

\* Работа выполнена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131).

*M. V. Romashkina (Moscow)*

**MAXIM GORKY AND THE TRANSFORMATION  
OF JOHANNES BECHER'S WORKS IN THE EARLY 1920s:  
BETWEEN THE INDIVIDUAL AND THE COLLECTIVE \*\***

**Abstract**

The First World War and the October Revolution in Russia changed not only the political but also the literary landscape of Europe. Forced to leave his native country in 1921, Maxim Gorky found refuge in Germany, where he experienced a crisis and discovered new European philosophy and modern art. Meanwhile the German poet Johannes Robert Becher found unexpected salvation in Gorky's work, which later defined his creative method. The article examines the similarities that can be traced in their texts, as well as in their destinies as writers: from the deepest respect and recognition in the Soviet era to the criticism which turned out to be possible with the change of ideology. The article discusses in detail how Becher's work was transformed under the influence of Marxist and socialist ideas in general, particularly taking into consideration the fact that he was familiar with the works of Maxim Gorky. It is from Gorky's essay "The Destruction of Personality" that Becher borrows the idea of the "nameless creator", the creative power of the masses, which became one of the key ideas in his work. In the later period of his career as a writer, enthusiastic acceptance is replaced with disappointment. Instead of merging the personality, the "I", with the creative power, the energy of the people, as dreamed of by Gorky and sung about in the "Great Plan", Becher in the end of his life came to the sad conclusion that the "I", deprived of a name, had dissolved into the totalitarian state. The "destruction of the personality" turned out to be its erasure.

**Key words**

Maxim Gorky; Germany; Johannes Robert Becher; Expressionism; Comparative Studies.

Первая мировая война и Октябрьская революция в России изменили не только политический, но и литературный ландшафт Европы. Вынужденный покинуть родную страну в 1921 г. Максим Горький нашел пристанище в Германии, где переживал своего рода душевный кризис [Примочкина 2022] и находился в творческом поиске, открывая для себя новую европейскую философию и авангардное искусство. В то же время, в самом начале 1920-х гг., еще сравнительно молодой Иоганнес Роберт

---

\*\* The study was conducted 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 (RSF, project No. 21-18-00131).

Бехер также переживает тяжелейший период своей жизни, связанный с экзистенциальными и религиозными исканиями. Спасительным для него становится творчество Горького, определившее его мировоззрение и творческий метод в рамках пролетарской литературы.

Примечательно, что определенные совпадения прослеживаются не только в творчестве, но и в писательских судьбах: от глубочайшего признания в советскую эпоху до критики, ставшей возможной вследствие смены эпохи и идеологии.

Бертран Рассел в своей «Истории западной философии» рассматривал всю историю мысли через призму борьбы индивидуального и коллективного, личности и социума. Эта диалектика стала в первой половине XX в. главным нервом эпохи – от «восстания масс» (Х. Ортега-и-Гассет) и Октябрьской революции до тоталитарных режимов 1920–1930-х гг. Дихотомия «Я» и «Мы» пронизывала все стороны интеллектуальной жизни эпохи, что безошибочно уловил Горький, уже в 1908 г. опубликовавший эссе «Разрушение личности», которое произвело большое впечатление на Бехера. В этой статье мы рассмотрим искания Иоганнеса Бехера в контексте перехода от демонстративного индивидуализма поэта-экспрессиониста к безымянному автору, голосу «серых колонн».

### Страдания юного Бехера

Одной из центральных мировоззренческих установок экспрессионистов было реальное и «эстетическое инакобытие молодых» [Энциклопедический словарь экспрессионизма 2008, 7], предощущение Нового мира с помощью искусства в противовес «старому порядку» их отцов. Протест хорошо образованной берлинской молодежи против бюргерства, милитаризма и шовинизма «отцов», таким образом, помещает экспрессионистов в плеяду нигилистических молодежных течений.

Бехер, сын крупного баварского судебного чиновника, рано разорвал отношения с семьей. Позднее он писал, что его детство было омрачено разногласиями с родителями, не раз подчеркивая это для создания образа выходца из ненавистного Bürgertum, порвавшего со своим классом. В главном своем романе – «Прощании» (*Abschied*, 1940) – Бехер вновь рисует образ тирана-отца и молодого героя, отказывающегося от бюргерского уклада жизни.

Своеобразным актом «отцеубийства» можно считать нигилистический разрыв с немецкой классической литературной традицией и «буржуазной» культурой: «Имя Гёте стало для меня синонимом немецкого мещанства... а органичные звуки Баха казались мне благочестивым обманом» [История немецкой литературы 1985–1986, 567]. Автор множества лирических стихов, формой и содержанием восходивших к образцам классической литературы, молодой Бехер демонстративно проверяет немецкий язык на прочность: в синтаксисе, лексике, пунктуации. Сергей Третьяков отмечает, что Бехер считался экспериментатором в области словотворчества [Третьяков 1936]. Йенс-Фитье Дварс сравнивает слова Бехера с

бомбами, которые взрываются сами, разрушая синтаксис и традиционный строй предложения [Dwars 1998]. И в этом тоже конфликт с традицией, «мещанством», «отцами».

Идеологически и мировоззренчески Горький был близок к экспрессионистам. Ожидание «бури» и нового справедливого мира, презрение к мещанству, образ нового активного человека, пацифизм, антропоцентризм и общий гуманистический посыл – во всех этих «точках» соприкосновение несомненно (ср. ощущение большого города у Бехера: «Город разможил его жилыми корпусами, / А потом – сковал асфальтовой корой» [Бехер 1970, 31–32]).

То же может быть сказано об идеологических пересечениях Горького и марксизма, марксизма и экспрессионизма. Неслучайно многие крупные фигуры немецкого экспрессионизма связали себя впоследствии с социализмом: Бехер, Брехт, Рубинер, Вольф, Леонгард. Таким образом, следует скорее говорить о треугольнике близких мировоззренческих систем: Горький – марксизм – экспрессионизм.

### Разрушение личности

В начале 1920-х гг., по признанию самого Бехера, наряду с ленинскими сочинениями («Империализм, как высшая стадия капитализма», «Государство и революция») переворот в его понимании себя и окружающего мира произвела статья Горького «Разрушение личности» (1909): «1921/1922 год снова был годом больших потрясений. Потом я наткнулся на эссе Максима Горького. Здесь было много вопросов, которые меня тревожили...» [Deutschland und die russische Revolution 1998, 476].

«Разрушение личности» – культурологическое эссе, в котором Горький противопоставляет созидательную энергию народа индивидууму. Единоличный талант не только не поднимается над народом, он глубоко вторичен и мелок в сравнении с этим «единственным и неиссякаемым источником ценностей духовных, первым по времени, красоте и гениальности творчества философом и поэтом» [Горький 1997, 44]. Питаемое коллективной силой народных масс индивидуальное творчество может «ограничить», но не создавать: «Зевса создал народ, Фидий воплотил его в мрамор» [Горький 1997, 51]. В отрыве же от этой монистической энергии творец стремительно деградирует, превращаясь в мещанина-индивидуалиста, а для Горького нет более оскорбительного определения, чем «мещанин». Горький беспощаден в своей критике: «Духовно обнищавшая, заплутавшаяся во тьме противоречий, всегда смешная и жалкая в своих попытках найти уютный уголок и спрятаться в нем, личность неуклонно продолжает дробиться и становится все более ничтожной психически. Чувствуя это, охваченная отчаянием, сознавая его или скрывая от себя самой, она мечется из угла в угол, ищет спасения, погружается в метафизику, бросается в разврат, ищет Бога, готова уверовать в дьявола... Для “я” осталось одно наслаждение – говорить и петь о своей болезни, о своем умирании...» [Горький 1997, 54].

Конечно, в 1909 г., говоря об ущербности «поэзии мировой скорби», Горький не мог иметь в виду экспрессионизм, который тогда существовал только на уровне смутного мироощущения (Weltgefühl). Но здесь важнее, как рефлексировал это Бехер. Представим, как статья Горького звучала для него. Его экспрессионистские ламентации и протест против «отцов», стихи о деформации окружающего мира и разложении, суицидальные эпизоды и психиатрические клиники, морфинистское прошлое (разврат, о котором пишет Горький), целенаправленное создание индивидуалистического образа Dichter, утопические и абстрактные симпатии к социализму, наконец, недавний период богоискательства – казалось, Горький писал не о современном ему поколении русских писателей, а о нем – Иоганнесе Бехере.

### Роза Люксембург на кресте

В 1917 г. Бехер вступает в Социалистическую партию Германии, в 1918 – в Союз Спартака. В 1919 г. быстро приходит разочарование в коммунистическом движении в Германии, и Бехер отдалется от общественной работы. Сам поэт писал впоследствии, что на тот момент имел «чисто эмоциональную связь с революционным движением, без малейших знаний о марксизме» [Metamorphosen eines Dichters 1992, 204]. Карстен Гансель подчеркивает в «социализме» молодого Бехера «анархистско-неоромантические установки» [Metamorphosen eines Dichters 1992, 34]. Этот же период отмечен интересом к религии, большим вниманием к библейскому тексту. Еще не до конца сформировавшиеся социалистические убеждения и католическая вера сливаются в весьма любопытном синтезе. Как отмечает Т.Н. Андреюшкина, ««Рай» и “Святая Империя” связаны в сознании Бехера с Советской Россией» [Андреюшкина 2015, 512]. «Социалист» соседствует со скрижалями завета, образами Заратустры и Моисея.

Бехер часто заимствует христианскую символику для описания людей, процессов, явлений, связанных с коммунистическим движением. К примеру, в «Гимне к Розе Люксембург», изданном в «Сумерках человечества», Бехер обращается к убитой коммунистке. По словам Микаэля Рорвассера, Ленин превращается в изображении Бехера во «всемогущий субъект второй истории творения», он становится «Богом-отцом, чье слово создало новый мир...» [Deutschland und die Russische Revolution 1998, 468–469]: «Он коснулся сна мира / Словами, которые стали хлебом» [Becher 1951, 17].

Примечательно, что даже много лет спустя, идентифицируя себя уже как социалистического реалиста, в поэме «Великий план» (*Der grosse Plan*, 1931) Бехер вновь возвращается к религиозным метафорам, говоря о ГО-ЭЛРО и отсылая к Книге Бытия.

Обращение к христианству у Бехера, как, впрочем, и у Горького, в попытке описать «новый мир» и его героев (пророков, апостолов, мессий), конечно, глубоко неслучайно. По нашему мнению, это связано с двумя имманентными и марксизму, и экспрессионизму, и даже социалистическому романтизму (как предпочитал называть социалистический реализм Горький) элементами: неоромантическим образом жертвенного героя и эсха-

тологическим мифом. В случае героев, приносящих себя в жертву ради строительства нового мира, читателю рубежа XIX–XX вв. практически невозможно было избежать аллюзий на Христа. Такие герои прекрасно влились в систему персонажей социалистического реализма-романтизма. Следовало не просто подчеркивать упадок и деформацию окружающего мира (что, по теории марксистского искусства, характерно для критического реализма), но и показывать перспективу, с чем как нельзя лучше справлялся герой-пролетарий.

Что касается эсхатологического мифа, то экспрессионизм был неразрывно связан с предощущением и приветствием Апокалипсиса. Именно поэтому многие экспрессионисты перед Первой мировой войной воспринимали ее как потенциал для разрушения мира старого, из которого воспрянет мир новый («Распад и триумф»); (о противоречивом восприятии войны у экспрессионистов см.: [Андреюшкина 2014]). Марксизм же работает в той же «телеологической» системе координат, что и христианство: человеческая история неуклонно движется к революции (конец света) и «новому миру» – коммунизму. Как отмечает Клаус Вондунг, «Бехер особенно хорошо уловил апокалиптическую суть доктрины Маркса, претендовавшей на “радикальное изменение мира”» [Vondung 2000, 186]. Таким образом, христианская символика отвечала внутренней логике и социализма, и экспрессионизма, будучи универсальным, архетипическим «мифом» о новом мире и жертвенности.

### Абиссиния Бехера

В 1923 г. после экзистенциальных метаний Бехер вступает в ряды Коммунистической партии Германии. Он быстро становится одной из ключевых фигур немецкой пролетарской литературы и в 1928 г. основывает «Союз пролетарско-революционных писателей». В стихотворной форме он обозначает задачу Союза – одновременно политическую и эстетическую: «Революция по-прежнему стоит / На повестке дня. / Я присоединяю свой голос / К боевой железорубленной песне партии» [Андреюшкина 2015, 514]. Петер Деметц добавляет: «Его Абиссинией была партия» [Demetz 1992], –отсылая к путешествию Артюра Рембо в Восточную Африку, которое помогло ему преодолеть личностный и творческий кризис.

Микаэль Рорвассер остроумно обыгрывает преобразование Бехера в названии своей статьи: «Спасительная Россия. Опыт возрождения юного Иоганнеса Р. Бехера» – «Dasrettende Russland. Erweckungs erlebnisse des jungen Johannes R. Becher».

Даже в кругу единомышленников (берлинских интеллектуалов-экспрессионистов) Бехер, судя по лирике того периода, все равно чувствовал себя маргинализированным, лишенным той самой «перспективы», которую давал марксизм и которая соответствовала чаяниям самого поэта о спасении и возрождении.

Этот настрой, разочарование в протесте богемы, звучит уже в стихотворении «Кафе» (1914): «Уже возмущение снова захлестывает нас. / Мы

только размахиваем руками в замешательстве. / Мы глотаем заговор с мрачной улыбкой, / Потом все бокалы со звоном кружатся» [Бехер 1970, 123]. Та же горькая интонация и чувство беспомощности слышится в стихотворении из того же сборника («Verfall und Triumph») «Стеснение» («Beepung»): «Мир становится слишком узким... / И грохот, и удушье, и страхи, и ярость...» [Бехер 1970, 264].

Преображенный партийной работой Бехер с облегчением пишет: «Моя жизнь полностью перевернулась в том, что касается друзей и знакомых. С кафе покончено, с веселым артистизмом и [богемой] Швабинга – тоже. Я должен работать каждую минуту. Я должен функционировать» [Metamorphosen eines Dichters 1992, 14].

Некоторые исследователи видят среди мотивов присоединения Бехера к партийной организации и внутренне ощущаемую необходимость в самодисциплине в противовес экспрессионистской развязности и хаотичности, и заполнение мировоззренческого вакуума после «богемного» периода [Metamorphosen eines Dichters 1992, 36–37], и даже сублимацию, поиск замещающей «отцовской фигуры» [Davies 2013, 77].

В отличие от Максима Горького, для которого первые годы после победы большевиков стали причиной внутреннего кризиса («несвоевременных мыслей»), у Иоганнеса Бехера не было повода не восхищаться искренне революционными завоеваниями советского народа и не приветствовать «свет с Востока».

### Человек, идущий в строю

С середины 1920-х гг. творчество Бехера, прочно связавшего себя с пролетарской литературой, претерпевает две взаимосвязанные трансформации: эстетическую и, конечно, идейную. Во-первых, меняется поэтика, уходит в прошлое вычурность экспрессионизма и «насилие над немецким академическим языком». Бехер пишет «рубленными» фразами (в ритме стаккато, по определению Т.Н. Андреюшкиной [Андреюшкина 2015, 514]), иногда доходя до сухого газетного изложения. Во-вторых, поэт отказывается от «O-Ich-Pathos» (так Микаэль Рорвассер переводит на немецкий выражение Сергея Третьякова «культ всемогущего “я”») экспрессиониста в угоду воспеванию безымянных «Мы», «человека, идущего в строю», «серых колонн».

Творческое преображение Бехера было вдохновлено Максимом Горьким, как было показано выше, а также Владимиром Маяковским. Бехер переводил поэму «150 000 000» и прочно усвоил ритмику русского поэта – он сам старается приблизиться к ритму сплоченной толпы, к «радости марша» [Андреюшкина 2015, 515]. У Горького («энергия народа») и у Маяковского Бехер также заимствует идею «безымянного творца», созидательной силы масс.

Апофеозом этого творческого подхода стала поэма-драма «Великий план». Пафос экспрессионизма сменяется сухим пафосом цифр и газетных сообщений, исполняемых хором, подобно древнегреческим трагедиям.



Главные действующие лица «эпоса» – не личности, а великие стройки («Турксиб», «Магнитогорск», «Баку») и безымянные люди-функции (например, человек, который идет в строю, неизвестный солдат и др.).

Возвращаясь к ранее звучавшей мысли, отметим еще раз: Горький, Маяковский, Бехер, Юнгер рационально или интуитивно определили борьбу за примат между «я» и «мы» как один из главных дискурсов первой половины XX в. – эпохи, увидевшей рождение тоталитаризма.

### Стирание личности

В 1952 г. Бехер пишет стихотворение «Человек, который любит Германию»: «Человек, который любит Германию... / Человек, который учит миру все народы <...> / Человек по имени Сталин, который бдит вместе с нами, / Человек, который провозглашает истинную славу Германии» [Becher 1973, 278]. После эмиграции в 1933 г. Бехер обосновался в Советском Союзе, и его взгляды, конечно, не могут быть совершенно неангажированными. Однако Т.Л. Мотылева подчеркивает, что не столько страх за свою жизнь, сколько забота о судьбе Германии сформировала такую оценку личности Сталина: «Сталин был противовесом Гитлеру, был будущим освободителем Германии от кошмара фашизма. Он хвалил Сталина и был в этом искренен» [Motyljowa 1989, 584].

В автобиографическом сочинении с говорящим названием «Самоцензура», которое было опубликовано лишь в конце 1980-х гг., Бехер стремится быть честным с потомками и самим собой: «Я чтил этого человека, как никакого другого живого человека. <...> Было бы более чем нечестно, было трусостью с моей стороны не признаться открыто, что я считал этого человека одним из гениев (sic) человечества» [Becher 1988, 543].

Одной из черт экспрессионизма было ригористическое деление на «черное» и «белое» [Энциклопедический словарь экспрессионизма 2008, 636], «добро» и «зло», что вытекало из самой сути протеста, «крика». Это же прекрасно ложилось на социалистическую почву – мир разделялся на «пролетариат» и всех остальных, союзников и врагов. Этот протестный, бескомпромиссный дух бехеровского творчества отметил Максим Горький в «Протесте против суда над Бехером». Когда еще в эпоху Веймарской республики Бехера судили за антивоенный роман «Люизит, или единственно справедливая война» по обвинению в «литературной государственной измене» (literarischer Hochverrat), Горький выступил в его защиту: «“Люизит (единственная справедливая война)” Бехера – превосходное произведение художника, вдохновленного любовью и ненавистью». Эта страстная ненависть была близка Горькому (вспомним его слова «Если враг не сдается, его уничтожают»). Горький и Бехер не велиди противоречия между гуманистическими идеалами и «священной ненавистью».

Однако сталинские чистки не могли не оставить отпечатка. В своем позднем стихотворении «Мотив из прошлых времен» («Motiv aus vergangenen Zeiten»), которое было опубликовано также много позже смерти Бехера, мы видим, как меняется его восприятие «безымянного»

человека, бывшего героем «Великого плана». В этом стихотворении можно увидеть отсылку к судьбам многих культурных и политических деятелей, но Бехер поднимается над конкретикой, над фактами и личностями. Это исследование глубинных страхов человека – страха дегуманизации, «проклятия памяти» («*damnatio memoriae*»), полного исчезновения, ухода в небытие.

Вместо слияния личности, «я», с созидательной силой, энергией народа, о чем мечтал Максим Горький и что воспевалось в «Великом плане», Иоганнес Бехер к концу жизни пришел к печальному выводу о том, что «я», лишенное имени, растворилось в тоталитарном государстве. «Разрушение личности» обернулось ее стиранием.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Андреюшкина Т.Н. «Конец мира»: немецкая поэзия периода Первой мировой войны // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2014. № 1(15). С. 3–11.
2. Андреюшкина Т.Н. Иоганнес Роберт Бехер // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры). М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 509–526.
3. Бехер И.Р. Стихотворения. Прощание. Трижды содрогнувшаяся земля. М.: Художественная литература, 1970. 672 с.
4. Горький М. Разрушение личности // Максим Горький: Pro et Contra. Личность и творчество Максима Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890–1910-е гг. Антология. СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 1997. С. 44–90.
5. История немецкой литературы: в 3 т. / общ. ред. А. Дмитриева. М.: Радуга, 1985–1986.
6. Примочкина Н.Н. М. Горький и немецкий экспрессионизм // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 6. С. 90–99.
7. Третьяков С.М. Люди одного костра. (Литературные портреты). М.: Гослитиздат, 1936. 265 с.
8. Энциклопедический словарь экспрессионизма / гл. ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.
9. Becher J.R. Gedichte 1949–1958. Berlin: Aufbau Verlag, 1973. 747 s.
10. Becher J.R. Sterne unendliches Glühen. Die Sowjetunion in meinem Gedicht 1917–1951. Berlin: Rütten & Loening, 1951. 310 s.
11. Davies P. 'Poltern Und Würgen Und Drohen Und Wüten...': The Aesthetic Project of Johannes R. Becher (1891–1958) // Oxford German Studies. 2013. Vol. 42. No. 1. P. 77–95.
12. Demetz P. Über Gattung und Begattung // Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 28.02.1992. S. 2.

13. Deutschland und die russische Revolution: 1917–1924 / Hrsg. G. Koenen. München: Fink, 1998. 952 S.
14. Dwars J.-F. Abgrund des Widerspruchs: Das Leben des Johannes R. Becher. Berlin: Aufbau, 1998. 861 S.
15. Metamorphosen eines Dichters. Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente 1909–1945. Berlin: Aufbau Tb, 1992. 271 S.
16. Motyljowa T. Bechers geistige Tragödie // Kunst und Literatur. Heft 5. Berlin: Volk und Welt, 1989. S. 579–589.
17. Vondung K. The Apocalypse in Germany. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 2000. 437 p.

## **REFERENCES** **(Articles from Scientific Journals)**

1. Andreyushkina T.N. “Konets mira”: nemetskaya poeziya perioda Pervoy mirovoy voyny [“Weltende”: German Poetry in the Period of the First World War]. *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatishcheva*, 2014, no. 1(15), pp. 3–11. (In Russian).
2. Davies P. ‘Poltern Und Würgen Und Drohen Und Wüten...’: The Aesthetic Project of Johannes R. Becher (1891–1958). *Oxford German Studies*, 2013, vol. 42, no. 1, pp. 77–95. (In English).
3. Primochkina N.N. M. Gor’kiy i nemetskiy ekspressionizm [M. Gorky and German Expressionism]. *Filologicheskiye nauki. Nauchnyye doklady vysshey shkoly*, 2022, no. 6, pp. 90–99. (In Russian).

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

4. Andreyushkina T.N. Iogannes Robert Becher [Johannes Robert Becher]. *Literaturnyy protsess v Germanii pervoy poloviny XX veka (klyuchevyye i znakovyye figury)* [The Literary Process in Germany in the First Half of the 20<sup>th</sup> Century (Key and Iconic Figures)]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015, pp. 509–526. (In Russian).
5. Motyljowa T. Bechers geistige Tragödie. *Kunst und Literatur*. Heft 5. Berlin, Volk und Welt, 1989, S. 579–589. (In German).

## **(Monographs)**

6. Dmitriyev A. (ed.) *Istoriya nemetskoj literatury* [The History of German Literature]: in 3 vols. Moscow, Raduga Publ., 1985–1986. (In Russian).
7. Dwars J.-F. *Abgrund des Widerspruchs: Das Leben des Johannes R. Becher*. Berlin, Aufbau, 1998. 861 S. (In German).
8. Koenen G. (ed.) *Deutschland und die russische Revolution: 1917–1924*. München, Fink, 1998. 952 S. (In German).
9. *Metamorphosen eines Dichters. Johannes R. Becher. Gedichte, Briefe, Dokumente 1909–1945*. Berlin, Aufbau Tb, 1992. 271 S. (In German).

10. Toper P.M. (ed.). *Entsiklopedicheskiy slovar' ekspressionizma* [Encyclopedic Dictionary of Expressionism]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 736 p. (In Russian).

11. Treť'yakov S.M. *Lyudi odnogo kostra. (Literaturnyye portrety)* [People of the Same Campfire. (Literary Portraits)]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1936. 265 p. (In Russian).

12. Vondung K. *The Apocalypse in Germany*. Columbia, Missouri, University of Missouri Press, 2000. 437 p. (In English).

*Ромашкина Мария Владимировна,*

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник.

Научные интересы: теория литературы, русская литература XX в., зарубежная литература XX в., компаративистика.

*E-mail:* M.romashkina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1570-0830

*Maria V. Romashkina,*

A.M. Gorky Institute of World literature of the Russian Academy of Sciences.

Candidate of Philology, Senior Researcher. Research interests: theory of literature, Russian literature of the 20<sup>th</sup> century, European literature of the 20<sup>th</sup> century, comparative literature studies.

*E-mail:* M.romashkina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1570-0830

*Б.Б. Горяева (Элиста)*

**МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ В КАЛМЫЦКИХ СКАЗКАХ НА  
СЮЖЕТНЫЙ ТИП «МУЖЧИНА ПРЕСЛЕДУЕТСЯ ИЗ-ЗА СВОЕЙ  
КРАСИВОЙ ЖЕНЫ» (АТУ 465) \***

**Аннотация**

В статье рассматривается мотив превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип «Мужчина преследуется из-за своей красивой жены» (АТУ 465). Анализ показал, что мотив превращения лебедя в красивую девушку является сюжетообразующим, динамическим, так как дает толчок развитию сюжета. Герой, желая заполучить небесную деву, прячет обличье лебедя и вынуждает ее стать супругой. Лебеди в калмыцкой сказке описываются желтоголовыми – «шар толхата». Белый цвет, который коррелирует с солярной семантикой, дополняется желтым, усиливающим эту связь. Солнце в устной традиции калмыков имеет постоянный эпитет «алтн шар» – золотисто-желтое. Белая лебедь, которую поймал охотник, – младшая из дочерей Хормусты тенгрия, главы 33 небожителей-тенгриев. Жена неземной красоты, от которой исходит сияние солнца и луны, обладает атрибутами, обозначающими принадлежность иному миру: желто-пестрый платок (шар цоохр альчур), золотой гребень (алтн сам), золотое кольцо (алтн билцг). Благодаря превращению небесной девы охотник-сирота женится на ней, выполняет трудные поручения хана, приобретает волшебного помощника и, в конце концов, занимает его место, поднявшись на самый верх социальной лестницы. Таким образом, изучение мотива превращения показало, что он отражает архаичные представления

---

\* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (№ госрегистрации: 123021300198-4).

о лебедь как священной птице, имеющей сакральное значение в традиционной культуре этноса, в том числе и материальной в виде костюма замужней женщины. Лебедь наделяется функцией медиатора между мирами и почитается у калмыков как тотемная птица.

#### Ключевые слова

Калмыцкая волшебная сказка; мотив; превращение; герой; лебедь.

*B.B. Goryaeva (Elista)*

### **MOTIF OF THE TRANSFORMATIONS IN KALMYK FAIRY TALES OF THE PLOT TYPE ATU 465 “A MAN IS PERSECUTED BECAUSE HIS WIFE IS BEAUTIFUL” \*\***

#### Abstract

The article considers the motif of transformation in Kalmyk fairy tales of the plot type “A man is persecuted because his wife is beautiful” (ATU 465). The analysis showed that the motif of transformation a swan into a beautiful girl is plot-forming, dynamic, as it gives an impetus to the development of the plot. The hero, wanting to get the heavenly maiden, hides the guise of a swan and forces her to become a spouse. Swans in the Kalmyk fairy tale are described by yellowheads – “shar tolhata”. The white color, which correlates with solar semantics, is complemented by yellow, which strengthens this connection. The sun in the oral tradition of the Kalmyks has a permanent epithet “altn shar” – golden yellow. The white swan that the hunter caught is the youngest of the daughters of Hormusta Tengri, the head of the 33 Tengri celestials. The wife of unearthly beauty, from whom the radiance of the sun and moon emanates, has the attributes, that indicate belonging to another world: a yellow-mottled shawl (shar tsoohr alchur), a golden comb (altn sam), a golden ring (altn biltsg). Thanks to the transformation of the heavenly maiden, the hunter-orphan marries her, performs difficult tasks for the khan, acquires a magical assistant and, eventually, takes his place, rising to the very top of the social ladder. Thus, the study of the transformation motif showed that it reflects archaic ideas about the swan as a sacred bird with sacred significance in the traditional culture of the ethnic group, including the material one in the form of a married woman’s costume. The swan is endowed with the function of a mediator between the worlds and is revered by the Kalmyks as a totemic bird.

---

\*\* The reported study was funded by government subsidy – project name “Universals and Specifics in Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of Cross-Cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198-4).

## Введение

В мотиве превращения отражаются народные представления о способности живого существа или предмета изменять свой облик, внешний вид, ипостась, т.е. о возможности стать другим существом, растением, предметом, камнем и т.п. [Виноградова 2004, 67]. Понятие мотива освещено в теоретической литературе [Веселовский 1989; Путилов 1975; Силантьев 2004]. Целью данной статьи является рассмотрение мотива превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип «Мужчина преследуется из-за своей красивой жены» (ATU 465).

Материалом статьи явились тексты, опубликованные в разное время в различных сборниках. Наиболее ранним по времени фиксации текстом является сказка «Мергн көвүн Царкин хан хойр» («Юноша-стрелок и Царкин хан»). Данная сказка на ойратском ясном письме «тодо бичиг» опубликована в «Записках Восточного Отдѣленія Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества» (далее – ЗВОИРАО) [Позднеев 1891, 17–48].

Текстологический анализ показал, что эта же сказка в записи А.М. Позднеева включена составителями в третий том сборника «Хальмг туульс» («Калмыцкие сказки») и издана в современной калмыцкой орфографии на кириллице [Хальмг туульс 1972, 186–197].

Вариантами сказки на данный сюжетный тип являются сказки «Өнчн көвүн Бөк» («Юноша-сирота Бёк») из репертуара Э.К. Лиджиева [Алти зүн темн 1995, 19–22] и «Хаана тускар» («О хане») из репертуара сказителя С. Бутаева [Буутан Санжин туульс 2008, 50–64].

«Сказка про три чуда», вошедшая в сборник «Медноволосая девушка», опубликована в переводе А.М. Позднеева, у которого она называется «Про стрелка-молодца и Царкин-хана» [Медноволосая девушка... 1964, 115–128]. Русский перевод сказки опубликован также в сборнике «Калмыцкие сказки» [Калмыцкие сказки 1962, 224–237].

Приведем краткое содержание сказки «Мергн көвүн Царкин хан хойр» («Юноша-стрелок и Царкин хан») на сюжетный тип «Мужчина преследуется из-за своей красивой жены» (ATU 465) в записи 1884 г. А.М. Позднеева.

Давно в нутке одного хана жил один меткий стрелок. Однажды стрелок увидел, как три желтоголовых лебедя спустились с неба, превратились в трех красивых девушек, оставив на берегу свое оперение, вошли в воду и стали плавать. Юноша спрятал одно из оперений и отдал его девушке после того, как она согласилась стать его супругой. Увидев красавицу-жену стрелка, хан решает добиться ее. По совету сановников хан притворяется больным и отправляет юношу за лекарством – молоком тигрицы, живущей на берегу реки Ганг. Жена

дает желто-пестрый платок мужу и отправляет его в дальнюю дорогу. Тигрица узнает платок своей хозяйки и дает юноше надоить молока. По совету сановника хан собирает пьяниц, воров, лжецов, картежников. Среди них одноглазый пьяница говорит, что надо отправить юношу-стрелка неведомо куда, принести неведомо что. Хан призывает юношу, чтобы отправить его за новым лекарством. Стрелок отправляется в путь, взяв с собой золотой гребень жены, следует за клубком ниток, который приводит его к дворцу в дремучем темном лесу. Хозяйка дома узнает золотой гребень сестры и признает в юноше своего зятя – мужа младшей сестры, потчует его и направляет к старшей сестре. Старшая сестра играет на дудке и призывает всех живых существ, чтобы узнать о том, что хан повелел добыть юноше. Только старый рак, хан всех раков, указал путь. Юноша-стрелок добирается до указанного места, находит землянку, прячется в яме и видит, как красивый мужчина приказывает Мурзе накрыть на стол, а потом убрать. Герой повторяет за мужчиной: также развешивает оружие и одежду, садится на том же месте и говорит то же самое. Принявшись за еду, стрелок предлагает поесть и Мурзе. В благодарность Мурза следует за юношей и кормит его. Встретившись со стариком-отшельником, который читал молитвы, юноша накормил и его. Старик обменивает Мурзу на платок-хадак, при взмахивании которого появляется дворец, достигающий небес. На берегу моря юноша просится на корабль и обещает накормить все войско. Когда он выполнил обещанное, ему предложили обменять Мурзу на золотую трость, при ударе которой появляется пешее и конное войско. Возвратившись домой, юноша воздвигает дворец, создает войско и выигрывает войну с ханом. Прогнав хана, стрелок возглавил его нутук и жил долго и счастливо [Позднеев 1891, 17–48].

Сказка «Өнчн көвүн Бөк» («Юноша-сирота Бёк») является вариантом сказки на рассматриваемый сюжетный тип.

Герой также добывает оперение лебедя, берет в жены небесную деву. Хан отправляет юношу-сироту принести неведомо откуда то, незнамо что. Хозяином волшебного существа Мурзы в этой сказке является персонаж устной традиции калмыков – мус. Благодаря подсказкам своего чудесного помощника Бёк обменивает его на молоток, который строит 9-ти ярусный дворец за 9 взмахов. У другого хана обменивает Мурзу на трость, которая при ударе одним концом пехотинцев выпускает, при ударе другим концом – конницу. Юноша возвращается домой, дважды одолевает войско хана. Повелитель решает примириться, зовет во дворец сироту. Жена учит, что сказать хану. Метафорично юноша описывает ситуацию, хан наказывает сына, который желал заполучить супругу сироты, отдает полханства герою [Алтн зүн темн 1995, 19–22].

Сказка «Хаана тускар» («О хане») повествует о герое, который женится на красавице, имеющей птичье обличье. Хан Ваня хочет отнять ее и ста-



вит перед героем трудные задачи, которые решаются благодаря чудесной супруге и волшебному невидимому помощнику Мурзе [Буутан Санжин туульс 2008, 50–64]. Отметим, что эта калмыцкая сказка близка и соотносима с восточнославянскими сказками на сюжет АТУ 465. Герой ранит птицу, принюхав ее домой, и, выполнив указания, приобретает чудесную супругу, которая тклет ковер, так же, как и жена-красавица русской народной сказки [Горяева 2008; Борлыкова 2015].

### Мотив превращения небесной девы в сказках на сюжетный тип АТУ 465

Мотив превращения лебедя в красивую девушку в сказках на рассматриваемый сюжетный тип является сюжетообразующим (по Б. Путилову), динамическим, так как дает развитие сюжету. Смена облика небесной девои вызывает желание героя заполучить ее в жены, поэтому герой, спрятав оперение лебедя, вынуждает ее стать супругой.

Две сестры небесной девы, отчаявшись после долгих поисков и не имея возможности ожидать дальше, покидают ее со словами: «Ну, видимо это твоя судьба» («Же, ода чини хувчн эн санж жажн», – гиж келэд, нисч одв») [Позднеев 1891, 18].

Отметим, что внешний вид лебедей в калмыцкой сказке описан следующим образом: «шар толһата хун» («желтоголовый лебедь»), подчеркивается, что у птицы желтая голова. Помимо белого цвета, который коррелирует с солярной семантикой, отмечается еще и желтый, усиливающий эту связь. Солнце в устной традиции калмыков имеет постоянный эпитет «алтн шар» – золотисто-желтое.

Вышеуказанные сказки на рассматриваемый сюжетный тип показывают, что юноша-охотник выкрадывает птичье обличье небесной девы. Герой скрывается и не выдает себя до тех пор, пока небесная дева слезно не начала просить: «Хун кевэн олж өгсн күүг угата болхнь, байн болһх билэв. Му күмн болхнь, сэн болһх билэв. Ас гисн юминь болад, аль сансн үүлинь бүтэж, өгх билэв» («Человека, который найдет мое обличье лебедя, если беден, сделала бы богатым. Если плох, сделала бы хорошим. Все, что он попросит, дала бы, все, о чем думает, исполнила бы») [Позднеев 1891, 18].

В сказке более поздней записи из репертуара Эренджена Лиджиева небесная дева, обыскавшись своего птичьего обличья, нарыдаввшись, стала кричать: «Өвгн күн хун-титмим олж өгхлэ, ааван кеж авнав, эмгн күн болхла, ээжэн кеж авнав, күүкн күн болхла, эгч-дүүһэн кеж авнав, көвүн күн болхла, күргэн кеж авнав» («Если старый человек найдет мое обличье (букв. венец) лебедя, буду считать (букв. сделаю) отцом, если старая женщина, буду считать матерью, если девушка, буду считать сестрой, если юноша, женихом сделаю») [Алтн зүн темн 1995, 19].

Отметим, что в варианте сказки, опубликованной в 1891 г., небесная дева лишь предлагает вознаграждение за свое оперение, а в издании 1995 г. героиня готова породниться с представителями срединного мира людей и даже стать супругой человека.

Став женой смертного, чудесная супруга славится своей красотой, весть об этом доходит до хана. Правитель лично приезжает удостовериться в этом, и видит, что жена стрелка красива, словно дочь Эсрен Хормусты, краше которой нет в стране, никто с ней не сравнится, невозможно наглядеться на нее (үлгрлж, эдлцүлж келм күмн эн орнд уга сээхн, үзж ханшго, Эсрн Хормустани оккла эдл сээхн бер) [Позднеев 1891, 18]. Как видим, сказочный текст подчеркивает исключительную красоту жены героя; ср. в сказке «Өнчн көвүн Бөк» («Юноша-сирота Бёк»): во владении-нутуке хана нет такой красавицы, как жена сироты [Алтн зүн темн 1995, 19]. Сказитель Санджи Бутаев отмечает сияние солнца и луны, исходящее от чудесной супруги, – «сар-нар дуудулсн» (*букв.* призывающая луну-солнце) [Буутан Санжин туульс 2008, 51].

Обратим внимание, что в сказке ранней записи красавица-жена сравнивается с дочерью Эсрен Хормусты. В сказке «Моһа көвүн» («Юноша-змея») на сюжетный тип АТУ 400 «Муж (жена) ищет исчезнувшую жену (мужа)» чудесный супруг-змея меняет свое обличье юноши на лебедя, надев птичье оперение, и улетает развлекаться с детьми Хурмусты тенгрия [Хальмг туульс 1961, 205].

В варианте сказки на данный сюжетный тип «Ө Зандн нойн цаһан хунын хойрин туск тууль» («Сказка о нойоне О Зандане и белой лебеди») белая лебедь, которую поймал охотник арканом, полученным у владыки хозяина вод, – это младшая дочь Хормусты тенгрия [Позднеев 1897, 145].

В сказочной традиции калмыков Хормуста тенгрий – глава тридцати трех тенгриев-небожителей. С.Ю. Неклюдов пишет, что Хормуста – «в мифологии монгольских народов верховное небесное божество. Восходит к согдийскому Хурмазта, который при принятии согдийцами буддизма был отождествлен с Шакрой (Индра), возглавляющим сонм 33 небесных богов. Хурмазта (Хурмузта) был воспринят средневековыми уйгурами-буддистами и затем (не позднее 15 в.) – монголами» [Неклюдов 1994b, 595–596].

В устной традиции калмыков данный теоним зачастую дополняется лексемой «тенгри». По этому поводу можно привести замечание исследователя о том, что в средневековье восприятие Хормусты «контаминируется с центральным ураническим божеством государственного шаманистского культа – Вечным небом» [Неклюдов 1994b, 596].

Помимо неземной красоты следует отметить атрибуты небесной девы. Так, когда она отправляет мужа в путь, чтобы добыть молока тигрицы, красавица-жена вручает желто-пестрый платок (шар цоохр альчур), по которому животное узнает свою бывшую хозяйку.

Для выполнения следующего поручения хана супруга отправляет героя в путь пешком, дав в качестве путеводаителя клубок ниток, и для расчесывания спутавшихся волос золотой гребень «алтн сам». Благодаря этому гребню старшие сестры узнают зятя – мужа своей младшей сестры и помогают сироте. Также в качестве атрибута небесной девы следует указать золотое кольцо (алтн билцг), оставленное чудесной женой своему супругу. Именно по нему она узнает о том, что муж добрался до нее, поднявшись в верхний мир, после преодоления препятствий.

Здесь следует отметить, что желто-пестрый цвет является цветообозначением солнца в традиционной культуре, отражая темные пятна на светиле. Гребень и кольцо героини – золотые, что, согласно исследованиям В.Я. Проппа, есть признак иного мира.

Рассмотрение мотива превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип АТУ 465 показывает, что небесная дева спускается на землю в облике лебедя, птичье оперение позволяет ей менять обличье в нужное ей время. Лишившись оперения лебедя, чудесная супруга остается в облике жены-красавицы. Однако, в сказке из репертуара Санджи Бутаева «Хаана тускар» («О хане») герой встречает свою суженую в облике маленькой птахи – «бичкихн шовун», без уточнения ее вида. Герой по имени Чоода решает подстрелить правое крыло птицы, стреляет и ранит ее. Птица говорит по-человечески и обращается с просьбой сохранить ей жизнь. По приезду домой птица просит поместить ее на окне и, когда она, засунув клюв под левое крыло, заснет, ударить. Дождавшись, пока птица заснет, Чоода бьет ее, птица падает и превращается в прекрасную девушку [Буутан Санжин туульс 2008, 51].

Таким образом, в калмыцких сказках на сюжетный тип АТУ 465 мотив превращения небесной девы играет сюжетообразующую роль, служит динамичному развитию сюжета. Красавица-жена спускается с неба желтоголовым лебедем (шар толхата хун) или встречается герою маленькой птахой (бичкихн шовун).

### **Лебедь в традиционной культуре калмыцкого народа**

Небесная дева спускается на землю в виде птицы, которая покорила две стихии – воздух и воду. Лебедь наделяется функцией медиатора между мирами. Лебедь почитается у калмыков как тотемная птица: «при встрече с летящими лебедями, согласно традиционным представлениям, необходимо было молиться» [Бакаева 2009, 113].

Сакральное почитание лебедя в традиционной культуре калмыков отражается в запрете отстрела лебедей. «Не на всякое животное и не на всякую птицу можно охотиться. К некоторым из них калмыки относятся с большим суеверием и страхом. Среди всех птиц лебедь пользуется наибольшим вниманием калмыков. Он почитается самой благородной птицей. Его безнаказанно нельзя трогать. На него дано охотиться не каждому. В лебедя могли стрелять только люди “благородные”, из “белой кости”. Если бы вздумал стрелять в лебедя простолюдин, то он должен непременно соблюсти некоторые правила. Человек, стреляющий в лебедя, должен был сказать: “Я стреляю в тебя по приказу моего нойона, или зайсанга такого-то”. Имя последних непременно должно произноситься вслух. В противном случае может произойти большое несчастье с этим человеком и всей его семьей» [Душан 2016, 196–197], – указывает в своем этнографическом очерке У. Душан. Калмыки остерегались охотиться на лебедей также из-за большой привязанности птиц друг к другу. Считалось, что если убить самку, то самец сам падает на землю с большой высоты и разбивается.

Если выстрел был удачным, охотник отвозил лебедя зайсангу, нойону или духовному лицу, так как могли его есть только люди «благородные». Убитого лебедя одевали в особо сделанную узду. В таком виде лебедь преподносился в подарок, клался он в передней части кибитки на сундук. Охотника обычно щедро одаривали лошадью [Душан 2016, 197]. Нойон или зайсанг, получивший в дар лебедя, делался центром всеобщего внимания, так как не всякий становился обладателем такого подношения.

Знатный соплеменник отваривал птицу, собирал людей своего рода для ритуального вкушения мяса. Э.П. Бакаева пишет: «По воспоминаниям стариков, мясо мелко крошили и подавали с лапшой, чтобы досталось каждому. Членам рода обычно доставалось по шепотке ритуального блюда, возможно, потому это блюдо представлялось чрезвычайно вкусным. Несоблюдение запрета, тем более, без обращения к владельцу, могло пагубно повлиять на совершившего случайное убийство лебедя. Человек, согласно верованиям калмыков, мог заболеть и сойти с ума» [Бакаева 2009, 113].

По мнению Э.П. Бакаевой, «надевание уздечки имитирует конскую упряжь и восходит к представлениям о лебедь как транспортном животном» [Бакаева 2009, 113]. Здесь, на наш взгляд, можно отметить, значение узды, которая приобретала магическую силу и давала власть над птицей так же, как и над конем. Об этом писал Р.Г. Назиров, рассматривая уздечку как «фольклорно-эпический символ большой распространенности». В сказках на сюжетный тип СУС «Хитрая наука» герой, превратившись в коня, может убежать от преследователя, если был продан без узды, но продажа вместе с уздой делает его беспомощным против учителя-колдуна [Назиров]. Этот момент с запродажей коня вместе с уздой представлен и в калмыцкой сказке [Седклин кур... 1960, 9].

С.Ю. Неклюдов, говоря об ойрат-калмыцкой мифологии, замечает, что предания сохранили тотемические мотивы, например, образ лебедя в легенде о происхождении рода чорос [Неклюдов 1994а, 248].

Л.П. Потаповым зафиксирован запрет убивать лебедя у кумандинцев и челканцев, мотивированный тем, что лебедь раньше был человеком. Изучив древнетюркские генеалогические легенды с обращением к этнографическому материалу, исследователь предполагает, что это обстоятельство может быть «смутным воспоминанием о древнетюркской легенде, которая была распространена среди тюрков, расселившихся и в Саяно-Алтайском нагорье» [Потапов 1991, 84]. Не исключается также, что превращение в лебедя символизирует в легенде основание нового тюркского рода, называющегося Лебедь. Такое название рода или племени существует у современных тувинцев и произносится во множественном числе как хуулар (*букв.* лебеди). При этом возникает следующий вопрос: «Если превращение человека, о котором идет речь в легенде, символизирует основание нового рода у древних тюрков, то почему тогда основатель рода превратился в “белого лебедя”, а не в лебедя вообще? Для чего понадобилось указывать цвет оперения, когда он хорошо известен и не имеет цветовой альтернативы? Ответ может быть только один. Цвет отражает сакральный характер такого превращения. Тюркское слово ак (белый), зафиксированное в пре-

дании, имеет еще другое, а именно культовое значение, и переводится как “священный”. Следовательно, превращение персонажа легенды в “белого лебедя” означает превращение его в “священного лебедя”. Следовательно, объяснение этому надо искать в сфере представлений или верований, связанных с почитанием лебедя как священной птицы» [Потапов 1991, 84].

Этот вывод ученого полностью можно отнести и к калмыцкому сказочному материалу. Так, в сказке «Ө Зандн нойн цаһан хунын хойрин туск тууль» («Сказка о нойоне О Зандане и белой лебеди») охотник ловит арканом Усун хадын эзена – хозяйина вод трех белых лебедей, «һурвн цаһан хун» [Позднеев 1897, 144]. Действительно, зачем подчеркивается белый цвет птицы? Ответ на вопрос находится в представлениях, основанных на восприятии лебедя как священной птицы. У калмыков так же, как у тюркских народов, белый цвет – символ чистоты помыслов, всего священного. Белому цвету в культуре калмыцкого этноса отведена сакральная роль [Шараева 2003, 270].

Говоря о семантике белого цвета лебедя, следует привести также следующее наблюдение Э.П. Бакаевой: «Лебедь считался «цаһан төрлгтэ» и «цаһан төрлгтэ» (төрж гисн үгэс) – “с белым терликом” и “с родственниками белой кости”. Действительно, в этом выражении слова төрлгтэ / төрлгтэ взаимосвязаны. Прежде всего, лебедь считался птицей, связанной с “белой костью”, а с другой стороны, – предстающей в белом одеянии из перьев» [Бакаева 2009, 113]. По замечанию исследователя, выражение «хун шовун цаһан төрлгтэ» можно трактовать как «лебедь в белом одеянии “терлик”». Помимо этого, птица лебедь воспринималась как благородная, имеющая «белую кость», ее так и называли «цаһан шовун» – белая птица. Людей знатного происхождения в народной традиции считали «цаһан яста» (букв. с белой костью).

При этом следует подчеркнуть, что сочетание «цаһан хун» (белый лебедь) является малоупотребительным. Гораздо чаще в сказочной традиции калмыков используется описание «шар толһата хун» – желтоголовый лебедь. Это же обозначение лебедя встречается в эпическом тексте песен «Джангара». Так, в главе, посвященной женитьбе Улан Хонгора из репертуара Ээлян Овла, суженая главного богатыря страны Бумбы в облике желтоголового лебедя спасает его от голодной смерти в пустыне [Жаңһр... 1990, 41].

Образ лебедя, представленного в фольклоре тюрко-монгольской языковой общности как священная птица-прародительница, находит отражение и в национальном костюме тюркских и монгольских народов. Согласно исследованиям Д.С. Дугарова, безрукавка, называемая калмыками *цегдг*, алтайцами – *чегедек*, бурятами – *хубайси*, являлась древнейшей женской одеждой, покроем которой символизировал крылья лебедя, а у некоторых этнических групп – орла, гуся, журавля, тетерева и т.д. [Дугаров 1983, 109–111].

Калмычками исследователями отмечается, что девичье платье *биш* в замужестве сменяется нижним платьем *терлг* и верхним – *цегдг*. Неразделимость этой пары платьев объясняется через призму генеалогического мифа образом лебедя-прародительницы в калмыцком фольклоре [Батырева, Бембеев 2021, 110].

Образ лебеда, воспринимаемого в традиционной культуре калмыков как священная птица, нашел отражение в обрядах, тотемических мотивах образцов устного народного творчества и национальном костюме замужней женщины. Лексическое обозначение лебеда в языке калмыков «цаһан шовун» (*букв.* белая птица) указывает на его благородное высокое происхождение.

В сказочно-эпической традиции малоупотребительная лексема «цаһан» (белый) подчеркивает культовое значение лебеда как священной птицы. Широкоупотребительный в устной традиции постоянный эпитет лебеда – «шар толһата» усиливает корреляцию белого цвета с соляной символикой, дополняя его желтым цветом.

### Заключение

Мотив превращения лебеда в красивую девушку в сказках на сюжетный тип «Мужчина преследуется из-за своей красивой жены» (ATU 465) является сюжетнообразующим, так как дает толчок развитию сюжета. Красавица-жена спускается с неба в образе желтоголового лебеда (шар толһата хун) или встречается герою как маленькая птаха (бичкихн шовун).

Внешний вид лебедей в калмыцкой сказке дан как «шар толһата хун» («желтоголовый лебедь»), отмечен нами также случай описания как «цаһан хун» («белая лебедь»).

Анализ сказочных текстов показал: юноша-охотник, не выдавая себя, выкрадывает птичье обличие небесной девы и не отдает его, пока она не попросит о помощи или не согласится стать его супругой. Дева-лебедь оказывается младшей дочерью Хормусты тенгрия, главы 33 тенгриев-небожителей.

Жена неземной (эн орнд уга сээхн), сияющей (сар-нар дуудулсн) красоты имеет соответствующие атрибуты: желто-пестрый платок (шар цоохр альчур), золотой гребень (алтн сам), золотое кольцо (алтн билцг), которые обозначают принадлежность иному миру.

Образ птицы, которая принадлежит двум стихиям – воздуху и воде, наделяется функцией медиатора между мирами. Среди всех птиц лебедь считается самой благородной птицей. Отношение к лебедю как священной птице вызвало ряд запретов и определенные ритуалы, связанные с убийством лебеда.

Калмыцкие предания сохранили тотемические мотивы о происхождении рода чорос, где лебедь предстает прародительницей.

Образ лебеда в фольклоре тюрко-монгольской языковой общности как священной птицы-прародительницы находит отражение и в национальном костюме калмыков.

Таким образом, анализ мотива превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип ATU 465 показал, что он служит динамичному развитию сюжета, отражая архаичные представления народа о лебедь как священной птице, имеющей сакральное значение в традиционной культуре этноса, в том числе и материальной, в виде костюма замужней женщины. Ге-

рой, заполучив в жены небесную деву, вынужден исполнять трудные задачи хана. Благодаря чудесной супруге и волшебному помощнику охотник выполняет поручения повелителя и, в конце концов, занимает его место, поднявшись на самый верх социальной лестницы.

## ИСТОЧНИКИ

1. Алтн зүн темн (Золотая игла). Сказки / сост. Э.К. Лиджиев. Элст: Хальмг дегтр харһач Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1995. 119 х.
2. Буутан Санжин туульс (Сказки Санджи Бутаева). Записи 1971–1978 гг.: в 2 кн. Кн. 1. / вступ. ст. Н.Г. Очировой; сост., коммент. и прилож. Б.Х. Борлыковой. Элиста: КИГИ РАН, 2008. 308 х.
3. Жаңһр. Хальмг баатрлг эпос. 3-гч һарц. Элст: Хальмг дегтр харһач, 1990. 287 х.
4. Калмыцкие сказки / сост., примеч. и словарь С.Д. Алексеева, Л.С. Сангаева. Элиста: Калмгосиздат, 1962. 332 с.
5. Медноволосая девушка. Калмыцкие народные сказки / перевод, сост. и примеч. М. Ватагина. М.: Наука, 1964. 272 с.
6. Позднеев А.М. Калмыцкие сказки // Записки Восточного Отдѣления Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. Т. VI. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1891. С. 17–48.
7. Позднеев А.М. Калмыцкие сказки // Записки Восточного Отдѣления Императорскаго Русскаго Археологическаго Общества. Т. X. СПб.: Типография Императорской академии наук, 1897. С. 139–163.
8. Седклин кур. Элст: Хальмг дегтр харһач, 1960. 86 х.
9. Хальмг туульс. 1-гч боть / сост. Б.Б. Сангаджиева, Л.С. Сангаев. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1961. 220 х.
10. Хальмг туульс. 3-гч боть / сост. Н.Н. Мусова, Б.Б. Оконов, Е.Д. Мучкинова. Элиста: Респ. тип. Управления по печати при Совете министров Калмыцкой АССР, 1972. 252 х.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бакаева Э.П. Сакральные коды культуры калмыков. Элиста: ИКИАТ, 2009. 150 с.
2. Батырева К.П., Бембеев Е.В. Традиционный калмыцкий женский костюм в системе народного искусства // Nomadic civilization: historical research. 2021. № 1(4). С. 106–117.
3. Борлыкова Б.Х. О сюжетных типах калмыцких волшебных сказок (репертуар сказителя Санджи Бутаева) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2015. № 3. С. 137–141.



4. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 405 с.
5. Виноградова Л.Н. Из словаря «Славянские древности». Превращение // Славяноведение. 2004. № 6. С. 67–70.
6. Горяева Б.Б. Волшебные сказки из репертуара сказителя Санджи Бутаева // Бугтан Санжин туульс (Сказки Санджи Бутаева). Записи 1971–1978 годов: в 2 кн. Кн. 1 / вступ. ст. Н.Г. Очировой; сост., коммент. и прилож. Б.Х. Борлыковой. Элиста: КИГИ РАН, 2008. С. 252–262.
7. Дугаров Д.С. Лебедь в орнаменте женского костюма тюрко-монгольских народов // Советская этнография. 1983. № 5. С. 104–113.
8. Душан У.Д. Избранные труды. Элиста: КИГИ РАН, 2016. 376 с.
9. Назиров Р.Г. Бесценная уздечка. URL: <http://nevmenandr.net/nazirov/nazirov-uzdechka.pdf> (дата обращения: 11.01.2024).
10. (а) Неклюдов С.Ю. Ойрат-калмыцкая мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К–Я / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Российская энциклопедия, 1994. С. 247–248.
11. (б) Неклюдов С.Ю. Хормуста // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К–Я / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Российская энциклопедия, 1994. С. 595–596.
12. Потапов Л.П. Элементы религиозных верований в древнетюркских генеалогических легендах // Советская этнография. 1991. № 5. С. 79–86.
13. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, ГРВЛ, 1975. С. 141–155.
14. Силантьев И.В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 286 с.
15. Шараева Т.И. К проблеме изучения маркеров рода: символика и функции олгц // Монголоведение. 2003. № 2(1). С. 265–272.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Batyreva K.P., Bembeev E.V. Traditsionnyy kalmytskiy zhenskiy kostyum v sisteme narodnogo iskusstva [Traditional Kalmyk Women's Costume in the System of Folk Art]. *Nomadic civilization: historical research*, 2021, no. 1(4), pp. 106–117. (In Russian).
2. Borlykova B.H. O syuzhetnykh tipakh kalmytskikh volshebnykh skazok (reper-tuar skazitelya Sandzhi Butayeva) [On the Plot Types of Kalmyk Fairy Tales (Reper-toire of the Storyteller Sandzhi Butayev)]. *Vestnik Kalmytskogo instituta gumanitarnykh issledovaniy RAN*, 2015, no. 3, pp. 137–141. (In Russian).
3. Dugarov D.S. Lebed' v ornamente zhenskogo kostyuma tyurko-mongol'skikh narodov [The Swan in the Ornament of the Female Costume of the Turkic-Mongolian Peoples]. *Sovetskaya etnografiya*, 1983, no. 5, pp. 104–113. (In Russian).
4. Potapov L.P. Elementy religioznykh verovaniy v drevnetyurkskikh genealogicheskikh legendakh [Elements of Religious Beliefs in Ancient Turkic Genealogical Legends]. *Sovetskaya etnografiya*, 1991, no. 5, pp. 79–86. (In Russian).
5. Sharaeva T.I. K probleme izucheniya markerov roda: simbolika i funktsii olgts [On the Problem of Studying Markers of the Genus: Symbolism and Functions of Elgts]. *Mongolovedeniye*, 2003, no. 2(1), pp. 265–272. (In Russian).



6. Vinogradova L.N. Iz slovyara “Slavyanskiye drevnosti”. Prevrashcheniye [From the Dictionary “Slavic antiquities”. Transformation]. *Slavyanovedeniye*, 2004, no. 6, pp. 67–70. (In Russian).

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

7. Goryaeva B.B. Volshebnye skazki iz repertuara skazitelya Sandzhi Butaeva [Fairy Tales from the Repertoire of the Storyteller Sanji Butaev]. *Buutan Sanjın tuul’s (Skazki Sandzhi Butayeva). Zapisi 1971–1978 godov* [Buutan Sanjin Tuul’s (Tales of Sanji Butaev). Records of 1971–1978]: in 2 books. Book 1. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2008, pp. 252–262. (In Russian).

8. (b) Neklyudov S.Yu. Khormusta [Hormusta]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2: K–Ya. Moscow, Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1994, pp. 595–596. (In Russian).

9. (a) Neklyudov S.Yu. Oyrat-kalmytskaya mifologiya [Oirat-Kalmyk Mythology]. Tokarev S.A. (ed.). *Mify narodov mira. Entsiklopediya* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia]: in 2 vols. Vol. 2: K–Ya. Moscow, Rossiyskaya entsiklopediya Publ., 1994, pp. 247–248. (In Russian).

10. Putilov B.N. Motiv kak syuzhetoobrazuyushchiy element [Motif as a Plot-Forming Element]. *Tipologicheskkiye issledovaniya po fol’kloru* [Typological Research on Folklore]. Moscow, Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury Publ., 1975, pp. 141–155. (In Russian).

### (Monographs)

11. Bakaeva E.P. *Sakral’nyye kody kul’tury kalmykov* [Sacred Codes of the Kalmyks Culture]. Elista, IKIAT Publ., 2009. 150 p. (In Russian).

12. Dushan U.D. *Izbrannyye trudy* [Selected Works]. Elista, Kalmyk Institute for Humanitarian Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2016. 376 p. (In Russian).

13. Silant’yev I. *Poetika motiva* [Poetics of Motif]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul’tury Publ., 2004. 295 p. (In Russian).

14. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Moscow, Vysshaya Shkola Publ., 1989. 405 p. (In Russian).

### (Electronic Resources)

15. Nazirov R.G. *Bestsennaya uzdechka* [Priceless Bridle]. Available at: <http://nevmenandr.net/nazirov/nazirov-uzdechka.pdf> (accessed 11.01.2024). (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, сказочник, текст, сюжетный фонд, мотив.

*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 at the Department of Folklore and Literature Studies. Research interests: folklore of the Mongolian people, fairy-tale tradition, storyteller, narrative fund, text, plot, motif.

*E-mail:* baira.goryaewa@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-9386-653X

*Б.Б. Манджиева (Элиста)*

## КОСМОГОНИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В СИНЬЦЗЯН-ОЙРАТСКОЙ ВЕРСИИ ЭПОСА «ДЖАНГАР» \*

### Аннотация

В статье рассматриваются космогонические мотивы в синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». Материалом исследования явились тексты песен синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара», опубликованные в Китае на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») и переложенные на калмыцкий язык известным востоковедом Б.Х. Тодаевой. Изучение космогонических мотивов в текстах песен показало, что в зачинах ойратского эпоса мотив первотворения имеет архаическую модель, в которой единичные «первообразы»: гора Сумеру (*Сумбр уул*), Замбатив (*Замбутив*), внешний океан (*һазад дала*), море Сун (*Сун дала*), река Ганг (*Һанһ мөрн дала*), сандаловое дерево Галбар Зандан (*Һалвр зандн*), птица Гаруди (*Һаруди шовун*) и др. – вырастают из своего рода «космических эмбрионов» и занимают центральное место в эпической картине мира. На фоне мифологической картины «расширяющейся вселенной» появляется главный герой эпоса Джангар. Рождение богатыря занимает инициальную позицию и указывает на взаимосвязь происхождения главного героя Джангара с началом жизни на земле. Эпитет «одинокий» (*һанц, һагц*) указывает на древнейшее представление об эпическом герое как о первопродке и первом человеке, который наделяется чудесной силой покровительствующих бодхисатв (Ваджрапани, Махакалы, Цзонхавы) и силой мифологической птицы Гаруди. Рассмотренные мотивы указывают на взаимосвязь главного героя с космическим верхом. Одним из элементов космогонического пространства является дворец Джангара, олицетворяющий центр мироздания и символизирующий величие эпической державы.

### Ключевые слова

Эпос «Джангар»; синьцзян-ойратская версия; калмыцкая версия; текст; песнь; мотив; первотворение; герой; богатырь.

---

\* Исследование проведено в рамках государственной субсидии – проект «Универсалии и специфика традиций монголоязычных народов сквозь призму кросс-культурных контактов и системы взаимоотношений России, Монголии и Китая» (номер госрегистрации: 123021300198-4).

*B.B. Mandzhieva (Elista)*

**COSMOGONIC MOTIFS  
IN THE XINJIANG-OIRAT VERSION OF THE EPIC “DZHANGAR”\*\***

**Abstract**

The article examines cosmogonic motifs in the Xinjiang-Oirat version of the epic “Dzhangar”. The research material was the texts of songs of the Xinjiang-Oirat epic tradition of “Dzhangar”, published in China in the Oirat script “todo bichig” (“clear writing”), translated into the Kalmyk language by the famous orientalist B.Kh. Todayeva. The study of cosmogonic motifs in the lyrics showed that in the beginnings of the Oirat epic, the motif of first creation has an archaic model, in which single “prototypes” (Mount Sumeru (*Sumbr uul*), Zambativ (*Zambutiv*), the external ocean (*Khazad dala*), the Sun sea (*Sun dala*), the Ganges River (*kanh morn dala*), the sandalwood tree Galbar Zandan (*kalor zandn*), the bird Garudi (*karudi shovun*), etc.) grow from a kind of “cosmic embryos” and occupy a central place in the epic picture of the world. Against the background of the mythological picture of the “expanding universe”, the main character of the epic, Dzhangar, appears. The birth of the hero takes an initial position and indicates the relationship between the origin of the main character Dzhangar and the beginning of life on earth. The epithet “lonely” (*hants, hags*) indicates the ancient idea of the epic hero as the first ancestor and the first person, who is endowed with the miraculous power of the patronizing bodhisattvas (Vajrapani, Mahakala, Tsonhava) and the power of the mythological bird Garudi. The considered motifs indicate the relationship of the main character with the top of universe. One of the elements of cosmogonic space is the Dzhangar’s Palace, personifying the center of the universe and symbolizing the greatness of the epic power.

**Key words**

Epic “Dzhangar”; Xinjiang-Oirat version; Kalmyk version; text; song; motif; first creation; hero.

Синьцзян-ойратская версия эпоса «Джангар» уникальна по своему содержанию, значительному объему, богатству и выразительности поэтического языка, сюжетно-композиционным особенностям, архаичным мотивам. Богатейший материал, собранный китайскими исследователями в последней четверти прошлого столетия в шести этнических группах среди

---

\*\* The reported study was funded by government subsidy – project name “Universals and Specifics of the Traditions of the Mongolian-speaking Peoples through the Prism of cross-cultural Contacts and the System of Relations between Russia, Mongolia and China” (state registration number: 123021300198-4).

торгутов, хошутов, олетов, чахаров, захчинов и урянхайцев, представляет эпическую традицию ойратов Синьцзяна и требует дальнейшего комплексного исследования.

Целью данной статьи является рассмотрение космогонических мотивов в песнях-поэмах синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». Материалом исследования явились тексты песен синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара», опубликованные в Китае на ойратской письменности «тодо бичиг» («ясное письмо») [Жангар 1986–2000] и переведенные на калмыцкий язык Б.Х. Тодаевой [Джангар 2005–2008].

Изучение мотивов является одной из актуальных проблем в отечественной фольклористике и литературоведении. Исследованию теоретических вопросов мотива посвящены труды известных ученых: А.Н. Веселовского [Веселовский 1940], А.Л. Бема [Бем 1919], О.М. Фрейденберг [Фрейденберг 1997], В.Я. Проппа [Пропп 1928], А.И. Белецкого [Белецкий 1923], Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1983], Б.Н. Путилова [Путилов 1975; 2003], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов 2004] и др. В калмыцкой фольклористике в сказочной и эпической традиции некоторые архаические и сюжетобразующие мотивы рассмотрены А.Ш. Кичиковым [Кичиков 1976; 1992], Э.Б. Оваловым [Овалов 2004; 2008], Т.Г. Басанговой (Борджановой) [Борджанова 1981; 1982], Е.Э. Хабуновой [Хабунова 2006], Б.Б. Манджиевой [Манджиева 2022], Ц.Б. Селеевой [Селеева 2019; 2020], Д.В. Убушиевой [Убушиева 2018; 2019; 2020], Б.Б. Горяевой [Горяева 2022; 2023] и др.

Семантическому подходу в разработке теории мотива посвящены исследования А.Н. Веселовского, А.Л. Бема, О.М. Фрейденберг, в которых мотиву придается определенная автономность, указывается локальность его возникновения, определяется основа целостности мотива. В.Я. Пропп вводит принципиально новую единицу нарратива – функцию действующего лица. Е.М. Мелетинский предлагает рассматривать мотив как одноактный микросюжет, выделяя при этом его предикативность: «Под мотивом мы подразумеваем некий микросюжет, содержащий предикат (действие), агенса, пациенса и несущий более или менее самостоятельный и глубокий смысл, основой которого является действие» [Мелетинский 1983, 117]. С.Ю. Неклюдов отмечает, «что не только действие (постоянная величина сюжета) требует тех или иных персонажей-выполнителей (переменные величины), но и, с другой точки зрения, – значение функции (предиката) зависит от аргументов (“семантических ролей”)» [Неклюдов 2004, 242]. Б.Н. Путилов, основываясь на наблюдениях А.Н. Веселовского, сформулировал мотив как «одно из слагаемых эпического сюжета», уточнив, что «эпический мотив – это типовая формула, являющаяся специфическим средством реализации одного из типовых элементов эпического сюжетного арсенала» [Путилов 1975, 144].

Эпические песни-поэмы синьцзян-ойратской версии «Джангара», как и героические сказания тюрко-монгольских народов Сибири, начинаются с мотива первотворения, сказитель вводит слушателя в эпический мир и «имеет своей целью представление героя и хронотопа последующих

событий (в такой почти не нарушаемой последовательности: время – пространство – герой)» [Неклюдов 2019, 131].

Время действия эпических событий определяется как «раннее (начальное) время». В значениях песен синьцзян-ойратской традиции для обозначения ‘раннего времени’ джангарчи используют следующие формулы:

«*Эрднин эки сэн цагт харгси* / ‘В драгоценное раннее прекрасное время рожденный’» (перевод здесь и далее автора статьи) [Джангар 2005–2008, I, 39];

«*Эрднин эки цагт* / ‘В драгоценное раннее время’» [Джангар 2005–2008, II, 111];

«*Кезэнэ цагт болхла...* / ‘В стародавние времена...’» [Джангар 2005–2008, I, 279];

«*Эрднин эки цагт, / Эн Замбутивин туңхн цагт...* / ‘В драгоценное раннее время, / ‘Этого Замбутива раннее время’» [Джангар 2005–2008, III, 57];

«*Аңхн урд цагт* / ‘Первоначальное раннее время’» [Джангар 2005–2008, III, 105];

«*Эртни эки цагт / Эн Замбутивин туңхн цагт...* / ‘В первоначальное раннее время, / ‘Этого Замбутива раннее время’» [Джангар 2005–2008, III, 203].

Во всех приведенных примерах для обозначения времени сказитель использует слово *цаг* (время), которое определяется семантически ключевыми лексемами: *эрднин* (драгоценное), *эки* (начальное), *эрт* (раннее), *сэн* (хорошее, доброе), *кезэнэ* (давно), *аңхн* (первоначальное), *туңхн* (раннее).

В синьцзян-ойратской версии мотив первотворения имеет архаическую модель, в которой «основные компоненты мироздания вырастают из своего рода “космических эмбрионов”, вселенная расширяется, начиная с некоторой “нулевой отметки”» [Неклюдов 2019, 160]:

«*Эн халвин эки цагт, / Эн Замбутив туңхн цагт, / Һазад дала чальчаг цагт, / Һалвр зандн нээтг цагт* / ‘Этой калпы начальное время, / Этого Замбутива раннее время / Когда внешний океан лужицей был, / Когда дерево Галбар Зандан было кустом’ – «Бамин Улан Хоңһр Дорңһин Догһн Хар Маңһсиг даргси бөлг» («Песнь о том, как Бамин Алып Хонгор одержал верх над Свирепым Дорногин Хара Мангасом») [Джангар 2005–2008, II, 231].

«*Сүмбр уул бултаж бээгси цагт, / Сүн дала шимэлтж бээгси цагт, / Һанһ мөрн дала чальчаг бээгси цагт, / Һалвр зандн модн бура бээгси цагт, / Һазад дала шимэлтж бээгси цагт, / Һанжур улан эрг / Далц бээгси цагт* / ‘В то время, когда гора Сумеру только выпячивалась [из земли], / Когда океан Сун только образовывался, / Когда река Ганг была ручьем, / Когда дерево Галбар Зандан было кустом, / Когда внешний океан только появлялся, / Когда Ганджура красный обрыв / Невысоким холмом виднелся’» – «Увжһин Улан Хоңһр Гелц Замбл хаанла бээр бэрлдгис бөлг» («Песнь о битве Увжһин Алого Хонгора с ханом Геленг Замбал») [Джангар 2005–2008, II, 253].

«*Һазад дала чальчаг цагт, / Һалвр зандн бура цагт, / Төөрә модн нээтг цагт, / Тоть шовун жулжуха цагт...* / ‘Когда внешний океан был лужицей, / Когда дерево Галбар Зандан было кустом, / Когда деревья вокруг были ростками, / Когда птица попугай еще птенчиком был...’» – «Жаңһрин

Батхн баатр Эргү Йовн Улангы даргсн бөлг» («Песнь о том, как богатырь Джангара Батхан одержал победу над Эргю Йовн Уланом») [Джангар 2005–2008, II, 111].

Архаическая модель мироздания ярко выражена в якутском олонхо, где первоначальное эпическое небо и земля также невелики по своим размерам: «лучезарно-белое небо, / подобно замшевому *тангалаю* (тангалай – старинная парадная длинная женская одежда с узорами)» [Кыыс Дэбиллийэ 1993, 75], «госпожа мать-земля моя, / величиной с пятачок серой белки будучи, / расширяясь-растягиваясь, / разрастаясь, рождалась, <...> / растопыряваясь во все стороны, / постепенно увеличивалась, оказывается» [Якутский героический эпос 1996, 77–79].

В эвенкийском сказании «Дулин буга Торгандунин» («Торгандун среднего мира») мотив первотворения представлен описанием появления трех миров: «Давным-давно / Три мира появились / Подобно прислушивающимся ушам годовалого дикого оленя. / Когда средняя матушка-земля / Расстилась как меховой коврик, / Верхний мир-батюшка виднелся как донышко берестяного короба» [Дулин буга Торгандунин 2013, 31]. В эвенкийской эпической традиции мифологическая эпоха начального времени выражена следующими формулами: в сказании «Гарпас-мата-Гарпанучан» – «Давно, давно, когда земля только становилась, когда небо-матушка подобно опрокинутому чуману было, жил один человек. Когда земля, словно ковер-кумалан, расстилась, жил он, собирая ягоды. Появившаяся гора с холмик была, когда он жил, появившаяся река как ручеек была...» [Василевич 1966, 257]; в сказании «Умунду оскечэ Умусликон-мата» – «Когда земля только создавалась, / Когда реки только потекли, / Лиственница лиственницей только становилась когда, / Береза березой становилась когда, / Средняя земля расти начинала когда» [Сказания восточных эвенков 2004, 126].

Сходство схематичности описания компонентов мироздания в синьцзян-ойратской, якутской и эвенкийской эпической традиции обусловлено культурно-историческим единством эпоса тюрко-монгольских народов.

В зачине синьцзян-ойратской версии «Джангара» представлены единичные «первообразы», которые занимают центральное место в эпической картине мира, таковыми являются гора Сумеру (*Сумбр уул*), Замбатив (*Замбутив*), внешний океан (*һазад дала*), море Сун (*Сун дала*), река Ганг (*Һанһ мөрн дала*), сандаловое дерево Галбар Зандан (*Һалвр зандн*), птица Гаруди (*Һаруди шовун*) и др.

Мотив мировой горы, которая, согласно буддийской космогонии, возникла первой из гор, представлен в зачине синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар». Являясь мировой горой, Сумеру занимает центральное место в эпической картине мира и объединяет все вертикальные сферы. «Мифическая гора из золота, возникшая в “великом внешнем океане” в начале сотворения мира, <...> на вершине Сумеру обитают 33 тенгриев во главе с Хормустой, покровительствуя земле и ее живым существам, подавляя своих врагов асуриев» [Джангар 1999, 255]. Как отмечает С.Ю. Неклюдов, «Сумеру бывает названа “золотой” и “драгоценной”, в чем тексты эпоса

также следуют буддийским сочинениям, согласно которым она состоит из четырех драгоценностей: восточная сторона – серебряная, южная – лазуритовая, западная – яхонтовая, северная – золотая. Собственно, ее четыре стороны обращены на север, юг, восток и запад, она окружена четырьмя большими и восемью малыми “континентами” (санскр. *dvipa*); из них южный, Джамбудвипа, является миром, обитаемым людьми. Ее омывают четыре моря, в буддийской космологии составляющие океан» [Неклюдов 2019, 155–156].

Если мировая гора представляет вертикаль эпического мира, то горизонталью являются «внешний океан» (*һазад дала*), «море Сун» (*Сун дала*), «река Ганг» (*Һанһ мөрн дала*), обозначающие «первододем», «первозданные воды». В синьцзян-ойратской версии «молочное море» (*Сун дала*) имеет признаки «мирового океана» и используется в зачине как «первообъект». В буддийской космологии образ «внешнего океана» (*һазад дала*) представлен четырьмя морями, омывающими материк Замбутив, который в фольклорно-мифологических традициях монгольских народов осмысливается как средний мир.

Космогонические мотивы синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» представляют архаическую модель мироздания, когда из «космических эмбрионов» вырастает вселенная, появляются образы “первододема”, “первогоры”, “перворастения”, которые «переходят на иерархически более высокий уровень, получая статус изначального водяного хаоса. Адаптация понятия *кальпа* приводит к тому, что образ этого хаоса в свою очередь модифицируется, становясь формой уже не первичной, а промежуточной, открывающей очередную фазу существования вселенной и, соответственно, завершающей предшествующую фазу» [Неклюдов 2019, 161].

В синьцзян-ойратской версии «Джангара» на фоне мифологической картины «расширяющейся вселенной» появляется главный герой эпоса Джангар: «*Төргснэсн нааран / Төр шажсан алдад уга, / Һаргснэсн нааран / Һазр усан алдад уга, / Ар Бумбин орни / Тэкл Зульн ач, / Таңсг Бумб хаани жич, / Үзң алдр хаани көвүн / Үйин өнчн Жаңһр гиж бээж гинэ. / ‘Со времени рождения / Державу и веру [власти своей подчинив,] не упуская, / С момента рождения / Владениями своими правя, / Северной Бумбы страны / Такил Зула[-хана] внук, / Тангсаг Бумба-хана правнук, Узюнга, славного хана, сын / В поколении своём одинокий Джангар жил, говорят» [Джангар 2005–2008, II, 111].*

В зачине песен синьцзян-ойратской традиции «Джангара» «формула рождения богатыря часто занимает инициальную позицию и указывает на взаимосвязь происхождения главного героя Джангара с началом жизни на земле» [Хабунова 2006, 15]. Так, в песне-поэме джангарчи Шагджи Джавнар «*Хоңһр Хошун Улан көвүтәһән хоюрн һурвн маңһсиг даргсн бөлг»* («Песнь о том, как Хонгор вместе с сыном Хошун Уланом одержал верх над тремя мангасами») повествование начинается с представления главного героя Джангара. Зачин этой песни состоит из родословной Джангара, описания времени и места его рождения: «*Тэкл Зул хаани жич, / Таңсг Бумб хаани ач, / Үзң алдр хаани көвүн / Үйин өнчн Жаңһр гинэ. / Үйин өнчн*



нойн Жаңһрин / Төргсн цагини келвл, / Теңгр тевкин чинэн цагт, / Һазр һул-  
мтин чинэн цагт, / Сүмбр уул довц цагт, / Сүн дала чальчг цагт, / Һалвр  
зандн бура цагт, / Һаруди шовун дегдэмл цагт / Төргсн санжг гинэ. / Төргснэс  
наар / Төр шажән алдад уга, / Төрин олн хаани дунд / Нер цолан алдад уга. /  
Һаргснас наар / Һазр усан алдад уга, / Һалвин олн хаани дунд / Һан зоргни  
хәрэд уга, / Шаагсн һасан суһлад уга, / Шатагсн һалан унтраһад уга / Алдр  
Жаңһр гиж келдг. / ‘Такил Зула хана правнук, / Тангсаг Бумба хана внук, /  
Узюнга славного сын / В поколении одинокий Джангар, говорят. / В по-  
колении одинокого Джангара / О времени его рождения говорят: / В то  
время, когда небо было величиною с распорку (тетивы лука), / В то время,  
когда земля была величиною с очаг, / В то время, когда гора Сумеру была  
холмиком, / В то время, когда океан Сун был лужицей, / В то время, когда  
дерево Галбар Зандан было еще кустом, / В то время, когда птица Гаруди  
была еще птенцом, / Родился, говорят. / Со времени рождения / Державу  
и веру [власти своей подчинив,] не упускал, / Среди множества ханов дер-  
жавы / Власть свою укрепил. / С момента рождения / Владениями своими  
правил, / Среди множества ханов калпы / Смелость свою не убавивший, /  
Вбитый кол свой не вынудивший, / Зажженный огонь свой не погасивший /  
Славный Джангар, так говорят’» [Джангар 2005–2008, II, 653].

Эпитет «одинокий» (*һани, һагц*) указывает на «древнейшее представ-  
ление об эпическом герое как о первопредке и первом человеке, характер-  
ном для эпоса тюрко-монгольских народов» [Кичиков 1992, 8]. Герой эпоса  
Джангар рождается в эпоху первотворения мира, он одинок, эпическая  
формула одиночества «*һал деер һани, һазр деер өнчи*», по предположению  
Е.Э. Хабуновой, «унаследована от обрядовой традиции, согласно которой  
дух огня один (*qagz; qanz*). <...> Образ огня, утвердившийся в традици-  
онной обрядности как гарант жизнеобеспечения и один из важнейших  
способов организации жизненного процесса, нашел свою реализацию и в  
эпической традиции» [Хабунова 2006, 28]. В зачине синьцзян-ойратской  
версии «Джангара» сохранилась эпическая формула «*шатагсн һалан ун-  
траһад уга*» («зажженный огонь свой не погасивший»), которая указывает,  
что только Джангар является хозяином и хранителем очага, обеспечи-  
вающим сохранность огня.

Д.В. Убушиева, рассматривая мотив одиночества в ранних циклах кал-  
мыцкого героического эпоса «Джангар», отмечает, что «эволюция древних  
сказаний о Джангаре как о герое-первопредке, пришедшая на пору ко-  
чечевого скотоводческого быта, военных столкновений, привела к переходу  
от первоначального образа к герою-воину циклизированного героического  
эпоса» [Убушиева 2020, 60].

В ойратской эпической традиции главный герой Джангар наделяется  
чудесной силой покровительствующих бодхисатв: «*Ора деерни Очрва-  
нин гегэн илтген, / Маңна деерни Махһалын сид бурлдгсн, / Зула деернь  
Зункин гегэн бурлдгсн...* / ‘Над [Джангаром] Ваджрапани сила была со-  
средоточена, / На лбу его Махакалы сила была сосредоточена, / На те-  
мени его Цзонхавы сила была сосредоточена...’» [Джангар 2005–2008, II,  
231]. Кроме того, Джангар рождается наделенным силой мифологической

птицы Гаруди: «Дал хоорндан Далн ха харудин / Ид чидл бэрлдн төргсн, / Тиим сүркэ күмн гиж келдг билэ. / Хойр харин нууртни / Хөрн хан харудин / Ид чидл бурлди төргсн, / Тиим сүркэ күмн гиж келдг билэ. <...> Үйин өнчн Жаңһр гиж келдг билэ. / ‘Между двух лопаток его семидесяти ханов Гаруд / С силой он родился, / Таким необыкновенным человеком он был, говорят. / В двух руках его / Двадцати ханов Гаруд / С силой он родился, / Таким необыкновенным человеком он был, говорят. <...> В поколении своем одинокий Джангар, так говорят’» [Джангар 2005–2008, II, 231]. В данном мотиве прослеживается взаимосвязь главного героя эпоса с космическим верхом – он рождается наделенным силой птицы Гаруди, гнездящейся на гигантском древе Галбар Зандан, которое растет по ту сторону «Внешнего океана».

Мотив мирового древа Галбар Зандан (санскр. *kalpavṛkṣa*) встречается во всех национальных версиях эпоса «Джангар». Мировое дерево Галбар Зандан объединяет Верхний, Средний и Нижний миры. Представления о священном древе восходят к буддийской мифологии, согласно которой Галбар Зандан обладает чудесными свойствами исцелять, оживлять, отгонять злых духов, исполнять желания. Так, в калмыцкой версии «Джангара» в «Песне о том, как прославленный Улан Шовшур хана мангасов Свирепого Шара Гюргю покорил» Джангар, оказавшийся в Нижнем мире с раздробленным бедром, исцеляется с помощью листочков Галбар Зандан: «Негинь жаждлад, ташадан өср[г]в – / Бүрлдэд одв. / Негинь жаждлад идэд оркв – / Босад, гүүһэд һарв. / ‘Один [листочек], разжевав, к бедру приложил – / Кости срослись, / Ещё один листочек пожевал и съел – / На ноги встал, побежал’» [Джангар 2020, 360–361].

Д.В. Убушиева, рассматривая мотив мирового древа в Багацохуровском цикле калмыцкого эпоса «Джангар», отмечает, что «в прологе цикла древо именуется Далай / Дамба Зули и отражает классическое деление мира по вертикали. Ветви древа находятся в пространстве тенгриев. <...> Страна Бумба и ее обитатели находятся в Среднем мире, где произрастает ствол мирового древа. <...> Дерево Дамба Зули произрастает посредине океана, соответственно корни его находятся в океане, который представляет Водный мир. Водный мир в настоящем цикле рассматривается как Нижний мир, это один из мотивов, связанных с женитьбой Джангар-хана» [Убушиева 2018, 38].

Одним из элементов космогонического пространства является дворец Джангара, который связан с понятием центра. «Его ближайшие аналоги – храм и гора (причем гора, естественно, первичнее), и дело не только в циклопических размерах постройки. Горе (собственно, “мировой горе”) дом героя подобен своим срединным положением в эпическом космосе, “нулевой точкой отсчета” в его пространственной структуре, своей “осевой конструкцией” (от земли до неба). Поэтому он одновременно и координирован, и ассоциирован с горой, так сказать, состоит с ней в отношениях смежности и подобия, метонимии и метафоры: он и воздвигается на горе (на ее вершине или отрогах, у ее подножья), и сходен с горой» [Неклюдов 2019, 170–171].

В синьцзян-ойратской песне «Бөк Мөңгн Шигшрһ Жаңһрт эзн Ширкин тавн сай нутгиг тушаж өггсн бөлг» («Песнь о том, как Бёке Мёнген Шигширги подчинил Джангару пять миллионов кочевий владельца Ширки») известного ойратского джангарчи Рампиля тема построения дворца хану Джангару схожа с калмыцкой версией и состоит из таких же элементов: 1) совет богатырей; 2) принятие решения воздвигнуть дворец; 3) подготовка материалов для постройки дворца; 4) мудрец Алтан Чеджи дает совет мастерам; 5) построение дворца [Джангар 2005–2008, I, 106–108]. Однако в калмыцкой версии отсутствует элемент под номером 3 – описание подготовки материалов для сооружения дворца, здесь сказитель показывает процесс работы мастеров над деталями ставки.

В прологе Малодербетовского цикла калмыцкой версии эпоса о месте воздвижения дворца Джангару сообщается следующее: «*Шикрлуһин адг дунд, / Шилтэ Зандн һолын цутхлнд, / Арта арвн хойр һолын цутхлнд, / Өргн Шарт далан көвэд, / Өндр маңхи Цаһан уулын / Довтлгч омрун дор* / 'На окраине долины Шикерлю, / В устье Шилтей Зандан реки, / У слияния подёрнутых рябью двенадцати рек, / На берегу широкого океана Шарту, / У высокой заснеженной горы Цаган'» [Джангар 2020, 44–45]. Как отмечает С.Ю. Неклюдов, «эта постройка имеет вид не дворца, а кочевой юрты со всеми ее конструктивными элементами (решетчатые стенки *тэрэмы*, поддерживающие верхнее покрытие жерди-*унины*), правда, огромных размеров и сделанной из очень дорогих материалов» [Неклюдов 2019, 170]. Процесс построения жилища Джангару изображается в космических масштабах: во-первых, при ее возведении Бумба, океан и Замбатив грохотом наполнялись, во-вторых, согласно циклу Ээлян Овла, по совету провидца Алтан Чеджи дворец построили «на три пальца ниже неба».

В эпосе тюрко-монгольских народов подчеркивается высота жилища, так, в бурятском эпосе – «В небо упирающийся звездно-белый дворец, / Неба достигающий / Квадратно-белый дворец» («Осодор Мэргэн») [Кузьмина 2005, 289], в алтайском эпосе – «Девяностогранная каменная юрта <...> Верхняя часть ее в Верхнем мире» («Маадай-Кара») [Кузьмина 2005, 25], в шорском эпосе – «На тверди земли золотой дворец вознесся. <...> С верха его, [выше] трех небес, / Три бахромы спускаются» («Алтын Сырык») [Кузьмина 2005, 1125], в ойратском эпосе – «*Алтн шар бамблаг бэрв. <...> Оран һурвн цонжһини / Оһтрһун көвкр көвң цаһан уулнэс / Хойрхи хурһн тату бэргсн, <...> Арвн давхр, һисн өңгин / Алтн шар бумблаг* / 'Воздвигли злато-желтый дворец. <...> Три наверхия его / Небесных белых кучевых облаков / На два пальца всего ниже воздвигли, <...> В десять ярусов, девятицветный / Злато-желтый дворец» [Джангар 2005–2008, I, 583], в калмыцком эпосе – «*Оһтрһуд кургэд бэрхлэ, / Ик дурн болх, / [Оһтрһуһас] һору дутуһар бэртн! – гижэнэ [Алтн Чееж].* / 'Если до небес вознеся, построим, / Накликать беду это может, / На три пальца ниже [неба] постройте! – сказал' [Алтан Чеджи]» [Жаңһр 1978, 362].

В героическом эпосе «Джангар» сохранились описания обегательной функции дворца: «*Эзн, богдын / Бумбин күж зандн / Өргэһин өөр бээсн / Замб тивд Бумбин орни / Жилв, бах, ширг / Ташр*

*Һурвлаг / Көөн сөргэд, / Сай дунднь далван дарн бээдг. / 'Властителя, богдо / Бумбайский из благовоного сандала / Дворец, близости находящихся / Замбатива [других] бумбайских стран / Жажду захвата, их вождельннюю цель и мор – / Все три нечестые страсти – / Отгоняя-прогоняя, Миллионы [подданных богдо], словно крылом, укрывая, оберегает'*» [Джангар 2020, 46–47], в цикле Ээлян Овла отмечается функция усмирения врагов: «*Дуута Жаңһрин арвн давхр, / Йисн өңг алтн торлг бээшц / Дөрвн талан / Дөчн йисн жилэ хортн дээсиг / Дарн, талван дүңгэд бээв. / 'Прославленного Джангара в десять ярусов / Девятицветный, золотистый взметнувшийся ввысь дворец, / В четырёх сторонах / На сорок девять лет врагов / Усмиряя, величаво возвышался'*» [Жа һр 1978, 363].

«Эпический дворец Джангара является своеобразным полем притяжения, куда стекаются богатыри-*нойоны*, весь народ страны Бумбы. <...> Дворец, вокруг которого собрался многомиллионный народ, заполнивший долины восьмидесяти двух могучих рек, является центром и символизирует величие эпической державы» [Манджиева 2010, 60].

Таким образом, рассмотрение космогонических мотивов в текстах песен синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» показало, что время действия эпических событий определяется как «раннее (начальное) время». В синьцзян-ойратской эпической традиции мотив первотворения имеет архаическую модель, в которой единичные «первообразы»: гора Сумеру (*Сумбр уул*), Замбатив (*Замбутив*), внешний океан (*һазад дала*), море Сун (*Сун дала*), река Ганг (*Һанһ морн дала*), сандаловое дерево Галбар Зандан (*Һалер зандн*), птица Гаруди (*Һаруди шовун*) и др. – вырастают из своего рода «космических эмбрионов» и занимают центральное место в эпической картине мира. На фоне мифологической картины «расширяющейся вселенной» появляется главный герой эпоса Джангар. Рождение богатыря занимает инициальную позицию и указывает на взаимосвязь происхождения главного героя Джангара с началом жизни на земле. Эпитет «одинокий» (*һанц, һагц*) указывает на древнейшее представление об эпическом герое как о первопредке и первом человеке, который наделяется чудесной силой покровительствующих бодхисатв (Ваджрапани, Махакалы, Цзонхавы) и силой мифологической птицы Гаруди, гнездящейся на гигантском древе Галбар Зандан, растущем по ту сторону «Внешнего океана». Рассмотренные мотивы указывают на взаимосвязь главного героя с космическим верхом. Одним из элементов космогонического пространства является дворец Джангара, олицетворяющий центр мироздания и символизирующий величие эпической державы. Рассмотрение космогонических мотивов в синьцзян-ойратской эпической традиции «Джангара» позволяют сделать вывод о том, что мотивы мировой горы, мирового океана, мирового древа, рождения главного героя реализуют космогоническую модель мироздания и занимают центральное место в эпической картине мира.

## ИСТОЧНИКИ

1. Джангар. Малодербетская версия / сводный текст, перевод, вступ. ст., коммент., словарь А.Ш. Кичикова. Элиста: КалмГУ, 1999. 272 с.
2. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Элиста: Джангар, 2005–2008.
3. Дулин буга Торгандунин = Торгандунин среднего мира / сост. А.Н. Мыреева. Новосибирск: Наука, 2013. 856 с.
4. Жангар: в 3 т. Дунд улусийн ардын амн зокал урлиг судлх ниигмлгин шинжангин уйгур эбээн засх оюни сала ниигмлигэс эмкэгдэлвэ. Урумчи: Шинжийан-гин ардын кэвлэлин хора, 1986–2000.
5. Жаңһр. Хальмг баатрлг дуулвр (25 бөлгин текст: 1–2 боть) = Джангар. Калмыцкий героический эпос (тексты 25 песен: 2 т.) / сост. А.Ш. Кичиков; ред. Г.И. Михайлов. М.: Наука, 1978.
6. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступит. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов песен с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; перевод Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: Первая Образцовая типография, Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.
7. Кыыс Дэбилйэ. Якутский героический эпос. Новосибирск: Наука; Сибирская издательская фирма РАН, 1993. 330 с.
8. Сказания восточных эвенков / сост.: Г.И. Варламова, А.Н. Варламов. Якутск: СО РАН, 2004. 233 с.
9. Якутский героический эпос. «Могучий Эр Соготох». Новосибирск: Наука; Сибирская издательская фирма РАН, 1996. 440 с.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. Харьков: Научная мысль, 1923. 193 с.
2. Бем А.Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия отделения русского языка и литературы Академии Наук. 1918. Т. 23. Кн. 1. С. 225–245.
3. Борджанова Т.Г. Две записи ойратской эпопеи «Бум-Эрдэни» // Этнография и фольклор монгольских народов. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1981. С. 19–26.
4. Борджанова Т.Г. К вопросу изучения ойратской эпической традиции // Эпическая поэзия монгольских народов. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1982. С. 106–115.
5. Василевич Г.М. Исторический фольклор эвенков (сказания и предания). М.: Л.: Наука, 1966. 339 с.
6. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л.: Гослитиздат, 1940. 649 с.
7. Горяева Б.Б. Мотив пути в калмыцких сказках, включающих сюжет ATU 300 The Dragon-Slayer // Oriental Studies. 2022. Т. 15. № 6. С. 1410–1421.

8. Горяева Б.Б. Мотив превращения в калмыцких сказках на сюжетный тип «Чудесная птица» (АТ 567) // Новый филологический вестник. 2023. № 3(66). С. 298–309.
9. Кичиков А.Ш. Исследование героического эпоса «Джангар» (Вопросы исторической поэтики). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1976. 156 с.
10. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. М.: Наука; Восточная литература, 1992. 320 с.
11. Кузьмина Е.Н. Указатель типических мест героического эпоса сибирских народов (алтайцев, бурят, хакасов, шорцев, тувинцев, якутов): экспериментальное издание. Новосибирск: Издательство СО РАН, 2005. 1383 с.
12. Манджиева Б.Б. Символика центра в описании эпической державы (дворец властителя, мировая гора) // Вестник Калмыцкого института гуманитарных исследований РАН. 2010. № 2. С. 60–63.
13. Манджиева Б.Б. Текстология и поэтика Малодербетовского цикла эпоса «Джангар» в контексте эпической традиции калмыков. Элиста: КалмНЦ РАН, 2022. 416 с.
14. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1983. Вып. 635. С. 115–125.
15. Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996). М.: Индрик, 2004. С. 236–247.
16. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии: Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 590 с.
17. Овалов Э.Б. Типология мотивов и сюжетов в эпосе монгольских народов. Элиста: Джангар, 2004. 183 с.
18. Овалов Э.Б. Сюжетно-стилевые традиции в эпосе «Джангар» и его версиях. Элиста: Джангар, 2008. 304 с.
19. Пропп В.Я. Морфология сказки. Л.: Академия, 1928. 153 с.
20. Путилов Б.Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 144–182.
21. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Петербургское востоковедение, 2003. 457 с.
22. Селеева Ц.Б. Функционально-семантические особенности типических мотивов в сюжете синьзян-ойратской версии «Джангара» // Новый филологический вестник. 2019. № 4(51). С. 53–64.
23. Селеева Ц.Б. Средства создания эпического образа синьзян-ойратской версии «Джангара» // Oriental Studies. 2020. Т. 13. № 5. С. 1465–1475.
24. Убушиева Д.В. Космогонические мотивы в прологе эпоса «Джангар» // Новый филологический вестник. 2018. № 3(46). С. 35–45.
25. Убушиева Д.В. Элементы архаики в эпосе «Джангар» // Новый филологический вестник. 2019. № 4(51). С. 73–81.
26. Убушиева Д.В. Мотив одиночества в ранних циклах эпоса «Джангар» // Вестник Северо-Восточного федерального университета им М.К. Аммосова: Серия Эпосоведение. 2020. № 3(19). С. 55–62.

27. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / подгот. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 445 с.

28. Хабунова Е.Э. Героический эпос «Джангар»: поэтические константы богатырского жизненного цикла (сравнительное изучение национальных версий). Ростов-на-Дону: Издательство СКНЦ ВШ, 2006. 256 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bem A.L. K uyasneniyu istoriko-literaturnykh ponyatiy [Towards an Understanding of Historical and Literary Concepts]. *Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i literatury Akademii Nauk*, 1918, vol. 23, book 1, pp. 225–245. (In Russian).

2. Goryayeva B.B. Motiv puti v kalmytskikh skazkakh, vklyuchayushchikh syuzhet ATU 300 The Dragon-Slayer [The Motif of the Path in Kalmyk Fairy Tales, Including the Plot of ATU 300 The Dragon-Slayer]. *Oriental Studies*, 2022, vol. 15, no. 6, pp. 1410–1421. (In Russian).

3. Goryayeva B.B. Motiv prevrashcheniya v kalmytskikh skazkakh na syuzhetnyy tip “Chudesnaya ptitsa” (AT 567) [The Motif of Transformation in Kalmyk Fairy Tales with the Plot Type “Wonderful Bird” (AT 567)]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2023, no. 3(66), pp. 298–309. (In Russian).

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

5. Seleyeva Ts.B. Funktsional'no-semanticheskiye osobennosti tipicheskikh motivov v syuzhete sin'tszyan-oyratskoy versii “Dzhangara” [Functional and Semantic Features of Typical Motifs in the Plot of the Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 4(51), pp. 53–64. (In Russian).

6. Seleyeva Ts.B. Sredstva sozdaniya epicheskogo obraza sin'tszyan-oyratskoy versii “Dzhangara” [Means of Creating the Epic Image of the Xinjiang-Oirat Version of “Dzhangar”]. *Oriental Studies*, 2020, vol. 13, no. 5, pp. 1465–1475. (In Russian).

7. Ubushiyeva D.V. Kosmogonicheskiye motivy v prologe eposa “Dzhangar” [Cosmogonic Motifs in the Prologue of the Epic “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2018, no. 3(46), pp. 35–45. (In Russian).

8. Ubushiyeva D.V. Elementy arkhayki v epose “Dzhangar” [Archaic Elements in the Epic “Dzhangar”]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2019, no. 4(51), pp. 73–81. (In Russian).

9. Ubushiyeva D.V. Motiv odinochestva v rannikh tsiklakh eposa “Dzhangar” [The Motif of Loneliness in the Early Cycles of the Epic “Dzhangar”]. *Vestnik Severo-Vostochnogo federal'nogo universiteta im M.K. Ammosova: Seriya Eposovedeniye*, 2020, no. 3(19), pp. 55–62. (In Russian).

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

10. Bordzhanova T.G. Dve zapisi oyratskoy epopei “Bum-Erdeni” [Two Records of the Oirat Epic “Bum-Erdene”]. *Etnografiya i fol'klor mongol'skikh narodov* [Ethnography and Folklore of the Mongolian Peoples]. Elista, Kalmyk book Publ., 1981, pp. 19–26. (In Russian).



11. Bordzhanova T.G. K voprosu izucheniya oyratskoy epicheskoy traditsii [On the Issue of Studying the Oirat Epic Tradition] *Epicheskaya poeziya mongol'skikh narodov* [Epic Poetry of the Mongolian Peoples]. Elista, Kalmyk book Publ., 1982, pp. 106–115. (In Russian).

12. Meletinskiy E.M. Semanticheskaya organizatsiya mifologicheskogo povestvovaniya i problema sozdaniya semioticheskogo ukazatelya motivov i syuzhetov [Semantic Organization of Mythological Narration and the Problem of Creating a Semiotic Index of Motifs And Plots]. *Uchenyye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Scientific Notes of Tartu State University]. Vol. 635. Tartu, 1983, pp. 115–125. (In Russian).

13. Neklyudov S.Yu. Motiv i tekst [Motif and text]. *Yazyk kul'tury: semantika i grammatika. K 80-letiyu so dnya rozhdeniya akademika Nikity Il'icha Tolstogo (1923–1996)* [Language of Culture: Semantics and Grammar. To the 80<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of Academician Nikita Ilyich Tolstoy (1923–1996)]. Moscow, Indrik Publ., 2004, pp. 236–247. (In Russian).

14. Putilov B.N. Motiv kak syuzhetoobrazuyushchiy element [Motif as a Plot-forming Element]. *Tipologicheskiye issledovaniya po fol'kloru* [Typological Studies of Folklore]. Moscow, Nauka Publ., 1975, pp. 144–182. (In Russian).

### (Monographs)

15. Beletskiy A.I. *V masterskoy khudozhnika slova* [In the Workshop of a Word Artist]. Kharkov, Nauchnaya Mysl' Publ., 1923. 193 p. (In Russian).

16. Freydenberg O.M. *Poetika syuzheta i zhanra* [Poetics of Plot and Genre]. Moscow, Labirint Publ., 1997. 445 p. (In Russian).

17. Khabunova E.E. *Geroicheskiy epos "Dzhangar": poeticheskiye konstanty bogatyrskogo zhiznennogo tsikla (sravnitel'noye izucheniye natsional'nykh versiy)* [The Heroic Epos "Dzhangar": the Poetic Constants of the Powerful Circle of Life (Comparative Studies of National Versions)]. Rostov-on-Don, Higher School of Economics Publ., 2006. 256 p. (In Russian).

18. Kichikov A.Sh. *Issledovaniye geroicheskogo eposa "Dzhangar" (Voprosy istoricheskoy poetiki)* [Study of the Heroic Epic "Dzhangar" (Questions of Historical Poetics)]. Elista, Kalmyk book Publ., 1976. 156 p. (In Russian).

19. Kichikov A.Sh. *Geroicheskiy epos "Dzhangar": sravnitel'no-tipologicheskoye issledovaniye pamyatnika* [The Heroic Epos "Dzhangar": A Comparative and Typological Study of the Monument]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 1992. 320 p. (In Russian).

20. Kuz'mina E.N. *Ukazatel' tipicheskikh mest geroicheskogo eposa sibirskikh narodov (altaytsev, buryat, khakasov, shortsev, tuvintsev, yakutov): eksperimental'noye izdaniye* [Index of Typical Places of the Heroic Epic of the Siberian Peoples (Altaians, Buryats, Khakassians, Shors, Tuvinians, Yakuts): Experimental Edition]. Novosibirsk, Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences Publ., 2005. 1383 p. (In Russian).

21. Mandzhiyeva B.B. *Tekstologiya i poetika Maloderbetovskogo tsikla eposa "Dzhangar" v kontekste epicheskoy traditsii kalmykov* [Textology and Poetics of Maloderbetov's Cycle of the Epic "Dzhangar" in the Context of the Epic Tradition of the Kalmyks]. Elista, Kalmyk Scientific Centre of the Russian Academy of Sciences Publ., 2022. 416 p. (In Russian).



22. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyy landshaft Mongolii. Epos knizhnyy i ustnyy* [The Folklore Landscape of Mongolia: Written and Oral Epics]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russian).

23. Ovalov E.B. *Tipologiya motivov i syuzhetov v epose mongol'skikh narodov* [Typology of Motifs and Plots in the Epic of the Mongolian Peoples]. Elista, Dzhangar Publ., 2004. 183 p. (In Russian).

24. Ovalov E.B. *Syuzhetno-stilevyye traditsii v epose "Dzhangar" i ego versiyakh* [Plot and Style Traditions in the Epic "Dzhangar" and Its Versions]. Elista, Dzhangar Publ., 2008. 304 p. (In Russian).

25. Propp V.Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of a Fairy Tale]. Leningrad, Academia Publ., 1928. 153 p. (In Russian).

26. Putilov B.N. *Fol'klor i narodnaya kul'tura* [Folklore and Folk Culture]. St. Petersburg, Peterburgskoye vostokovedeniye Publ., 2003. 457 p. (In Russian).

27. Vasilevich G.M. *Istoricheskiy fol'klor evenkov (skazaniya i predaniya)* [Historical Folklore of the Evenks (Tales and Legends)]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966. 339 p. (In Russian).

28. Veselovskiy A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical Poetics]. Leningrad, State Literary Publ., 1940. 649 p. (In Russian).

*Манджиева Байрта Барбаевна,*

Калмыцкий научный центр Российской академии наук.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела фольклора и литературы. Научные интересы: фольклористика, эпосоведение, героический эпос «Джангар», эпос монголоязычных и тюркоязычных народов, богатырские сказки, калмыцкая песенная традиция, перевод.

*E-mail:* mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340

*Bayrta B. Mandzhieva,*

Kalmyk Scientific Center of the RAS. Doctor of Philology,  
Senior Research Associate, Department of Folklore and Literature.

Research interests: folklore, epic studies, heroic epic "Dzangar", epics of Mongolic and Turkic peoples, heroic tales, Kalmyk song tradition, translation.

*E-mail:* mbbairta@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5644-3340.

*Р.М. Ханинова (Элиста)*

## **ВОСХВАЛЕНИЕ ПЛЕТИ-МАЛЯ В КАЛМЫЦКОМ ФОЛЬКЛОРЕ И ЛИРИКЕ XX – НАЧАЛА XXI В. \***

### **Аннотация**

В статье рассмотрена фольклорная традиция восхваления плети на репрезентативных примерах стихотворений калмыцких поэтов разных поколений прошлого и нынешнего столетий. Выявлены произведения, в которых, несмотря на отсутствие жанрового обозначения (магтал-восхваление), форма и содержание, по сути, соответствуют фольклорному аналогу. Среди видов плети, кнута, бича в калмыцком устном народном творчестве магтал воздается именно плети как боевому оружию эпических богатырей, как охотничьему арсеналу, как спутнику всадника и коня. В названиях некоторых стихотворений калмыцких поэтов заявлен предмет восхваления в безэквивалентной лексике («Маля»), в других – событие, связанное с плетью («Хөөчин зөрг» = «Отвага чабана»). Биографический и автобиографический ракурс большинства текстов связан с современностью, обусловлен мотивом семейной и личной памяти, дан как рассказ или воспоминание. Функция реальной вещи показана в основном через охотничьи и бытовые истории. Плеть представлена также в диалоге вещи с человеком, монологе, в авторской сентенции. В гендерном плане исключением стало одно произведение, в котором автор, отнеся эту вещь к символу угнетения, наказания и позора, протестовал против ее восхваления и моды на нее как подарка в быту. В тексты включены фольклорные формулы-константы, пословицы и поговорки, имена эпических богатырей и реальных людей. Описание плети в стихах передает знание поэтами фольклора, истории, культуры, верований народа. Художественный перевод стихотворений нередко различен по названию, объему, содержанию и форме, но в основном отвечал авторской интенции.

### **Ключевые слова**

Магтал; калмыцкий фольклор; калмыцкая поэзия; плеть-маля; фольклорная традиция; русский перевод.

---

\* 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)*

## **PRAISE OF THE WHIP-MALYA IN KALMYK FOLKLORE AND LYRICS OF THE 20<sup>TH</sup> – EARLY 21<sup>ST</sup> CENTURIES \*\***

### **Abstract**

The article examines the folklore tradition of praising the whip using representative examples of poems by Kalmyk poets of different generations of the past and present centuries. Works have been identified in which, despite the absence of a genre designation (magtal-praise), the form and content, in fact, correspond to a folklore analogue. Among the types of scourge, whip, scourge in Kalmyk oral folk art, magtal pays tribute to the lash as a military weapon of epic heroes, as a hunting arsenal, as a companion of the rider and horse. The titles of some poems by Kalmyk poets state the subject of praise in non-equivalent vocabulary (“Malya”), while others state an event associated with the whip (“Khofchin zörg” = “The Courage of the Shepherd”). The biographical and autobiographical perspective of most texts is associated with modernity, determined by the motive of family and personal memory, given as a story or memory. The function of a real thing is shown mainly through hunting and everyday stories. The scourge is also presented in a dialogue between a thing and a person, a monologue, and in the author’s maxim. In terms of gender, the exception was one work in which the author, classifying this item as a symbol of oppression, punishment and shame, protested against its praise and fashion for it as a gift in everyday life. The texts include folklore constant formulas, proverbs and sayings, names of epic heroes and real people. The description of the whip in verse conveys the poets’ knowledge of folklore, history, culture, and beliefs of the people. Literary translations of poems often differ in title, volume, content and form, but generally correspond to the author’s intentions.

### **Key words**

Magtal; Kalmyk folklore; Kalmyk poetry; whip-malya; folklore tradition; Russian translation.

### **Введение**

В наших статьях о жанре магтала-восхваления в фольклорной традиции калмыцкой поэзии XX в. мы рассмотрели магталы, связанные со строительством социализма в советской стране, величием ее героев, сменой живого коня на железного (трактор), стального (поезд), на стальную птицу

---

\*\* 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)

(самолет) [Ханинова 2022а, 413–429; Ханинова 2022b, 435–448; Ханинова 2022с, 439–456]. Продолжая тему магтала в калмыцком фольклоре и лирике XX – начала XXI в., обратимся к одному из атрибутов жизнедеятельности кочевника, воина и скотовода, – к плети.

Калмыки различают *маля* как плеть, нагайку из плетеных полосок ремня, *елдң* как нагайку, *таимг* как бич, *шилвур* как кнут, бич [Калмыцко-русский словарь 1977, 340; 222; 483; 672]. По-монгольски *малиа* – кнут, нагайка, *суран малиа* – кнут из перевитых ремней с толстым кизилковым кнутовищем; ташуур – кнут, бич, плеть [Большой академический монгольско-русский словарь 2001, 2, 315; 2001, 3, 202], *малиа* – кнут [Монгольско-русский словарь 1957, 234]. У ойратов Синьцзяна *мальаа* (*малии*) – плеть, плетка, нагайка, *товорцог* (*тоборцог*) – плеть, нагайка (короткая ременная плеть) [Тодаева 2001, 224; 327], а также общее обозначение плети – *шилвур*, *ташур*, *маля* [Жижэн 1995, 99].

Пословицы, поговорки, загадки кочевников передали отношение к плети-маля: «*маля бэрхлэ залу, махла авхла манж погов. уст.* мужчина тот, кто держит плеть, а тот, кто преклоняется, не мужчина; *маян шарх эдгдг, келнэ шарх эдгдо посл. уст.* рана от нагайки вылечивается, рана от языка – нет» [Калмыцко-русский словарь 1977, 340]; ср. с монгольской пословицей: «*Мэсийн шарх анадаг, үгийн шарх анадаггүй.* Рана от меча заживет, рана от слова не заживает» [Кульганек 2017, 123]. «*Маля цокх һазрт, миңһн церг церглж загадка* на площади размером с плеть служит тысяча воинов (шорһлжн муравьи)» [Калмыцко-русский словарь 1977, 340]. Для ойратов Синьцзяна «*сээн агтиин хань, сээн залууһиин зевсег, кулег мөренде омог оруулдаг мальаа* (ЙМ 374) плеть – друг хорошего коня, оружие удалого молодца, то, что вдохновляет коня быстро мчаться» [Тодаева 2001, 224]. В монгольских пословицах с помощью лексемы «плеть» дана характеристика речи: «*Өглөө хазаар, орой ташуур* (посл.). Утром узда, вечером – кнут» [Кульганек 2017, 132], что равносильно русской пословице «Начать за здравие, а кончить за упокой»; указана бедность: «*Сүүдрээс өөр нөхөргүй, сүүлнээс өөр ташуургүй* (посл.). Нет друга кроме тени, нет кнута кроме хвоста» [Кульганек 2017, 142]; есть предостережение болтуну: «*Хутгаа билүүдсэн хүн мах идэх, хэлээ билүүдсэн хүн ташуур идэх* (посл.). Человек, у которого нож торчит (изо рта), мясо ест, человек, у которого изо рта язык торчит, плеть пробует» [Кульганек 2017, 156]; достается и слабому коню: «*Эцсэн моринд ташуур олон* (посл.). Отставшей лошади достается много ударов плети» [Кульганек 2017, 165]. Ср.: «*Сэн мөрнд нег шилвур, му мөрнд зун шилвур погов.* хорошему коню один кнут, а плохому – сотня» [Калмыцко-русский словарь 1977, 672].

В калмыцких фразеологизмах включение плети подчеркнуло ее функциональную значимость: «*Маля дахарн* (мордх). Все от мала до велика; *Маля цокх зэ уга.* Негде ступить; *Маляһан атхх, хазаран сүүвдх.* Разориться, стать нищим. Вернуться ни с чем» [Фразеологический словарь 2019, 125–126]. Первый фразеологизм указывал на возраст, когда малыш уже мог поднять плеть, а старик еще держал плеть. Ср. в монгольской поговорке на эту тему: «*Найман настай балчраас аваад наян настай буурал хүртэл*

(*погов.*). Все, от восьмилетних малолеток до седых восьмидесятилетних» [Кульганек 2017, 123]. Во втором фразеологизме (*букв.* места нет, чтобы ударить плетью) – русский эквивалент о том, что яблоку негде упасть. В третьем фразеологизме (*букв.* плетку свою держать в руках, узду под мышками) указание на отсутствие коня у человека.

Среди калмыцких народных песен есть «Маля тамһта бор» («Серко с тавром “нагайки”) [Коваева 2017, 19]. «Известно, что в древности у ойратов и калмыков традиция таврения, или нанесения меток на предметы собственности, в первую очередь на скот, имела широкое распространение. <...> В этнокультуре тюрко-монгольских народов тамга, или знак, штамп, тавро, печать является одним из универсальных символов власти или владения» [Бембеев [и др.] 2021, 86; 87]. Тамги, представляющие знаки родовой принадлежности, у захчинов, представителей одного из ойратских поколений в западной Монголии, имели также знак в виде «малиа» («плеть»), у торгогов – разновидности плети, в том числе «зөв малиа» («плеть, повернутая по направлению движения солнца», «буру малиа» («плеть, повернутая против направления движения солнца» [Бембеев [и др.] 2021, 86; 87; 94]. Тот же знак тамги-плети характерен и для некоторых калмыцких родов [Авляев 2002; Шараева 2017, 123–146]. Символика такой тамги отразила культ плети как магической защиты у монгольских народов.

В детском фольклоре калмыков бытовали считалки «Малян ишин бэр медлһн» с использованием плети, когда двое вели диалог, с каждым вопросом-ответом по очереди охватывая рукоять плети. «– Аль йовж йовнач? / – Уул орж йовнав. / – Уулас яахар? / – Малян ишд оч йовнав, / Бийдэн негиг. / – Нанд негиг» [Алти чеежтэ келмрч 2010, 115] («– Куда идешь? / – В гору иду. / – Зачем идешь? / – За рукоятью для плети, себе одну. / – И мне одну». Здесь и далее наш смысловой перевод. – *P.X.*); «Мод бэр медлһн» [Басангова 2009, 20].

По словам знатока-писателя К. Эрендженова, «плетью калмыки пользовались с давних времен. Верховому она была нужна обязательно – она служила оружием, ее боялись волки и собаки», плети изготавливались разных видов: «из скрученной высушенной сыромяти – круглая, твердая, как кнут; из нескольких слоев сыромяти (шириной 23 сантиметра), прошитых насквозь – плоская плетль; и самая красивая – сплетенная из восьми или двенадцати ремней плетль. <...> Когда плетль была готова, ее закапывали на 4–5 дней в землю. После этого плетль делалась мягкой, эластичной, как резина. <...> До закапывания в землю и после откапывания плетль обильно смазывали спинным мозгом овцы (из отваренного мяса). Потом насаживали на рукоятку. Ее делали из крепкого дерева (сандал, самшит) и украшали. На конце рукояти делали отверстие, куда вдевали ремennую петлю, чтобы можно было за нее держать плетль или вешать на гвоздь. <...> На конце плети укрепляли так называемую “ладонь” из кожи, в которую зашивали кусочек свинца. Это делалось для того, чтобы сила удара плетью была более мощной. Калмыки-охотники одним ударом такой плети по переносице убивали волка» [Эрендженев 1985, 39–40].

## Плеть-маля в калмыцком фольклоре

Среди типических мест калмыцкого эпоса исследователи называют в снаряжении богатыря описание богатырской плети-нагайки, разновидности которой известны под общим названием «маляй» («маля»). «Нагайка-маляй, применяемая как холодное оружие в богатырских поединках, восходит к реалиям кочевого скотоводческого быта (употреблялась прежде всего как снаряжение верхового охотника-волчатника, ценилась за красоту отделки, служила предметом гордости своего хозяина). Наиболее известные маляи имели собственные «имена», о чем свидетельствует маляй Хонгора во второй калмыцкой версии, именуемый Хашил-Тарни [Джангар 1978, 1, 238]. Это богатырское оружие, рану «от одного лишь удара его... едва-едва в шесть месяцев залечивают» [Козин 1940, 118]» [Кичиков 1997, 258]. А.Ш. Кичиков указал, что «во всех синьцзян-ойратских версиях нагайка именуется «комканый черный тоборцог» [Жангар 1980, 8, 205; 364; 444]», повторяя описание маляя в версии Ээлян Овла [Кичиков 1997, 259].

Как подчеркнул В.Т. Сарангов, «наиболее устойчиво в сказках и эпосе описание боевой плети (елдц, маля). <...> И в сказках, и в «Джангаре» одинаково передается описание изготовления плети. <...> Плеть укрепляется сталью, украшается серебром и подвешивается на шелковом ремешке. Важная деталь при этом – плеть пропитывается ядом» [Сарангов 2015, 66]. Ср. в малодербетовском цикле калмыцкого эпоса «Джангар» гиперболическое описание плети Хонгора: «Һучи царин арсар холлгсн, / Далн царин арсар девллгсн, / Талта тавн миңн цаһан тасмта, / Тавн миңн бөкин көвүн селн шахгсн, / Моһа мөңгн гүрлһтә, / Һуру һазр цаһан мөңгәр товчлгсн, / Дөрү һазр цаһан мөңгәр альхлгсн, / Ө ик занднас / Онц һанцар урһгсн / Нэәтг зандыг олад, / Үй-үйднь керчад авла, / Найн сарднь хатагсн харһаһар ишллә, / Иш маля хойр зокгсн маляг / Бальнин тавн хурһндан бәрд, / Күдр зандн эркән алхад һарв». «Со стержнем из шкур тридцати воллов, / С оплеткой из шкур семидесяти воллов, / Сплетенную из пяти тысяч ремешков, / Пяти тысяч силачей сыновьями поочередно сплетенную, / Плетением змеевидную, / В три пальца толщиной с шишаком из серебра на конце, / В четыре пальца толщиной с пластиной из серебра, / От огромного сандалового леса / В отдалении одиноко выросший / Молодой сандал отыскав, / По коленьям его распилив, / Восемьдесят месяцев сушили и рукоять из него смастерили, / Вот такую плеть, у которой ремешки рукояти под стать / Красными пятью пальцами сжав, / Из прочного сандала порог переступив, он вышел» [Калмыцкий героический эпос «Джангар» 2020, 252; 253]. Схожее описание и плети Джангара [Калмыцкий героический эпос «Джангар» 2020, 282–285], как и в синьцзян-ойратской версии эпоса «Джангар» [Джангар 2005, 134].

А.А. Бурькин обратил внимание на то, что в записях песен калмыцкого эпоса от М. Басангова рукоять плети Хонгора сделана «из кизилового дерева, выросшего / Одиноко около травы-осоки» [Джангар 1988, 61; 141], в версии Ээлян Овла плеть другого героя Очир-Гэрэла – «по названию Ха-

шил-Тарни с рукоятью из кизила, одиноко выросшего на песке [Джангар 1990, 342]», при этом он считал, что рукоять плети из одинокого дерева характерна только для этих двух версий. На самом деле, такой эпический мотив существует и в отношении плетей Джангара и Хонгора – рукоять сделана из одинокого сандала. Исследователь, ссылаясь на запрет у калмыков срубить одинокое дерево, объясняет эту деталь подобным запретом у эвенов Якутии, поскольку на таком дереве живет дух-хозяин местности [Бурькин 2014, 46]. Поэтому «богатырь, рукоятка плети которого сделана из одиноко стоящего дерева, является нарушителем запрета, но не это главное – он также должен оказаться победителем духа-хозяина местности, так как только это позволяет ему обзавестись данным предметом, а сама рукоятка плети превращается в предмет, оттеняющий героизм ее хозяина и, возможно, обладающий магической силой, поскольку он приобретен от сверхъестественного существа – духа-хозяина» [Бурькин 2014, 49]. На наш взгляд, такая параллель не соответствует калмыцким верованиям, где хозяин местности не сидит на одиноком дереве, а главное – ему поклоняются, а не противостоят. Возможно, добыча для такой рукояти объясняется трудностью задачи – одинокое дерево в недоступной человеку местности. Ср. в калмыцкой богатырской сказке «Сын дядюшки Буянта Цагана, поселившегося у истока реки Буята» у юноши рукоять плети сделана «из тутового дерева, *одиноко выросшего* на окраине», в другой сказке «Богатырь Марс Хара, имевший сестру Хала Хогош, младшего брата Гинде Цагана и драгоценного саврасого коня» рукоять плети сделана «из кизила, выросшего в песках» [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 165; 347].

В.Т. Сарангов отметил, что обычно поединок между противниками начинался нанесением ударов плетками, затем переходя к другим видам оружия и к рукопашной борьбе» [Сарангов 2015, 66]. В малодербетовском цикле эпоса бой Улан Шара бирмена с Алым Хонгором: «Әэрстин хар *товригин* / Альхн тасртл гүвдлдв. Пока у грозных плетей с шишаком / Пластины не оторвались, бились они» [Калмыцкий героический эпос «Джангар» 2020, 102–103]. Здесь плеть названа *товриг*, как в синьцзян-ойратской версии эпоса. Так, в калмыцкой богатырской сказке «Богатырь Уладжин Мерген» в безлюдной белой степи стали противники «беспрерывно хлестать друг друга по макушкам шлемов жесткой, словно зубы быка, маля»: «Эжго эрм цаһан көдэд ирэд, бүрүһин шүдн *маляһар* нег-негәннн ора хоорндаһур зэ завср уга цоклдад авна» [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 333; 332]. В то же время, согласно Р.С. Липец, в эпосе тюрко-монгольских народов плетью убивали врагов, «недостойных, по мнению героя, почетного удара клинком меча или сабли» [Липец 1983, 82]. Как пример, в тувинском эпосе о Хан-Буудае описана расправа героя с тремя сыновьями колдуньи, при этом на третьего плеть не подействовала, и герой убил его стрелой. У якутов в олонхо «плеть по заклинанию или иным колдовским путем превращается не только в меч, но и в панцирь» [Липец 1983, 82]. В калмыцком эпосе «Джангар» «плетью и другими пытками доводят до смерти такого прославленного батыра, как Хонгор, попавшего в плен» [Липец 1983, 82].



Плетью в эпосе наказывали непослушную младшую родню [Липец 1983, 82]. А в одной монгольской сказке «Бийиннь төлэ күн бээдг» («Человек не для себя живет») отец наказал сыновей плетью-маля, приговаривая при этом: «Эврэ бийиннь төлэ күн бээдг. Эмтнэ тускар ухалтн, сантн, таднд чигн сэн болх!» [Бийиннь төлэ күн бээдг 1993, 124] («Человек не для себя живет. Думайте о людях, помните, что тогда и вам будет хорошо!»).

Плеть была такой тяжелой, что в калмыцкой сказке «Буджин Дава хан» мужчина, вздрогнув от крика героя, «вскочил, жену свою левой рукой схватил и побежал прочь. Жена ему: “Это я, я”, – сказала. Муж в ответ ей: “Ой-ой, [с испугу] не признал тебя, подумал, что это маля моя”, – сказал» [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 111]. Комический эффект передан при помощи сочетания физического веса вещи и психологического состояния персонажа.

Боевым искусством владели и женщины. В сказке «Богатырь Барс Мерген» младшая сестра героя, переодевшись в одежду брата и взяв его оружие, в борьбе с мусом «ударами плети пятнадцать голов ему снесла, убила. <...> Точно так же расправилась со следующим [мусом]», а также с собакой и третьим мусом [Калмыцкие богатырские сказки 2017, 91; 93]. Среди врагов, убитых плетью в богатырских сказках, помимо мусов есть и шулмусы, волки; упомянута и деталь воинственности: сложенная вдвое плеть героя при входе в дом.

В неопубликованном томе Свода калмыцкого фольклора («Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы») в сказке «Алексеев Андра», близкой к мировому сюжету «Кот в сапогах», кукушка научила юношу, взяв обманом сто маля и сто шапок из чужой лавки, утопив эти вещи в реке, выдать их за то, что осталось от подарков юноши хану [НА КалмНЦ РАН 2018, 426–417]. Плеть в таком количестве стала маркером мнимого богатства героя.

В калмыцкой волшебной сказке «Старый седой хан Шатарчи» сыновья одного старика по очереди находили место, где росло *много ясеней*, срезали ветку для изготовления рукояти маля, еще срезали для этой же цели и ветку таволги [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 145; 147]. В другой сказке юноша, увидев, как какой-то человек повешенного на дереве покойника стегал плетью, смачивая в воде, выяснил, что это наказание для должника («Сказка о Манджин Зарлике...») [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 201]. Кнут с железным шишаком (*шилгур*) помог герою справиться с оборотнем, переломив тому переносицу («Сказка о русском монахе-оборотне») [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 435].

В монгольской волшебной сказке «Алтан-Гу и Мунгун-Гу» юноша «выхватил из-за пояса кнут, что дал ему старик пастух, и начал хлестать им врагов. Солдаты полегли как подкошенные. Только теперь Мунгун-Гу понял, что кнут у него не простой, а волшебный» [Монгольские сказки 1962, 224]. В другой сказке дочь нойона ударила соперницу кнутовищем по голове [Монгольские сказки 1954, 58], в третьей сказке нойон ударил слугу *ташуром* так сильно, что тот еле на коне удержался [Монгольские сказки 1954, 64].



В калмыцкой легенде «О происхождении заклинания меркитов» функция плети-маля разнообразна: Элля, защищаясь, трижды ударил плетью небесного дракона Лу, превратившегося на земле в верблюжонка, а потом в обмен на его обещание не причинять никогда вреда роду этого человека, есть без опаски мясо скота, пораженного драконом, трижды ударив при этом по туше плетью, пощадил Лу – поднял его, посадив на рукоятку маля, и тот воспарил в небо [Мифы, легенды 2017, 221]. Ср. в калмыцкой «Сказке о Семнадцатилетнем, сыне богатого человека» Чивчин посоветовал юноше в борьбе с ханом Лу, когда тот трижды промахнется, упав на землю, превратится в верблюжонка, схватить его, стегать плетью до тех пор, пока мясо на двух боках не превратится в месиво, чтобы затем выпросить с его помощью свою жизнь у Эрлик-хана [Калмыцкие волшебные сказки 2020, 407]. «Согласно фольклорным нарративам, громовержец, упавший на землю, оказывается совершенно беспомощным и попадает в полную зависимость от человека, который волен либо просто помочь ему подняться на небо, либо потребовать за это какой-нибудь награды, либо даже наказать духа за преследование. Так происходит, например, в калмыцкой сказке “Сын Аралтана” или в предании о Мазан Баторе, включающем аналогичный эпизод» [Неклюдов 2019, 167–168]. А в калмыцком мифе «Отчего гремит гром и сверкает молния» гром гремит потому, что злой дух хлещет дракона Лу плетью так больно, что тот ревет [Семь звезд 2004, 48].

У калмыков Синьцзяна сохранился «Малян магтал» («Похвала плети»):

«Эжго һазрт урһсн / Ө ик тэвлхэс авад, / Өөндһн күртл хатаһад  
ишлһн, / Һунн царин арһн һолта, / Дөһн царин арһн һадрта, / Орг  
текин арһн орацта, / Самб торһн салдрһта, / Махн болд альхта, /  
Төмр болд товчта, / Бүрүһин шүдн гүвдүртэ, / Моһан эрэ һүрвтэ, /  
Үзүртһн харһсн үнгн / Үкл уга һардго шүрүртэ, / Шүрүндһн харһсн  
чон / Шархдад үкдг андһарта, / Заңһртһн харһсн хулхач / Зовлңгин  
мууһар үкдг таңһртта, / Сән агтын хань, / Сән залуһин зевсг, / Кулг  
мөрнд омг орулгч, / Күрл сумн *малян* магтал эн» [Цацлын дееж 1997,  
136] («Взятая с выросшей в безлюдной местности / Большой таволги,  
/ Сделанная из затвердевшего в течение года ее дерева рукоять, /  
С сердцевинной из кожи трехлетнего вола, / Покрытая кожей четырёхлетнего вола, / С оплеткой из кожи горного козла, / С шелковой  
ременной застежкой, / Со сталью, покрытой у самой ладони, / С железным шариком, / С грубым плетением, / Со змеиным узором, / При  
встрече с жестким наконечником которой лиса / Не избежит смерти, / При встрече волк, / раненый, не спасется, / При встрече вор /  
Умрет в мучениях, / Спутник хорошего коня, / Оружие настоящего  
мужчины, / Придающая гордость скакуну, – / Это восхваление маля,  
подобной бронзовой пуле»).

## Плеть-маля в калмыцкой лирике XX – начала XXI в.: фольклорный аспект

У калмыцких поэтов тема восхваления плети-маля появляется в лирике, начиная со второй половины прошлого столетия. Одно из первых стихотворений – «Маля» (1967) Санжары Байдыева. Такое же название дали своим произведениям Бося Сангаджиева (1981), Константин Эрендженов (1985), Николай Хатуев (2018). Стихи Владимира Нурова (1976) и Михаила Хонинова (1977) названы по первой строчке без упоминания плети. Схожие названия есть в стихах М. Хонинова («Хөөчин зөрг»=«Отвага чабана», 1960) и Сергея Бадмаева («Зөрг»=«Отвага», 1976). Калмыцкий русскоязычный поэт Джангр Насунов указал в названии мотив памяти: «В плену у памяти». Ни в одном из этих стихотворений нет в подзаголовке жанрового обозначения «магтал» («восхваление, величание, прославление»), но в теме, лексике, контексте – в основном это похвала плети. В русском переводе Д. Долинского и В. Стрелкова сохранено калмыцкое название вещи С. Байдыева, В. Чонгонов уточнил у Н. Хатуева («Маля-нагайка»), Г. Фролов передал русский эквивалент: «Плетка» Б. Сангаджиевой, Ю. Нейман обобщила как «Оружие» у В. Нурова. Все эти произведения отличаются объемом, структурой, строфикой, размером, ритмом, художественно-изобразительными средствами, в ряде текстов явствует фольклорная традиция жанра магтала плети, в том числе в трансформированном виде.

Так, стихотворение С. Байдыева «Маля» структурировано как диалог вещи с человеком. Приемом олицетворения показано, как крепкая, увесистая плеть («күчтэ бөдүн маля»), друг мужчины и коня («Залу мөрн хойрин иныг»), в раскачку расхаживая взад-вперед, стала не в шутку бахвалиться своей мощью, вездесущностью, красотой, утверждая, что в беге скакуна и мужестве всадника заключена ее сила: «Күлгин гүүдлтн – мини күчн, / Күүнэ зөргтн – мини күчн» [Байдын 1967, 36]. Хвастаясь, плеть подчеркнула, что сопровождала аранзала (эпического богатырского коня), где только с ним она не побывала, что она украшена серебром, что с ее ремней не исчезают следы зубов хищников, что она сделана из шкуры трехлетнего быка, которую три года сушили, что она вдыхала дым пожарищ, лизала соленый пот аранзала, хлестала сотню скакунов, что в жару и холод обретала мужество. В этом монологе вещи – описание ее изготовления, боевого пути, самовосхваление: элемент магтала присутствует в тексте, как и эпические формулы-константы. В запальчивости плеть, заявив, что в поединке с ней никто живым не выходит, начала вызывать на единоборство любого, кто хочет с ней помериться силой, сравнивая такого с мужчиной без плети, чересом без кинжала, с джентльменом, утратившем положение, солдатом, потерявшем ружье: «Хээмнь, намаг угаһар залууһч? / Ханжал уга уулын серкшч, / Хавта нерэн барсн джентльменч, / Хадг бууһан геесн салдсч» [Байдын 1967, 36]. Включение понятия «джентльмен» в безэквивалентном лексическом варианте, с одной стороны, расширяет временную дистанцию в тексте, как и этнический диапазон (помимо англичанина упо-

минается кавказец), с другой – придает современный ракурс ситуации. Хозяин плети, усмехаясь, вошел, сложив плеть, засунув ее в голенище сапога, тихо сказал ей: «Күүнэ харт йовхларн тиим / Күчтэ болдган бичэ март» [Байдын 1967, 36] («Находясь в руках человека, не забывай о такой силе»). Не умаляя достоинств и заслуг плети, он напомнил о ее вторичной роли в жизни человека. Ср. в русском переводе: «Напрасно, маля, ты друзей умалял. / Забыл, в чьих руках вечно силой ты был?..» [Байдыев 1973, 72]. Плеть тогда обиделась, упрекнув хозяина в том, что он ее опозорил, в таком случае пусть оставит ее, как-нибудь она без него обойдется. Стихотворение завершается авторским суждением: мужчина, отправляясь из дома, не оставит свою плеть. Ср. концовку в переводе, снижающем авторский смысл: «... Быть может, залу это молвил в пылу? / А как, без маля, обойдется залу?» [Байдыев 1973, 72]. (Залу – калм. мужчина).

Если стихотворение С. Бадыева состоит из 11 катренов с двумя двустопиями, то у В. Нурова нет членения на строфы. Здесь тоже есть монолог, но это заповедь старого человека («өвк») молодому. Существительное «өвк» имеет значения: предок, дед, в сочетаниях «өвк авв», «өвк эцк» – дед. В переводе Ю. Нейман это линия «прадед – внук». Вначале это рассказ о деде, который в единении с конем и плетью побеждал в сражениях, когда перебивал хребет матерому волку, когда слетала с плеч вражья голова. Перед уходом из жизни вместо завещания он сказал: «Герин эзнд нег / Тохмин зөөр бээдг, / Тоомсрта залу бол, / Тодлад бийдэн ав. / Мөрнэ көлсэр ивтрсн / Маля герт бээхлэ, / Хорха-меклэ төрүц / Хальддм биш гидг. / Залу нерэн харсх / Зам учрад одг...» [Нуура 1976, 6] («Есть у нас родовое богатство, стань уважаемым мужчиной, помни об этом. Если в доме есть плеть, пропитанная конским потом, никакие насекомые не заведутся. Мужчина, чтобы защитить свое имя, всегда в пути»). Лирический субъект, задумываясь над сказанным, считает, что смысл этих слов понять нелегко, просто сидя с плетью, рукоять которой из таволги, надо, чтобы человек свои помыслы воплотил в творчестве, тогда становится ясным это оставленное драгоценное знание. Показать змеиный узор, восемь ремней сплести, укрепить мышцы: «Моһан зо һарһад, / Гүрсн нээмн тасмнь / Гүртсн мет ниилэд, / Моһлцград бульчган хурана» [Нуура 1976, 7]. Каждую строку надо стремиться создавать кровью, соединив жесткость и сердечность: «Шүрүн седкл хойран / Шүлгин мөр болһар / Цусарн барлх күслтэ» [Нуура 1976, 7]. Нетрудно заметить, что автор сравнил искусство создания плети с искусством стиха, повторяя фольклорные формулы (змеиный узор, восемь ремней, смерть волка от плети), т.е. красоту и силу. У переводчика же наблюдаем противопоставление: «Свое оружие – у всех столетий. / И я бы мог утешить старика: / Порою хлеще восьмижильной плети / Бывает восьмисложная строка!» [Нуоров 2008, 28]. Преемственность традиции, согласно поэту, в героизме предков, отстаивающих честь и славу отечества, где плеть – символ мужества, а поэзия – транслятор истинных народных ценностей.

Стихотворение Сергея Бадмаева «Зөрг» («Мужество», 1976) также включает временной хронотоп, связанный со старшим поколением. Это рассказ внука о том, как он услышал от своего семидесятилетнего деда

давнюю историю. Она началась с того, как в полуденный зной, когда земля трескалась, в камышах лиманов Алцынхуты собралось много зверей. Вдруг оттуда выскочил волк, бросился бежать прочь. За ним погнались люди. Среди них молодой Бадма Мучкаев, которого дед-рассказчик называл самым крепким, принимавшим участие в борцовских состязаниях. Бадма захотел взять волка живым. Выбрав самую тяжелую плеть, схватил ее рукоять, подобно эпическим богатырям, чуть не до сока, ударил ею затравленного хищника: «Сармта хальмг маля / Салдрһарн тасрад нисв, / Догшн чон һәрэдн / Дор ормдан киисв» [Бадмин 1976, 156] («Черная калмыцкая плеть, порвав ремennую застежку, взлетела, свирепый волк, подпрыгнув, упал наземь»). Бадма, взяв волка за уши, с криком прижал его, зажав между ног, не дал ему подняться, расправился с ним. Дед выразил свое восхищение как степняком, так и плетью: «Малян салдрһ таслн цокдг / Маңһс ик чидлтә» [Бадмин 1976, 156] («Сила, как у мангаса, ударил так, что даже ремennая застежка оторвалась»). Ср. в книжном варианте та же история более подробная, многолюдная. Стихотворение имеет уже подзаголовок: «Көгшн аавин келвр» («Рассказ старого деда») [Бадмин 2013, 95]. И если журнальный вариант отличался прямой речью рассказчика, то теперь история строилась в повествовательном плане, сохраняя сюжетную линию: охота на волка с помощью плети. В похвале храбрым степнякам поэт сравнил их с эпическими богатырями [Бадмин 2013, 99]. Он ввел в текст пословицу, которой старик предостерег охотников, – перед смертью волк, оскалившись, может прыгнуть в последний раз: «Чон үкхинн өмн / Чирмәһэд нег күгдлдм» [Бадмин 1976, 155; Бадмин 2013, 97].

Ср. схожий сюжет в стихотворении М. Хонинова «Хөөчин зөрг» («Отвага чабана», 1960) с подзаголовком (тууж, *букв.* история, здесь в значении «быль»). Борда Борлыков, охраняя кошару овец, ночью сразился с волчицей, у которой днем из норы взял с собой двух волчат. Старик, схватив ее за хвост, повалил, вцепившись в уши, сумел надеть ремень на волчью переносицу, спутал ноги хищнику: «Хуурһсинь бүсәр томһлчксн, / Хамцулж көлмүдинь күлв» [Хоньна 1960, 83]. Эпиграфом к стихотворению автор взял пословицу: «Барсин сүүлэс бичә бәр. Бәрсн хөөн бичә тәв» [Хоньна 1960, 80] («Не хватай барса за хвост. А если схватил, не отпускай»). Чабан в поединке использовал не плеть (маля), а ремень (бүс), который в умелых руках может сравниться с плетью. Об отваге старика с изумлением поведали его внуки.

В восьмистишии М. Хонинова «Мини тохмд...» (1977) также использована мудрость-поговорка: «Маля даахарн босдг» («Взрослеть, поднимая плеть»). «Мини тохмд / бөк улс / маля даах / цагасн төлжлә. / Туһлыг өргәд, / үүрә бәэж / туулжн күртлн / даадг билә» [Хоньна 1977, 18]. В нашем переводе: «В нашем роду / все силачи, / плеть поднимая, / росли. / А поднимая теленка, / могли / и в пять его лет / нести» [Хонинов 2024]. Лексема «бөк» имеет два значения: силач, борец. В стихотворении есть автобиографический аспект: по воспоминаниям родственника, один из старших братьев поэта, Санджи, занимался калмыцкой борьбой, участвуя в состязаниях.

Ближе к жанру магтала стихотворение Николая Хатуева «Маля» (2018), состоящее из 13 катренов. Автобиографический ракурс нарратива обусловлен памятью о вещи – настоящей калмыцкой восьмиполосной плетью, полученной от тети и зятя. Висевшая на перекладине забора, сосновая рукоять плети поломалась, а выбросить ее жалко. Передавая вещь, родня напустствовала: в умелых руках плетть можно починить. Племянник слышал от стариков, как в глухой степи, помолвившись, отрезали ветку с таволги. Сам он, добыв таволгу, отремонтировал рукоять подаренной вещи. Поэт воздал должное плети, о которой говорится в легендах, рассказах, поется в песнях, знак которой запечатлен в тамге: «Маля домгт келгддг, / Маля келврт заагддг, / Маля дуунд дуулгддг, / Маля тамһ бээдг» [Хатуева 2018, 31]. Он привел калмыцкие поговорки о том, что раны от плети могут зажить, что человек взрослеет, подняв плетть, что плетть вошла в пословицы, она может быть приметой: «“Малян шарх эдгдг”. / “Маля даахарн босдг”. Маля үлгүрт ордг. / Маля йорта болдг» [Хатуева 2018, 31]. В дальней дороге ночью путника с плетью, у которой рукоять из таволги, не тревожит нечисть: «Хол хаалһд хархла, / Харһу сөөһэр йовхла, / Тэвлһ иштэ малятаг / Төөрүлж шулмс зовадож» [Хатуева 2018, 31]. Поэт напомнил о запретах в отношении плети, которую нельзя оставлять вне дома, бросать на землю, перешагивать через плетть, опираться на ее рукоять: «Маля һаза хонулдго, / Маля һазрт хайдго, / Маля деегүр алхдго, / Малян иш түшдго» [Хатуева 2018, 31]. Среди главных событий – скачки, в описании которых автором эмоционально актуализирована роль плети: «Кесг урлданд орсн / Мөрд шавдж туусн, / Кесг мөрдн көлсн / Малян сурд шингрсн» [Хатуева 2018, 31] («В скольких скачках участвовала плетть, погоняя коней, сколько лошадиного пота впитали ремни плети»). Всадник, догоняя на скакуне в безлюдной местности синего волка, мог, изо всей силы плетью хлестнув, перебить хребет хищнику: «Көдән көк чоныг / Күлгин хурднд күндг. / Чидләрн маляһар цокад, / Чонын нуһрсинь таслдг» [Хатуева 2018, 32]. Эпитет «синий» по отношению к волку подчеркнул фольклорно-мифологический культ этого зверя у тюрко-монгольских народов, то тема для отдельных племен, такое его описание встречается в устном народном творчестве и письменных литературных памятниках. В ремни плети словно вплетена душа мужчины, по утверждению поэта: «Зорад гүрсн маля / Залу күүнд эмньж» [Хатуева 2018, 32]. Ср. поговорку о том, что «сурин тасрха хайдг уга, сумна хуһрха шивдг уга», т.е. «Обрывок ремня не бросают и обломок стрелы не кидают» [Калмыцко-русский словарь 1977, 462]. Крепкая плетть могла использоваться, как меч, в дороге: «Хату сур маля / Хаалһднь селм болдгж» [Хатуева 2018, 32]. Завершая похвалу плети, Н. Хатуев воздал должное подарку, ставшему поводом для создания его произведения: «Хар сурар гүрсн / Хуучн цага маляг / Гериннь эрст өглэв, / Герэслж хадһлж бээнэв» [Хатуева 2018, 32] («Сплетенную из черных ремней старинную плетть, повесив дома на стену, бережно храню»).

Та же тема памяти о плети, молча теперь висящей на гвозде без дела, в стихотворении К. Эрендженова «Моя маля» (пер. А. Аквилева) [Эрендженов 1985, 42]. В плену времени у Д. Насунова и плетть, оставшаяся после

отца: «И мне потом, по древнему закону, / Старик вручил отцовское маля» («В плену у памяти») [Насунов 2017, 47].

В гендерном плане отличается стихотворение Б. Сангаджиевой «Маля» (1981) [Саңҗин 1981, 4], в котором она, показав вещь с точки зрения классово-социальной и нравственно-бытовой (наказание бедноты, коней, жены и детей), выразила протест против восхваления плети: «Миниһэр болхла, маляһар / Магтал кедгэн ууртха» [Саңҗин 2008, 313], моды на старинную вещь. В этом слове для нее «наследие дней суровых, в нем проклятье былых времен» [Сангаджиева 2018, 120]. В отличие от перевода Г. Фролова («Плетка») в оригинале есть описание плети, яд которой сильнее змеиного: «Маля миниһэр болхла, / Моһаһас даву хорта» [Саңҗин 2008, 312].

### Заключение

Функция плети-маля в фольклоре монгольских народов разнообразна: для управления конем, охоты и сражения, наказания, пытки, лечения, таврения (клеймения), считалки и т.д. Знаки и виды плети указывали на родовую принадлежность, подтверждали возраст, статус и собственность владельца, актуализировали магическую силу защиты и оберега от несчастья, имели сакральное значение.

В стихах калмыцких поэтов разных поколений в основном сохранен фольклорный аспект жанра магтала – хвала плети. Для них маля-плеть – свидетельство истории, культуры, искусства, верований предков. Биографический и автобиографический нарратив передает отношение к плети как родовой и семейной памяти, как проявление мужества, отваги степняков, искусства мастеров, кочевой традиции. Несмотря на то, что в стихах нет прямого жанрового обозначения (магтал), тем не менее, по форме и содержанию это трансформированное проявление фольклорной преемственности, в том числе с включением пословиц и поговорок, упоминанием эпических богатырей.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Авляев Г.О. Происхождение калмыцкого народа. 2-е изд., перераб. и исправл. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2002. 325 с.
2. Алтн чеежтэ келмрч Боктан Шаня. Хранитель мудрости народной Шаня Боктаев / сост., предисл., коммент. и прилож. Б.Б. Манджиевой. Элиста: КИГИ РАН, 2010. 172 с.
3. Бадмин С. Зөрг // Теегин герл. 1976. № 4. X. 154–156.
4. Бадмин С. Зальврһн: шүлгүд. Элст: Жаңһр, 2013. 335 с.
5. Байдыев С. Белые кони: стихи и поэмы. М.: Советская Россия, 1973. 192 с.

6. Байдын С. Цецгэсиг серүлсн өрүн: шүлгүд болн поэм. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1967. 135 х.
7. Басангова Т.Г. Детский фольклор калмыков. Элиста: КИГИ РАН, 2009. 72 с.
8. Бембеев Е.В., Есенова Т.С., Дулам С. К вопросу о тамговой культуре ойратов Западной Монголии // Вестник Калмыцкого университета. 2021. № 3. С. 86–96.
9. Бийиннь төлэ күн бээдго. Моңһл тууль // Теегин герл. 1993. № 7. X. 120–124.
10. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. Т. 2: Д-О / отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев. М: Academia, 2001. 536 с.
11. Большой академический монгольско-русский словарь: в 4 т. Т. 3: Ө-Ф / отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев. М: Academia, 2001. 440 с.
12. Бурькин А.А. Эпос, другие жанры фольклора и архаические религиозные воззрения (Этнографический комментарий к мотивам «Джангара»: Почему рукоятка плети Хонгора сделана из одинокого кизилового дерева?) // Бурькин А.А., Басангова Т.Г. Типология калмыцкого фольклора. Элиста: ЗАОр «НПП «Джангар»», 2014. С. 43–49.
13. Джангар. Героический эпос синьцзянских ойрат-монголов: в 3 т. Т. I. Элиста: АПП «Джангар», 2005. 856 с.
14. Жижэн Э.Б. Үгин эрк. Кемэн оршв. Элст: АПП «Джангар», 1995. 191 х.
15. Калмыцкие богатырские сказки / вступ. ст. Б.Б. Манджиевой; подготовка текстов, переложение калмыцких текстов, пер. Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой, Ц.Б. Селеевой; примеч., комментарии, указатели, словарь Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: АО «Первая образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2017. 561 с.
16. Калмыцкие волшебные сказки / вступ. ст. Б.Б. Горяевой; сост., указатели Б.Б. Горяевой, Д.В. Убушиевой; перевод, примеч., коммент., словарь Б.Б. Горяевой, Т.А. Михалевой, Д.В. Убушиевой; отв. ред. А.А. Бурькин, В.Л. Кляус, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев. М.: АО «Первая Образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 584 с.
17. Калмыцкий героический эпос «Джангар»: Малодербетовский цикл / вступ. ст. Б.Б. Манджиевой; сверка текстов с оригиналом на «ясном письме» Б.Б. Горяевой, Б.Б. Манджиевой, Ц.Б. Селеевой; пер. Т.А. Михалевой; примеч., коммент., словарь, указатели Б.Б. Манджиевой, Т.А. Михалевой; отв. ред. Г.Ц. Пюрбеев, С.Ю. Неклюдов, В.В. Куканова. М.: АО «Первая образцовая типография», Филиал «Чеховский Печатный Двор», 2020. 544 с.
18. Калмыцко-русский словарь / под ред. Б.Д. Муниева. М.: Русский язык, 1977. 768 с.
19. Калмыцкие сказки о животных, бытовые, кумулятивные сказки и небылицы // Научный архив Калмыцкого научного центра РАН. 736 с.
20. Кичиков А.Ш. Героический эпос «Джангар». Сравнительно-типологическое исследование памятника. Изд. 3-е, репринт. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 320 с.
21. Коваева Б.М. Калмыцкая народная песенная поэзия: традиция, современное состояние и формы бытования: автореф. дис. ... к. филол. н.: 10.01.09. Майкоп, 2017. 23 с.



22. Кульганек И.В. Монгольские пословицы и поговорки. Исследование, перевод, комментарий. СПб.: Петербургское востоковедение, 2017. 184 с.
23. Липец Р.С. Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М.: Наука, 1983. 263 с.
24. Мифы, легенды и предания калмыков / подгот. текстов, пер., вступ. ст., примеч., коммент., указатели, словарь, сверка калмыцких текстов Т.Г. Басанговой, Т.А. Михалевой; отв. ред. А.А. Бурыкин, Е.Н. Кузьмина, В.В. Куканова, Г.Ц. Пюрбеев; Калмыцкий научный центр РАН. М.: Наука-Восточная литература, 2017. 367 с.
25. Монгольские сказки. Л.: Детгиз, 1954. 142 с.
26. Монгольские сказки. М.: ГИХЛ, 1962. 239 с.
27. Монгольско-русский словарь / под общ. ред. А. Лувсандэндэва. М.: Госиздат иностранных и национальных словарей, 1957. 715 с.
28. Насунов Д. Избранное: стихи, рассказы, литературные портреты, эссе. Элиста: КалмНЦ РАН, 2017. 320 с.
29. Неклюдов С.Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Миф и обряд. М.: Индрик, 2019. 520 с.
30. Нуура В. Булгин амтн: шүлгүд. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1976. 99 х.
31. Нуура В. Цаһан живртэ жилмүд минь. Шүүж барлсн шүлгүд, поэмс. Хойр өңг. Элст: Барин гер «Герл», 2008. 640 х.
32. Сангаджиева Б.Б. Избранное: стихи, поэмы / пер. с калм. М.: ООО «Арго-Книга», 2018. 432 с.
33. Саңһжин Б. Маля // Хальмг үнн. 1981. Хулһн сарин 3. Х. 4.
34. Саңһжин Б. Суңһсн шүлгүд, поэмс. Хойр боть. Хальмг болн орсар келэр. 1-гч боть. Элст: Барин гер «Герл», 2008. 496 с.
35. Сарангов В.Т. Поэтика и стиль калмыцкой богатырской сказки. Элиста: Издательство Калмыцкого университета, 2015. 108 с.
36. Семь звезд: мифы, легенды и предания / сост., пер. с калм., вступ. ст., коммент. Д.Э. Басаева. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2004. 414 с.
37. Тодаева Б.Х. Словарь языка ойратов Синьцзяна (По версиям песен «Джангара» и полевым записям автора). Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 2001. 493 с.
38. Фразеологический словарь калмыцкого языка / под ред. Г.Ц. Пюрбеева. Элиста: АУ РК «РИА «Калмыкия», 2019. 286 с.
39. (а) Ханинова Р.М. Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья первая // Новый филологический вестник. 2022. № 2. С. 413–429.
40. (б) Ханинова Р.М. Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья вторая // Новый филологический вестник. 2022. № 3. С. 435–448.
41. (с) Ханинова Р.М. Жанр «магтал» в калмыцкой поэзии XX в. Статья третья // Новый филологический вестник. 2022. № 4. С. 439–456.
42. Хатуев Н.С. Благословение двух Тар: стихи на калмыцком и русском языках. Элиста: Калмыцкое региональное отделение Союза российских писателей, 2018. 136 с.
43. Хонинов М. «В нашем роду...» / пер. с калм. // Из семейного архива.
44. Хоньна М. Байрин дуд: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1960. 109 х.



45. Хоньна М. Теегин шовун – тоһрун: шүлгүд болн поэмс. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1977. 73 х.
46. Цацлын дееж (Задравное слово). Зүңһарин хальмгудын йөрэл, магталмуд болн хүрмин йосн / бүрдәһэч Н. Содмон. Элст: Хальмг дегтр нарһач, 1997. 176 х.
47. Шараева Т.И. Этнические маркеры калмыков: исследования и материалы. Элиста: КалмНЦ РАН, 2017. 288 с.
48. Эрендженев К.Э. Золотой родник: о калмыцком народном творчестве, ремеслах и быте. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1985. 125 с.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Bembeyev E.V., Yesenova T.S., Dulam S. K voprosu o tamgovoy kul'ture oyratov Zapadnoy Mongolii [On the Issue of Tamga Culture of the Oirats of Western Mongolia]. *Vestnik Kalmytskogo universiteta*, 2021, no. 3, pp. 86–96. (In Russian).
2. (a) Khaninova R.M. Zhanr “magtal” v kalmytskoy poezii XX v. Stat'ya pervaya [The Genre of “Magtal” in the Kalmyk poetry of the 20<sup>th</sup> Century. Article One]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2022, no. 2, pp. 413–429. (In Russian).
3. (b) Khaninova R.M. Zhanr “magtal” v kalmytskoy poezii XX v. Stat'ya vtoraya [The Genre of “Magtal” in the Kalmyk poetry of the 20<sup>th</sup> Century. Article Two]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2022, no. 3, pp. 435–448. (In Russian).
4. (c) Khaninova R.M. Zhanr “magtal” v kalmytskoy poezii XX v. Stat'ya tret'ya [The Genre of “Magtal” in the Kalmyk poetry of the 20<sup>th</sup> Century. Article Three]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2022, no. 4, pp. 439–456. (In Russian).

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

5. Burykin A.A. Epos, drugiye zhanry fol'klora i arkhaischeskiye religioznyye vozzreniya (Etnograficheskiy kommentariy k motivam “Dzhangara”: Pochemu rukoyatka pleti Khongora sdelana iz odinokogo kizilovogo dereva?) [Epic, other Genres of Folklore and Archaic Religious Views (Ethnographic Commentary on the Motifs of “Dzhangar”: Why is the Handle of Khongor's Whip Made of a Single Dogwood Tree?)]. Burykin A.A., Basangova T.G. *Tipologiya Kalmytskogo fol'klora* [Typology of Kalmyk Folklore]. Elista, ZAO “NPP ‘Dzhangar’” Publ., 2014, pp. 43–49. (In Russian).

## (Monographs)

6. Avlyayev G.O. *Proiskhozhdeniye kalmytskogo naroda* [Origin of the Kalmyk people]. 2<sup>nd</sup> ed. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 2002. 325 p. (In Russian).
7. Lipets R.S. *Obrazy batyra i ego konya v tyurko-mongol'skom epose* [Images of a Batur and his Horse in the Turkic-Mongol Epic]. Moscow, Nauka Publ., 1983. 263 p. (In Russian).
8. Neklyudov S.Yu. *Fol'klornyy landshaft Mongolii* [Folklore Landscape of Mongolia. Myth and Ritual]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 520 p. (In Russian).
9. Sarangov V. T. *Poetika i stil' kalmytskoy bogatyrskoy skazki* [Poetics and Style of the Kalmyk Heroic Tale]. Elista, Kalmyk University Publ., 2015. 108 p. (In Russian).

10. Sharaeva T.I. *Etnicheskiye markery kalmykov: issledovaniya i materialy* [Ethnic Markers of Kalmyks: Research and Materials]. Elista, Kalmyk Scientific Center of the RAS Publ., 2017. 288 p. (In Russian).

11. Erendzhenov K. E. *Zolotoy rodnik: o kalmytskom narodnom tvorchestve, remeslakh i byte* [Golden Spring: about Kalmyk Folk Art, Crafts and Life]. Elista, Kalmytskoye knizhnoye izdatel'stvo Publ., 1985. 125 p. (In Russian).

### (Thesis and Thesis Abstracts)

12. Kovaeva B. M. *Kalmytskaya narodnaya pesennaya poeziya: traditsiya, sovremennoye sostoyaniye i formy bytovaniya* [Kalmyk Folk Song Poetry: Tradition, Current State and Forms of Existence]. PhD Thesis Abstract. Maykop, 2017. 23 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

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

*Rimma M. Khaninova,*

Kalmyk Scientific Center of the RAS.

Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate at the Department of Folklore and Literature. Research interests: poetics, Russian literature, Kalmyk literature and folklore, Kalmyk poetry, translation.

*E-mail:* khaninova@bk.ru

ORCID ID: 0000-0002-0478-8099

*Э.П. Бакаева (Элиста)*

**МАТЕРИАЛЫ ПО ФОЛЬКЛОРУ МОНГОЛЬСКИХ НАРОДОВ  
ИЗ НАУЧНОГО АРХИВА КАЛМЫЦКОГО НАУЧНОГО ЦЕНТРА  
РАН, СОБРАННЫЕ ВОСТОКОВЕДОМ Ц.-Д. НОМИНХАНОВЫМ.  
ЧАСТЬ 1 \***

**Аннотация**

Церен-Дорджи Номинханов – известный востоковед, первый доктор филологических наук в Калмыкии. Опыт работы в молодости в качестве военного инструктора в Монголии (1921–1923 гг.) и деятельность в должности коменданта г. Урги (Улан-Батора) в 1921 г. во время создания монгольского Ученого комитета (будущей Академии наук) Монголии определили его интерес к монголоведению. Первые научные экспедиции Ц.-Д. Номинханов провел в Монголии по направлению и согласно задачам, поставленным его учителем, профессором Б.Я. Владимирцовым, в 1924–1926 гг. и 1928–1929 гг. После окончания Ленинградского Восточного института он трудился в Калмыкии, Астрахани, Москве, Ташкенте, Абакане, Алма-Ате. В Калмыкии ученый работал с сентября 1930 г. до июля 1931 г. преподавателем в Калмыцком педагогическом техникуме (располагался в г. Астрахани); в 1943 г. (с июня до 28 декабря, когда депортации подвергся весь калмыцкий народ) ученым секретарем Калмыцкого научно-исследовательского института языка, литературы и истории (КНИИ-ЯЛИ); после восстановления автономии Калмыкии в 1957 г. – заведующим сектора, зам. директора, старшим научным сотрудником КНИИЯЛИ (1960–1967 гг.). В разные периоды своей научной деятельности ученый занимался сбором этнографических, фольклорных, лингвистических материалов, которые отложились в архивах России и Монголии. Наиболее крупный по количеству единиц хранения фонд ученого находится в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН. *Цель* статьи – рассмотреть состав фольклорных материалов по монгольским народам в этом фонде и сопоставить с материалами из других архивов. *Результаты.* В первой части статьи анализируется состав фольклорных материалов, содержащихся в личном фонде Ц.-Д. Номинханова. Во второй части, планирующейся к публикации в следующем номере, будет проведен сопоставительный анализ материалов, собиравшихся ученым и хранящихся в разных архивах

---

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01746, <https://rscf.ru/project/24-28-01746/>.

России и Монголии. Материалы, собиравшиеся Ц.-Д. Номинхановым в разные годы, копировались ученым и бережно сохранялись им в течение всей научной деятельности, куда бы ни забросила его судьба.

#### Ключевые слова

Церен-Дорджи Номинханов; фольклорные материалы; калмыки; ойраты; Научный архив Калмыцкого научного центра РАН; научный архив Института языка и литературы АН Монголии.

*E.P. Bakaeva (Elista)*

### **MATERIALS ON THE FOLKLORE OF THE MONGOLIAN PEOPLES FROM THE SCIENTIFIC ARCHIVE OF THE KALMYK SCIENTIFIC CENTER OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, COLLECTED BY ORIENTALIST TS.-D. NOMINKHANOV. PART 1\*\***

#### Abstract

Tseren-Dordzhi Nominkhanov is a famous orientalist, the first doctor of Philology in Kalmykia. Work experience in his youth as a military instructor in Mongolia (1921–1923) and activity as commandant of Urga (Ulaanbaatar) in 1921 during the creation of the Mongolian Scientific Committee (future Academy of Sciences) Mongolia determined his interest in Mongolian studies. The first scientific expeditions were conducted by Ts.-D. Nominkhanov in the direction and according to the tasks set by his teacher, Professor B.Ya. Vladimirtsov, in 1924–1926 and 1928–1929 in Mongolia. After graduating from the Leningrad Oriental Institute, the scientist worked in Kalmykia, Astrakhan, Moscow, Tashkent, Abakan, Alma-Ata. In Kalmykia, the scientist worked from September 1930 to July 1931 as a teacher at the Kalmyk Pedagogical College (located in Astrakhan), in 1943 (from June to December 28, when the entire Kalmyk people were deported to Siberia) as the scientific secretary of the Kalmyk Research Institute of Language, Literature and History; and after the restoration of Kalmykia's autonomy in 1957 – as the head of the sector, deputy director, senior researcher at the Kalmyk Research Institute (1960–1967). In different periods of his scientific activity, the scientist was engaged in collecting ethnographic, folklore, linguistic materials that were deposited in different archives of Russia and Mongolia. The largest collection in terms of the number of storage units is located in the Scientific Archive of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences. The purpose of the article is to examine

---

\*\* The research was carried out at the expense of a grant Russian Science Foundation No. 24-28-01746, <https://rscf.ru/en/project/24-28-01746/>.

the composition of folklore materials on the Mongolian peoples in this fund and compare them with materials from other archives. *Results.* The first part of the article presents an analysis of folklore materials contained in the personal fund of Ts.-D. Nominkhanov. In the second part, which is planned to be published in the next issue, a comparative analysis of the materials collected by the scientist and stored in different archives of Russia and Mongolia will be carried out. Materials collected by Ts.-D. Nominkhanov in different years, were copied by the scientist and carefully preserved by him throughout his scientific activity, wherever his fate threw him.

#### Key words

Tseren-Dordzhi Nominkhanov; folklore materials; Kalmyks; Oirats; Scientific Archive of the Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences; scientific Archive of the Institute of Language and Literature of the Academy of Sciences of Mongolia.

### Введение

Церен-Дорджи Номинханов – известный востоковед, первый доктор филологических наук в Калмыкии. Крупный специалист по монгольским и тюркским языкам, он являлся также исследователем устного народного творчества и этнографии монгольских народов. Бурные события XX в. ярко отразились на судьбе ученого, прошедшего сложный путь, востребованного на разных должностях в разных регионах нашей страны и Монголии, где ему также пришлось работать.

Ц.-Д. Номинханов в разные годы являлся рабочим (батраком) у коннозаводчиков в Области Войска Донского и военным инструктором Монгольской народно-революционной армии; школьным учителем и преподавателем в университетах Москвы, Ташкента, Абакана, Алма-Аты; научным сотрудником и ученым секретарем, заведующим отделом, зам. директора научно-исследовательских институтов в Москве, Ташкенте, Алма-Ате, Абакане, Элисте; комендантом революционной Урги в Монголии в 1921 г. и председателем Верховного Совета Калмыцкой АССР в 1963–1966 гг. [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 2. Д. 22. Л. 2 об.–3].

На всех этапах своей сложной и многогранной деятельности Ц.-Д. Номинханов занимался научными исследованиями, а также сбором лингвистических, этнографических и фольклорных материалов по культуре тюрко-монгольских народов.

Работа в регионах, где большая часть населения относилась к монголоязычным или тюркоязычным народам, несомненно, повлияла на специфику научной деятельности ученого. Материалы, связанные с его деятельностью, отложились в разных архивах, среди которых архив Института языка и литературы Академии наук Монголии, Научный архив Калмыцкого научного центра РАН, Архив востоковедов Института восточных рукописей РАН, архив Хакасского НИИЯЛИ, личный архив ученого, хранящийся в его семье, и др. Научное наследие ученого остается недостаточно изученным.

Цель настоящей статьи – рассмотреть состав фольклорных материалов по монгольским народам в личном фонде Ц.-Д. Номинханова в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН и сопоставить с материалами из других архивов. В первой части статьи представлен обзор фольклорных материалов из личного фонда востоковеда Ц.-Д. Номинханова в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН. Во второй части статьи, планирующейся к публикации, будет проведен сопоставительный анализ фольклорных материалов, собиравшихся ученым в разные годы и отложившихся в архивах России и Монголии.

Ранее обзор фонда Ц.-Д. Номинханова из Научного архива КалмНЦ РАН не предпринимался, хотя опубликован ряд работ, посвященных ученому. Данные других архивов привлекались в статьях Д.А. Носова, который провел анализ отдельных материалов по фольклору монгольских народов, принадлежащих Ц.-Д. Номинханову [Носов 2019а; Носов 2019б; Носов 2021]. Исследователь неоднократно отмечает большую работу, проведенную Ц.-Д. Номинхановым по собиранию монгольского фольклора. Так, характеризуя работу в Монголии студентов Ленинградского института живых восточных языков (ЛИЖВЯ), он пишет: «В отношении фольклора монгольских народов на сегодняшний день наиболее значимыми по объему и доступности можно считать материалы по устному народному творчеству и этнографии, собранные студентом ЛИЖВЯ Церен-Дорджи Номинхановым среди халха-монголов и ойратов Западной Монголии в 1924–1925 гг.» [Носов 2021, 100]; «наиболее объемным с точки зрения фольклористики на данный момент можно считать наследие студента ЛИЖВЯ Церен-Дорджи Номинханова (1898–1967)» [Носов 2019а, 131; Носов 2019б]. Одну из своих публикаций Д.А. Носов посвятил сопоставлению материалов дела из Архива востоковедов Института восточных рукописей РАН [Носов 2019б] с 10 тетрадями Ц.-Д. Номинханова, опубликованными На. Сухбаатаром и Т. Ганцогтом [Номинхановын 2016а; Номинхановын 2016б].

В другой работе Д.А. Носов приводит подробно данные об опубликованных Н. Сухбаатаром и Т. Ганцогтом материалах Ц.-Д. Номинханова [Носов 2021, 102–103] и сопоставляет их со сведениями из обнаруженного им в Санкт-Петербургском центральном государственном архиве отчета [ЦГА СПб. Ф. Р-7222. Оп. 6. Д. 15. Л. 66–75 об.] (машинописный текст (копия синего цвета) на листах 21x29 см с незначительной авторской правкой черными чернилами. Л. 75 – двусторонний автограф, список составлен Ц.-Д. Номинхановым, содержит список приобретенных им рукописей [Носов 2021, 106]). Отчет был составлен студентом Ц.-Д. Номинхановым для ЛИЖВЯ, направившего его в экспедицию, которая продлилась два года, с 1924 по 1926 гг. [Носов 2021, 102–117]. В характеристике записей в тетрадях Ц.-Д. Номинханова Д.А. Носов пишет о том, что в 7 тетради помещено сказание, записанное ученым у сказителя-туульчи: «Былина “Догшин Чингил” <...> (Свирепый Чингил), записанная 3 апреля 1925 г. в монастыре Дэдэжэлинг от 71-летнего сказителя (туульчи) по имени Тайдж. Текст приведен в переложении с латинизированной транскрип-

ции на современный кириллический алфавит» [Носов 2021, 102]. В более ранней статье Д.А. Носов также пишет, что сказителя звали Тайдж: «Седьмую [тетрадь. – Э. Б.] исследователь отвел под былинку “Догшин Чингил” (‘Сви́репый Чингил’), записанную 3 апреля 1925 г. в монастыре Дэджели́н от 71-летнего сказителя (туульчи) по имени Тайдж. Как и в случае с четвертой и пятой тетрадями, монгольские исследователи привели не оригинальную запись в латинизированной транскрипции, а переложение сказок и былинки на современный кириллический монгольский алфавит» [Носов 2019b, 274]. В отношении же 4 и 5 тетрадей сказано следующее: «Четвертая и пятая тетради – запись былинки “Бурхан хааны көвүүн Балчир Бум Эрдэни” (Сын Бухан-хагана малолетний Бум-Эрдэни) <...> В издании текст представлен только в современном кириллическом алфавите, хотя судя по приведенным фотографиям первого <...> и последнего <...> листов – полевая запись выполнена в латинизированной транскрипции» [Носов 2019b, 274]. Таким образом, автор статьи не был знаком с факсимильными изданиями тетрадей Ц.-Д. Номинханова, в которых помещены фотографии всех записей востоковеда [Номинханов 2008; Номинханов 2009a; Номинханов 2009b].

Для темы фольклорных записей Ц.-Д. Номинханова важно сделать пояснение. Ц.-Д. Номинханов записал одно из сказаний о сви́репом Чингиле в баитском монастыре Деджелин от сказителя, о чем он сам в полевых записях писал: «Передал tulč t'ádž. К. Деджелин. 3 апреля 1925» [Номинханов 2009b, 138], автор не указывал имя сказителя, а слова «тульчи тайдж» написал со строчной. При этом известно, что ойраты называли туульчи известных сказителей, которые были признаны другими сказителями [Владимирцов 2003, 348]. К таким туульчи, несомненно, относился Парчен (в монгольской традиции пишется Парчин) – баитский сказитель, происходивший из княжеского рода кости цорос, потому его и назвали Парчен-тайджи или Туульчи-тайджи (тайджи – титул владетеля у монгольских народов, от китайского тай-цзы – царевич). Б.Я. Владимирцов писал о нем: «Известный во всем Кобдоском округе Северо-Западной Монголии певец героических эпопей Парчен-тайджи родился в 1855 г.; принадлежит он к племени баит и происходит из княжеского рода кости цорос. Парчен является дядюшкой владетельному князю Тюмен-Баиру» [Владимирцов 2003, 348]. Ц. Унурбаян в комментариях к публикации фольклорных материалов пишет, что Ц.-Д. Номинханов записывал баитские песни у 72-летнего Довдона и 71-летнего Парчена или Туульчи-тайджи в монастыре Деджелин [Номинханов 2009b, 143]. А известный монгольский фольклорист Б. Катую приводил сведения о том, что в молодости Парчена, бывшего послушником в монастыре, называли «туульчи» (сказитель) или «туульчи гэцэл» (сказитель-монах второй ступени посвящения) [Катую 2015, 129], и свидетельство среднего из сыновей М. Парчена о том, что его дети не знали имя «Парчен», их обычно называли «Туульчин Цэнд, Туульчин Жамьян. Туульчин Эвлай» [Катую 2015, 124–125], таким образом, статус сказителя заменял и само его имя. Именовали Парчена и «Туульчи-тайджи» (сказитель-князь), так как его род был княжеским

и относился к кости (ясуну) цорос [Катуу 2015, 124–125]. В этой связи отметим, что и Ц.-Д. Номинханов являлся цоросом, его род происходил из калмыков-дербетов, переселившихся на Дон. Поэтому важно пояснить, что ученый записал эпическое сказание от байтского туульчи Парчена, о котором, согласно ойратской традиции, написал «тульчи тайджи» [Номинханов 2009b, 138].

### **Основные фольклорные материалы в фонде № 9 «Церен-Дорджи Номинханов» Научного архива КалмНЦ РАН**

Собранные Ц.-Д. Номинхановым фольклорные материалы из его личного фонда в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН относятся к культуре монгольских народов. Хронологически они относятся к трем периодам жизни исследователя.

Первый период – когда он являлся студентом Ленинградского института живых восточных языков (1923–1930 гг.). В эти годы Ц.-Д. Номинханов находился в длительных командировках и одновременно работал в Монголии в 1924–1926 гг., 1928–1929 гг., а также собирал материалы по этнографии и фольклору калмыков (этнических групп донских и большедербетовских калмыков) в 1927 г. Из материалов личного фонда в этот период созданы Ц.-Д. Номинхановым «Очерки быта дербетов Северо-Западной Монголии (Кобдосский округ)» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1] и часть материалов дел «Калмыцкие народные песни» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2], «Пословицы, поговорки и загадки дербетов Западной Монголии» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56].

В деле «Номинханов Ц.-Д. Очерки быта дербетов Северо-Западной Монголии (Кобдосский округ). Записаны X-1924, V-1925 г. во время поездки в Кобдосский округ с научной целью от Ученого Комитета М.Н.Р.» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1] изложены записи молодого исследователя, который согласно программе, разработанной совместно с его руководителем Б.Я. Владимирцовым, описал материальную культуру, быт, духовную культуру родственного калмыкам ойратского этноса – монгольских дербетов. Поскольку через несколько лет Ц.-Д. Номинханов за основу программы по собиранию этнографических сведений [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 3] взял разработанную известным этнографом Л.Я. Штернбергом программу [Штернберг 1914] (см. также: [Арзютов 2012]), то можно предположить, что в своей экспедиции он уже ею руководствовался.

Дело представляет собой составной текст: лл. 1–14, 65–67 являются автографами Ц.-Д. Номинханова, а лл. 15–64 – копия машинописного текста (выполненная через синюю копировальную бумагу), в которой рукой ученого вписаны на латинице все цитаты на языке дербетов.

Скрупулезная фиксация образцов устного народного творчества прослеживается во включении в рукопись легенд: о переселении дербетов в Монголию [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Л. 55], о войне джунгаров с халха-монголами и женщине, переодетой богатырем [НА КалмНЦ РАН.



Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Л. 58], о богатыре Ёвгон-Мергене [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Л. 66–67 об.], о реке Орхон, меняющей цвет воды на цвет крови при появлении дербетов [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Л. 66]. В рукописи также имеются сведения о приметах и традициях, связанных с ними [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Л. 44–46], списки слов, выражающих у дербетов удивление и восклицания, список слов-эвфемизмов, список слов лести [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 1. Л. 55–58].

Тексты на языке дербетов, вписанные рукой ученого в машинописный текст в деле из НА КалмНЦ РАН, записаны на латинице. Так же записывал тексты на языке дербетов Ц.-Д. Номинханов и в своих отчетных полевых тетрадах, сданных им после экспедиции в Ученый комитет МНР. В калмыцкой письменности с 1924 по 1930 г. была принята кириллица, с 1930 по 1938 г. переходили на латиницу. Таким образом, записи в «монгольском» и «калмыцком» деле не отражают орфографию, бывшую в употреблении в 1920-х гг.

Работа ученого о дербетах Монголии была сдана им в Научный архив Калмыцкого НИИЯЛИ (ныне КалмНЦ РАН) уже после возвращения ученого на родину в Калмыкию (после 1960 г.). Поэтому можно сделать вывод о том, что Ц.-Д. Номинхановым была переписана вся работа, которая хранилась им на протяжении последующих десятилетий, несмотря на переезды из одного региона в другой, в том числе и во время депортации калмыцкого народа и ссылки.

Материалы, включенные в рукопись «Калмыцкие народные песни» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2], зафиксированы Ц.-Д. Номинхановым летом 1927 г. у донских калмыков – 44 песни [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 1–21] и у ставропольских (т. е. большедербетовских) калмыков – 29 песен [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 51–70]. Информанты Ц.-Д. Номинханова – донские калмыки являлись уроженцами станицы Граббевской (калм. название Цевднэхнэ ээмг – Цевдняхинский аймак), переселившимися на территорию Большедербетовского улуса в рамках программы переселения калмыков из других регионов в образованную в 1920 г. Калмыцкую автономную область. Как отмечает П.Э. Алексеева, «Переселение из Цевдняхинского аймака ст-цы Граббевской в Большедербетовский улус началось весной 1923 года. Первоначально цевдняхинцы поселились в местности “Хун гурви” на территории 2-го Ики-Чоносовского аймака Бюдюльчинеровского сельского совета, основав село Теегин нур» [Алексеева 1997, 15]. Основная часть (40 песен из 44) песен донских калмыков была записана Ц.-Д. Номинхановым у проживавших в 1927 г. «в поселке 2-й Чонус» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 22] пожилых калмычек Б. Батыревой, Неминовой и других. Ученый отмечает, что одна из песен (№ 41) была составлена в 1924 г. «во время переселения донских калмыков в Ставропольскую губернию» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 22], но ко времени этой миграции Большедербетовский улус уже являлся частью Калмыцкой автономной области. Другие 29 песен, как писал Ц.-Д. Номинханов, были записаны им у «ставропольских калмыков» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 22], имеются в виду калмыки

Большедербетовского улуса, который входил с 1860 г. до 1920 г. в состав Ставропольской губернии, в отличие от донских калмыков-переселенцев, которые в момент записи проживали по соседству. Поэтому необходимо отметить, что группа «ставропольских» калмыков, у которых проводил сбор материалов Ц.-Д. Номинханов в 1927 г., не связана со Ставропольским калмыцким войском (об этом см.: [Носов 2019а, 133]), это войско было упразднено в 1842 г., а калмыки переведены в Оренбургское казачье войско. В статье Д.А. Носова читаем: «В летние каникулы 1927 г. Ц.-Д. Номинханов продолжил экспедиционную деятельность у себя на родине, а также посетил Калмыцкую автономную область. Еще через год он решил провести каникулы на родине жены – в Монголии, где остался на год и по заданию Б.Я. Владимирцова вел сбор фольклорного и этнографического материала» [Носов 2021, 103]. Здесь вкрались неточности: каникулярное время ученый провел среди своих станичников, но переселившихся уже из Области Войска Донского в Большедербетовский улус, вошедший в состав Калмыцкой автономной области; супруга же ученого, Татьяна Иннокентьевна Номинханова (в девичестве Лазарева), родилась в Бурятии, в г. Троицкосавске [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 2. Д. 22. Л. 1 об.], на границе с Монголией.

Таким образом, документы из Научного архива КалмНЦ РАН позволяют внести уточнения в определение этнических групп информантов ученого: 44 песни были записаны им в 1927 г. у калмыков, происходивших из станицы Граббевской, но проживавших в Большедербетовском улусе Калмыцкой автономной области, а 29 песен – у калмыков-дербетов, коренных жителей указанного улуса. Особый интерес ученого к записи фольклора калмыков-дербетов был продиктован, несомненно, как наличием собранных материалов у западномонгольских дербетов, а также и происхождением самого Ц.-Д. Номинханова, который родился среди донских калмыков, но относящихся к дербетам «кости цорос».

В дело «Пословицы, поговорки, загадки дербетов Западной Монголии» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56] включены записанные им в Западной Монголии в 1924–1925 гг. 284 дербетские пословицы и поговорки [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 2–33], 407 загадок [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 34–84], и записанные в 1926 г. 50 халха-монгольских пословиц [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 106–113].

Второй период сбора Ц.-Д. Номинхановым фольклорных материалов был кратковременным, он относился ко времени его работы в Среднеазиатском государственном университете в г. Ташкенте, где он преподавал монгольский язык и где обучались студенты-ойраты (этнической группы торгуты) из Синьцзяна КНР. Так, в вышеупомянутую рукопись «Калмыцкие народные песни» ученый включил 10 «песен торгутов, проживающих (в Хара-Шаре и Эрян-Хабирга) в Синьцзянской провинции Китайской Народной Республики, записанные 30 марта, 9 апреля 1935 года в г. Ташкенте УзССР» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 71–82]. Отнесение ученым этих песен к калмыцкому фольклору было обусловлено тем, что торгуты, расселенные в Синьцзян-Уйгурском автономном округе,

являются потомками калмыков, откочевавших в Центральную Азию, на прародину (как они говорили, на Алтай) и оказавшихся в составе Цинской империи в 1771 г. В 1935 г. также была составлена рукопись «Материалы по языку синьцзянских монголов (ойратов) КНР» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 9], которая содержит интересные данные по этнографии и фольклору ойратов-торгутов. Ряд ойратских паремий, зафиксированных в этот период Ц.-Д. Номинхановым от студентов-ойратов, выступавших информантами, ученый позднее включил в свою работу «Пословицы, поговорки, загадки дербетов Западной Монголии», в которую, несмотря на название, вошли и пословицы, поговорки, загадки торгутов Синьцзяна КНР [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56].

Третий период сбора фольклорных материалов Ц.-Д. Номинхановым начался с возвращения на родину ученого в 1960 г. после того как была восстановлена автономия Калмыкии в 1957 г. Ц.-Д. Номинханов возвратился в Калмыкию и увлеченно занимался разработкой рекомендаций и планов научно-исследовательской работы [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 2. Д. 12; НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 2. Д. 37].

Так, в рукопись «Калмыцкие народные песни», кроме материалов, записанных им в 1927 и 1935 гг., вошли 67 песен донских калмыков, записанных 31 мая – 18 июня 1962 г. в г. Элисте у известного знатока фольклора, донского калмыка, уроженца Денисовской станицы (Богшрахна ээмг – Богшургакинский аймак) Санжи Ивановича Манжикова (1891 г. рожд.) [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 22–50]. Таким образом, в одном деле Ц.-Д. Номинханов собрал песни калмыков, представляющих две этнические группы (донские и большедербетовские калмыки), а также песни торгутов Синьцзяна, являющихся потомками откочевавших в XVIII в. калмыков-торгутов. Примечательным моментом является то, что песни донских калмыков были зафиксированы с разрывом в 35 лет, в течение которых калмыцкий народ пережил трагическую страницу своей истории.

Отдельное дело [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 58] содержит записанные ученым, как он отмечает, 18 апреля – 18 июля 1962 г. у С.И. Манжикова 67 песен и 5 благопожеланий. Сравнение с материалами, включенными в рукопись «Калмыцкие народные песни», показывает, что это те же песни, о которых собиратель указал даты записи 31 мая – 18 июля 1962 г. [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 22–50]. Но, как показывает анализ содержания дела, здесь нет неточности. Ц.-Д. Номинханов скрупулезно отмечает в обеих рукописях, что песни записывались им 31 мая, 14 июля, 16 июля, 18 июля 1962 г. [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 2. Л. 50; НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 58. Л. 29]. А благопожелания были записаны 18 апреля 1962 г. от того же знатока фольклора С.И. Манжикова [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 58. Л. 34].

Рукописный сборник «Пословицы, поговорки и загадки дербетов Западной Монголии» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. 114 л.] датирован Ц.-Д. Номинхановым 1961 г. Но в него вошли как материалы, собранные им в 1924–1925 гг. среди дербетов Западной Монголии, так и загадки синьцзянских монголов, записанные ученым в 1937 г. у студентов, обу-

чавшихся в г. Ташкенте в Среднеазиатском государственном университете. Кроме того, как пишет Ц.-Д. Номинханов во введении к сборнику: «В этот сборник решили включить также пословицы и загадки синьцзянских монголов (калмыков), извлеченные из школьных учебников, изданных в г. Урумчи (КНР), и халхаские пословицы, записанные мною в 1926 году в местности Джанчублин хурэ, восточнее г. Улан-Батора» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 1].

Как отмечает Ц.-Д. Номинханов, в рукописный сборник включены пословицы, поговорки, загадки, «представляющие огромный интерес для сравнительного изучения устного народного творчества дербетов Западной Монголии, торгутов Синьцзяна и калмыков Советского Союза, – когда-то единого народа, ныне проживающих друг от друга [за] несколько тысяч километров, отделившихся друг от друга несколько столетий тому назад» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 56. Л. 1].

Еще одно дело из Научного архива КалмНЦ РАН содержит фольклорные записи Ц.-Д. Номинханова за 1965 г. [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 2. Д. 14], которые представляют собой рукописный отчет, направленный директору Калмыцкого НИИЯЛИ. В нем зафиксированы 5 сказок, 27 песен, 5 благопожеланий, 2 скороговорки и 1 «беседа пальцев», которые изложены на 41 л. отчета [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 2. Д. 14].

Важным для понимания подхода Ц.-Д. Номинханова к сбору фольклорных материалов является архивное дело, содержащее редкое издание – брошюру «Программы по собиранию этнографических и лингвистических материалов» (Астрахань, 1931 г. Серия «К изучению Калмыцкой области»), в которой содержится в числе других и «Программа по собиранию произведений устного народного творчества». Книга была подготовлена Научно-исследовательской ассоциацией по изучению калмыцкого языка и культуры при Калмыцком педагогическом техникуме, организованной в конце 1930 г. [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 3. Л. 3]. Председателем Ассоциации являлся Ц.-Д. Номинханов [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 3. Л. 4]. Состав программ, источники, на которые опирались составители книги (журнал Бурятияведение» за 1926–1927 гг., брошюра «О собирании материала для словаря русского старожильного населения Сибири», изданная в Иркутске), а также указание на то, что «Ассоциация не имеет опыта предыдущих работ» [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 1. Д. 3. Л. 3] позволяют сделать вывод о том, что инициатором создания научной ассоциации и подготовки программ для собирания полевых материалов являлся Ц.-Д. Номинханов, прошедший несколько полевых сезонов под руководством опытных востоковедов в Монголии. Именно в период с сентября 1930 г. по июль 1931 г. Ц.-Д. Номинханов являлся преподавателем в Калмыцком педагогическом техникуме Номинханов [НА КалмНЦ РАН. Ф. 9. Оп. 2. Д. 22. Л. 3]. Программа по собиранию произведений устного народного творчества, составленная Н.Л. Бродским, Н.А. Гусевым, Н.И. Сидоровым и опубликованная в журнале «Русская устная словесность» в Ленинграде в 1924 г., была переиздана в журнале «Бурятияведение» (Верхнеудинск, 1926. № 2. С. 112–117). Основываясь на бурятском издании

программы указанных авторов, члены Научной ассоциации по изучению калмыцкого языка и культуры при Калмыцком педагогическом техникуме включили ее текст «с сокращениями и дополнениями применительно к Калмыцкой области» в издание, которое, по замыслу составителей и прежде всего председателя ассоциации, должно было стать руководством в научных исследованиях фольклора калмыцкого народа. Несомненно, что программа эта использовалась Ц.-Д. Номинхановым в его собирательской работе как в 1920-е гг., так и в последующие периоды научной деятельности ученого.

### Заключение

Фольклорные материалы, собранные востоковедом Ц.-Д. Номинхановым, хранящиеся в Научном архиве Калмыцкого научного центра РАН, свидетельствуют о его интересе к устному народному творчеству монгольских народов. Сбор материалов проводился им по научной программе, ученый обращал внимание на этническую группу информанта, так как считал, что каждая этническая группа обладает особенностями культуры, в том числе и фольклора. Ученый работал в родной Калмыкии недолго: в 1930–1931 гг. (в течение одного учебного года) в Калмыцком педагогическом техникуме в 1943 г. (с июня по конец декабря, когда весь калмыцкий народ был подвергнут депортации, а республика ликвидирована Указом Президиума Верховного Совета СССР от 28.12.1943) в Калмыцком НИИЯЛИ, после возвращения из ссылки – с 1960 по 1967 гг., когда он вновь трудился на разных должностях в КНИИЯЛИ.

Основные труды ученого посвящены монгольской и тюркской филологии, важное место среди них занимают и работы по монгольской фольклористике. Ц.-Д. Номинханов активно собирал этнографические и фольклорные материалы в Монголии и Калмыкии. В периоды работы в Узбекистане, Хакасии, Казахстане он посвящал научные изыскания лексикологии, сравнительному тюрко-монгольскому языкознанию.

Три периода сбора материалов среди ойратов-дербетов Монголии и калмыков разных этнических групп связаны программами исследований, что отражено в составлении ученым сборников, составивших архивные дела, в которых присутствуют материалы, датированные разными периодами: 1920-е гг., 1930-е гг., 1960-е гг. В архивных делах, хранящихся в Научном архиве КалмНЦ РАН, собраны записанные лично Ц.-Д. Номинхановым в разные годы: 284 пословицы и поговорки, 407 загадок дербетов Монголии, 51 пословица и поговорка, 97 загадок синьцзянских торгутов, 50 халхаских пословиц, несколько легенд, сказок, 111 песен, собранных среди донских калмыков, 29 – среди большедербетовских, 10 – среди торгутов Синьцзяна, а также дополнительно 27 калмыцких песен. Кроме того, имеются записи благопожеланий, скороговорок, «беседа пальцев» и сведения об устном народном творчестве, записанные в этнографических заметках.

Важно отметить: несмотря на переезды в разные регионы, депортацию, основные труды Ц.-Д. Номинханов сохранил до последних лет своей жизни.

Фольклорные материалы, хранящиеся в Научном архиве КалмНЦ РАН, включают как данные ряда полевых «монгольских» тетрадей, так и записи Ц.-Д. Номинханова, собранные им с 1927 по 1965 гг. в Калмыкии. Введение их в научный оборот – задача, которая стоит перед учеными Калмыкии.

## ИСТОЧНИКИ

1. На КалмНЦ РАН – Научный архив Калмыцкого научного центра РАН.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева П.Э. Станица Граббевская (XVII в. – дек. 1943 г.): исторический очерк. Элиста: Калмыцкое книжное издательство, 1997. 168 с.

2. Арзютов Д.В. Полевые программы Штернберга и Богораза: от концепции поля к категоризации этничности // Лев Штернберг – ученый, гражданин и человек (к 150-летию со дня рождения) / под ред. Е.А. Резвана. СПб.: МАЭ РАН, 2012. С. 240–247.

3. Владимирцов Б.Я. Монголо-ойратский героический эпос // Владимирцов Б.Я. Работы по литературе монгольских народов. М.: Восточная литература, 2003. С. 325–535.

4. Катгуу Б. Туульч М. Парчины намтар, уран бүтээл // Парчин судлал. Biblioteca Oiratica. Biography Serica-VII. Улаанбаатар: Соёмбо принтинг, 2015. X. 124–132.

6. Номинханов Ц.-Д. Баруун монголын дөрвөдийн зан үйлийн аман зохиолоос. I–III дэвтэр. I боть. Улаанбаатар: ШУА, Хэл зохиолын хүрээлэн, 2008. 216 х.

7. (а) Номинханов Ц.-Д. Бурхан хааны хөвүүн Балчир Бум-Эрдэнэ. IV–V дэвтэр. II боть. Улаанбаатар: ШУА, Хэл зохиолын хүрээлэн, 2009. 163 х.

8. (б) Номинханов Ц.-Д. Ойрад аман зохиолын сан хөмрөгөөс. VI–VIII дэвтэр. III боть. Улаанбаатар: ШУА, Хэл зохиолын хүрээлэн, 2009. 220 х.

9. (а) Носов Д.А. Значение учебных командировок студентов ЛИЖВЯ для исследования фольклора монголов в 1920-е годы // Тюрко-монгольский мир: история и культура. Материалы международной научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения С.Г. Кляшторного / отв. ред. и сост. Т.Д. Скрынникова. М.: Наука – Восточная литература, 2019. С. 128–137.

10. (б) Носов Д.А. Фольклорные и этнографические материалы Ц.-Д. Номинханова (1898–1967) в архивах Санкт-Петербурга // Сетевое востоковедение: взаимодействие монгольских и тюркских этносов во времени и в пространстве: Материалы III Международного научного форума, 11–14 ноября 2019 г. Элиста: Издательство Калмыцкого университета, 2019. С. 273–277.

11. Носов Д.А. Студент Ленинградского института живых восточных языков Ц.-Д. Номинханов в Монголии // Монголия – Россия: век независимости – век

сотрудничества / сост., отв. ред. И.В. Кульганек, Т.И. Юсупова. СПб.: Петрополис, 2021. С. 100–118.

12. (a) Ц.-Д. Номинхановын 1924–1925 онд Баруун Монголд хийсэн судалгаа. I боть. LXI. Эрхлэн хэвлүүлсэн: На. Сүхбаатар, Гар бичмэлээс цахим бичвэрт бичиж, хөрвүүлэг, орчуулга хийсэн На. Сүхбаатар, Т. Ганцогт. Улаанбаатар: Соёмбо принтинг ХХК, 2016. 170 х.

13. (b) Ц.-Д. Номинхановын 1924–1925 онд Баруун Монголд хийсэн судалгаа. II боть. Эрхлэн хэвлүүлсэн: На. Сүхбаатар, Гар бичмэлээс цахим бичвэрт бичиж, хөрвүүлэг, орчуулга хийсэн На. Сүхбаатар, Т. Ганцогт. Bibliotheca oiratca LXII. Улаанбаатар: Соёмбо Принтинг ХХК, 2016. 210 х.

14. Штернберг Л.Я. Краткая программа по этнографии // Сборник инструкций и программ для участников экскурсий в Сибирь. СПб.: Фототипия и типография А.Ф. Дресслера, 1914. С. 212–251.

## REFERENCES

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

1. Arzyutov D. V. Polevyeye programmy Shternberga i Bogoraza: ot konceptsii polyak kategorizatsii etnichnosti [The Field Programmes of Sternberg and Bogoraz: From the Field Concept to the Categorisation of Ethnicity]. Rezvan E.A. (ed.). *Lev Shternberg – uchenyy, grazhdanin i chelovek (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya)* [Lev Sternberg – Scientist, Citizen and Man (On the 150<sup>th</sup> Anniversary of His Birth)]. St. Petersburg, Peter the Great Museum of Anthropology and Ethnography (Kunstkamera) of the RAS Publ., 2012, pp. 240–247 (In Russian).

2. Katuu B. Tuul'ch M. Parchiny namtar, uran buteel [Biography and Work of Parchin]. *Parchin sudlal* [Research on M. Parchen]. *Biblioteca Oiratca. Biography Serica-VII*. Ulaanbaatar, Soyombo Publ., 2015, pp. 124–132. (In Mongolian).

3. Nosov D.A. Znachenkiye uchebnykh komandirovok studentov LIZhVYa dlya issledovaniya fol'klora mongolov v 1920-e gody [Significance of Study Trips of Students of the Leningrad Institute of Living Oriental Languages for the Study of Mongolian Folklore in the 1920s]. Skrynnikova T.D. (ed., comp.). *Tyurko-mongol'skiy mir: istoriya i kul'tura. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 90-letiyu so dnya rozhdeniya. S.G. Klyashtornogo* [The Turkic-Mongolian World: History and Culture. Materials of the International Scientific Conference, Dedicated to the 90<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of S.G. Klyashtorny]. Moscow, Nauka Publ., Vostochnaya literatura Publ., 2019, pp. 128–137. (In Russian).

4. Nosov D.A. Fol'klornyye i etnograficheskiye materialy Ts.-D. Nominkhanova (1898–1967) v arhivakh Sankt-Peterburga [Folklore and Ethnographic Materials of Ts.-D. Nominkhanov (1898-1967) in the Archives of St. Petersburg]. *Setevoye vosto-kovedeniye: vzaimodeystviye mongol'skikh i tyurkskikh etnosov vo vremeni i v prost-ranstve: Materialy III Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma, 11–14 noyabrya 2019 g.* [Network Oriental Studies: The Interaction of Mongolian and Turkic Ethnic Groups in Time and Space: Materials of the III International Scientific Forum, November 11–14, 2019]. Elista, Kalmyk University Publ., 2019, pp. 273–277. (In Russian).

5. Nosov D.A. Student Leningradskogo instituta zhivyykh vostochnyykh yazykov Ts.-D. Nominkhanov v Mongolii [Ts.-D. Nominkhanov, a Student of the Leningrad In-



stitute of Living Oriental Languages, in Mongolia]. Kul'ganek I.V., Yusupova T.I. (eds., comps.). *Mongoliya – Rossiya: vek nezavisimosti – vek sotrudnichestva* [Mongolia – Russia: The Century of Independence is the Century of Cooperation]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2021, pp. 100–118. (In Russian).

### (Monographs)

6. Alekseeva P.E. *Stanitsa Grabbevskaya (XVII v. – dek. 1943 g.): Istoricheskiy ocherk* [Grabbevskaya Stanitsa (17<sup>th</sup> Century – Dec. 1943): Historical Essay]. Elista, Kalmyk Book Publ., 1997. 168 p. (In Russian).

*Бакаева Эльза Петровна,*

Калмыцкий научный центр РАН.

Доктор исторических наук. Заместитель директора по научной работе, ведущий научный сотрудник. Научные интересы: этнология, фольклористика, буддизм, добуддийские верования, история монгольских народов, традиционная культура, источники.

*E-mail:* ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202

*Elza P. Bakaeva,*

Kalmyk Scientific Center of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of History. Deputy Director, Leading Research Associate.

Research interests: ethnology, folklore studies, Buddhism, pre-Buddhist beliefs, history of the Mongolian peoples, traditional culture, sources.

*E-mail:* ebakaeva@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-5188-1202



*Е.В. Сартаков (Москва)*

**«НО МОЖНО РУКОПИСЬ ПРОДАТЬ».**

Рецензия на книгу: Пушкин и финансы: сборник статей / сост., науч. ред. А.А. Белых. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2022. 584 с.

**Аннотация**

Текст представляет собой рецензию на сборник статей «Пушкин и финансы», вышедший в Москве в 2022 г. Показано, что необходимость в исследовании экономической стороны жизни Пушкина давно назрела. В сборник включены как фрагменты классических работ по этой теме П.Е. Щеголева и С.Я. Гессена, так и впервые опубликованные статьи А.А. Белых, С.В. Березкиной и И.С. Сидорова. Удачным решением можно признать, что труд открывается статьей его научного редактора, в которой проанализированы различные финансовые ипостаси жизни Пушкина: чиновника, литератора и издателя, игрока, помещика, горожанина и семьянина. Показано, что в первых двух ипостасях речь прежде всего идет о доходах Пушкина, а последние три – расходные статьи бюджета. Проведенные в книге подсчеты требуют пересмотра со стороны исследовательского сообщества представлений о финансовой неудаче «Истории Пугачева» и журнала «Современник». В рецензируемом труде убедительно показано, что доходы Пушкина от продажи «Истории Пугачева» существенно превысили расходы, что, однако, не позволило поэту вернуть ссуду, взятую у государства, на это издание. Однако невозвращение кредита объяснялось не провалом издания, как считалось в истории пушкинистики до сих пор, а нецелевым расходованием ссуды, только 16% от которой было потрачено на издание. Журнал «Современник», действительно, не принес тех дивидендов, на которые рассчитывал Пушкин, однако убыточным он отнюдь не был, как считалось до сих пор, точка безубыточности была преодолена. К недостаткам издания следует отнести то, что содержание книги несколько уже ее названия, потому что проблема, артикулированная в заглавии, предполагает не только подсчет доходов и расходов поэта, но также и другие, не менее важные вопросы взаимодействия экономики и литературы: влияние рыночной цены печатной продукции и величины гонорара на

поэтику литературных произведений (от объема и жанра до языка и стиля), зависимость экономических условий существования писателя от его искусства и пр.

#### Ключевые слова

Пушкин; финансы; экономика; бюджет; издательское дело.

*E.V. Sartakov (Moscow)*

#### **“BUT YOU CAN SELL THE MANUSCRIPT”.**

**Book Review: Belykh A.A. (ed.). Pushkin and Finance: Collection of Articles. Moscow, Delo, RANEPА Publ., 2022. 584 p.**

#### Abstract

The article is a review of the collection of articles “Pushkin and Finance”, published in Moscow in 2022. It is shown that the need to study the economic side of Pushkin’s life is long overdue. The collection includes both fragments of classical works on this topic by P.E. Shchegolev and S.Ya. Gessen, as well as first published articles by A.A. Belykh, S.V. Berezkina and I.S. Sidorov. It can be recognized as a good decision that the work opens with an article by its scientific editor, in which various financial hypostases of Pushkin’s life are analyzed: an official, a writer and publisher, a player, a landowner, a city dweller and a family man. It is shown that in the first two hypostases it was primarily about Pushkin’s income, and the last three were budget expenditure items. The calculations carried out in the book require a revision on the part of the research community of ideas about the financial failure of “The History of Pugachev” and the “Sovremennik” magazine. The work under review convincingly shows that Pushkin’s income from the sale of “The History of Pugachev” significantly exceeded expenses, which, however, did not allow the poet to repay the loan taken from the state for this publication. However, the failure to repay the loan was not explained by the failure of the publication, as was still believed in the history of Pushkin studies, but by the misuse of the loan, only 16% of which was spent on the publication. The “Sovremennik” magazine, indeed, did not bring the dividends that Pushkin had hoped for, but it was by no means unprofitable, as was previously believed; the break-even point was overcome. The disadvantages of the publication include the fact that the content of the book is somewhat narrower than its title, because the problem articulated in the title involves not only calculating the poet’s income and expenses, but also other, no less important issues of interaction between economics and literature: the influence of the market price of printed production and the amount of royalties for the poetics of literary works (from volume and genre to language and style), the dependence of the economic conditions of a writer’s existence on his art, etc.

#### Key words

Pushkin; finance; economy; budget; publishing.

Первую известную нам финансовую операцию юный Александр Пушкин совершил, когда в 1811 г. отправился из Москвы поступать в Лицей. Прощаясь с мальчиком, его тетка Анна Львовна и двоюродная бабушка Варвара Васильевна Чичерина подарили Пушкину 100 рублей «на орехи», которые тот дал в долг сопровождавшему его дяде Василию Львовичу. Позднее, в 1825 г., Пушкин рассказал об этом князю П.А. Вяземскому: «Так как оному прошло уже более 10 лет без всякого с моей стороны взыскания или предъявления, и как я потерял уже все законное право на взыскание вышеупомянутых 100 рублей (с процентами за 14 лет, что составляет более 200 рублей), то униженно молю его высокоблагородие, милостивого государя дядю моего заплатить мне сии 200 рублей по долгу христианскому – получить же оные деньги уполномочиваю князя Петра Андреевича Вяземского, известного литератора» [Пушкин 1937, 211]. Не знаем, возвратил ли дядя долг, но, бесспорно, символизм этой истории очевиден: в дальнейшем, когда у взрослого Пушкина находились деньги, они чрезвычайно быстро растрачивались.

Рецензируемый труд, вышедший под редакцией доктора экономических наук, профессора РАНХиГС А.А. Белых, – явление примечательное и отрадное. При в целом детальной изученности различных аспектов жизни и творчества Пушкина финансовая сторона его жизни, столь важная и для Пушкина-человека и для Пушкина-профессионального литератора, оставалась на периферии пушкинистики. Еще Б.М. Эйхенбаум в работе 1927 г., не имея в виду конкретно автора «Евгения Онегина», поставил вопрос о влиянии экономических условий жизни писателя на его творчество [Эйхенбаум 1927], и тогда его призыв был услышан: в конце 1920-х гг. вышли фундаментальные труды в этой области, не потерявшие своего значения до сих пор: книги П.Е. Щеголева (1928) и С.Я. Гессена (1930). Однако в 1930-е гг. подобные исследования были искусственно прерваны, потому что из «идеолога капитализирующегося среднепоместного дворянства» поэт превратился в «товарища в борьбе за коммунизм», а товарищ борется бескорыстно.

В наш «век-торгаш» интерес к этой стороне жизни писателей закономерно вырос. Например, в 2009 г. вышла содержательная монография М.С. Макеева о Н.А. Некрасове, в которой было доказано, что коммерческие интересы стояли для автора «Кому на Руси жить хорошо» не ниже творческих [Макеев 2009]. Обращение в этом смысле к финансам человека, написавшего в 1824 г. «Разговор книгопродавца с поэтом» с его гениальным «Не продается вдохновенье, но можно рукопись продать», кажется оправданным.

Книга состоит из отдельных статей, в нее включены помимо уже упомянутых классических работ П.Е. Щеголева и С.Я. Гессена, фрагменты на интересующую нас тему Н.П. Смирнова-Сокольского («Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина») и Г.Ф. Парчевского («Перечень карточных игр с участием Пушкина»). Вместе с тем впервые увидели свет статьи А.А. Белых «А.С. Пушкин: доходы и расходы» [Пушкин и финансы 2022, 16–80], С.В. Березкиной «Очерки материального быта Пушкина»

[Пушкин и финансы 2022, 81–126] и И.С. Сидорова «О “медной бабушке”» [Пушкин и финансы 2022, 127–162].

Весьма продуманным с точки зрения композиции кажется, что открывается книга статей ее научного редактора А.А. Белых, который обобщает и уточняет многое в финансовых вопросах жизни Пушкина. Его статья состоит из пяти частей, в которых рассматриваются различные финансовые ипостаси жизни поэта: чиновник, литератор и издатель, игрок, помещик, горожанин и семьянин. И если в первых двух частях речь идет о доходах, то последние три – расходные статьи пушкинского бюджета. Может быть, наиболее ценным в рецензируемом труде можно признать подсчеты исследователя, связанные с публикацией Пушкиным «Истории Пугачева» и расходами в связи с изданием журнала «Современник». Оба проекта всегда признавались коммерчески невыгодными для поэта, а журнал – вообще провальным. Рецензируемая книга требует от нас пересмотра подобных интенций.

На издание «Истории Пугачева» автор взял у Николая I ссуду на 20000 рублей. При этом общая сумма издержек (оплата части бумаги для публикации, а также литографированного портрета Пугачева), округляя, составила 3200 рублей [Пушкин и финансы 2022, 38]. Что же касается доходов, то при тираже в 3000 экземпляров продано было 1225 по цене за два тома в 20 рублей. Учитывая стандартную сумму комиссионных книгопродавцев в 20%, выручка от продажи составила 19600 рублей. Следовательно, доход Пушкина составил  $19600 - 3200 = 16400$  рублей.

Н.П. Смирнов-Сокольский сетовал, что эта сумма не дала Пушкину «возможности даже вернуть полученную на издание ссуду» [Смирнов-Сокольский 1962, 368]. Но, как справедливо замечено в рецензируемом труде, и ссуда не была потрачена полностью на публикацию книги: «Целевым образом было использовано только 3200 рублей, т. е. 16% от величины ссуды» [Пушкин и финансы 2022, 41]. Поэтому подсчеты А.А. Белых убедительно показали, что, вложив всего 3200 рублей, Пушкин получил 16200 рублей прибыли [Пушкин и финансы 2022, 42].

Еще интереснее анализ финансов Пушкина как издателя «Современника». Общее место в исследованиях по истории литературы и журналистики – признание неудачным этого проекта поэта. Действительно, журнал не принес тех дивидендов, на которые рассчитывал Пушкин, однако убыточным он отнюдь не был. По подсчетам, приведенным в рецензируемом труде [Пушкин и финансы 2022, 42–43], точка безубыточности проекта издания журнала достигалась при продаже 1344 комплектов «Современника», состоявших из четырех томов журнала, т. е. 5376 книжки. В старой работе Щеголева, перепечатанной в настоящем издании [Пушкин и финансы 2022, 505], подсчитано, что общее число проданных номеров – 6948. С учетом скидок, неучтенных номеров и прочих обстоятельств доход Пушкина мог составить 10000 рублей [Пушкин и финансы 2022, 47], что, правда, меньше обещанных поэту А.Ф. Смирдиным 15000 рублей в случае, если тот откажется от мысли издавать «Современник».

В прочих статьях книги рассматриваются более частные, но не менее важные вопросы заемных писем Пушкина и залога его имени

в Опекунском совете (статья С.В. Березкиной), проблема приданого Н.Н. Гончаровой (статья И.С. Сидорова) и пр.

К недостаткам рецензируемой книги все же следует отнести, что ее содержание несколько уже названия, потому что проблема, артикулированная в заглавии «Пушкин и финансы», предполагает не только подсчет доходов и расходов поэта, но также и другие вопросы взаимодействия экономики и литературы: например, влияние рыночной цены печатной продукции и величины гонорара на поэтику литературных произведений (от объема и жанра до языка и стиля), зависимость экономических условий существования писателя от его искусства и пр. Всем этим довольно успешно на материале европейских литератур занимаются представители школы «новой экономической критики» [The New Economic Criticism... 1999].

Тем не менее следует признать, что эти и подобные вопросы могут быть решены только после скрупулезного расчета доходов и расходов Пушкина – человека и поэта. И в этом смысле рецензируемый труд – фундаментальное исследование, которое должно стать базой для дальнейших разысканий в этой области.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин. Литературные доходы Пушкина. Л.: Academia, 1930. 148 с.
2. Макеев М.С. Николай Некрасов: поэт и предприниматель (очерки о взаимодействии литературы и экономики). М.: Макс Пресс, 2009. 235 с.
3. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 13. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937. 651 с.
4. Пушкин и финансы: сборник статей / сост., науч. ред. А.А. Белых. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2022. 584 с.
5. Смирнов-Сокольский Н.П. Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М.: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1962. 631 с.
6. Щеголев П.Е. Пушкин и мужики. По неизданным материалам. М.: Федерация, 1928. 288 с.
7. Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9. С. 47–52.
8. The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics / ed. by M. Woodmansee, M. Osteen. London; New York: Routledge, 1999. 456 p.

## REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Eykhenbaum B. Literatura i literaturnyy byt [Literature and Literary Life]. *Na literaturnom postu*, 1927, no. 9, pp. 47–52. (In Russian).

**(Monographs)**

2. Gessen S. *Knigoizdatel' Aleksandr Pushkin. Literaturnyye dokhody Pushkina* [Publisher Alexander Pushkin. Literary Income of Pushkin]. Leningrad, Academia Publ., 1930. 148 p. (In Russian).

3. Makeev M.S. *Nikolay Nekrasov: poet i predprinimatel' (ocherki o vzaimodeystvii literatury i ekonomiki)* [Nikolai Nekrasov: Poet and Entrepreneur (Essays on the Interaction of Literature and Economics)]. Moscow, Maks press Publ., 2009. 235 p. (In Russian).

4. Belykh A.A. (ed.). *Pushkin i finansy: sbornik statey* [Pushkin and Finance: Collection of Articles]. Moscow, Delo, RANEPА Publ., 2022. 584 p. (In Russian).

5. Shchegolev P.E. *Pushkin i muzhiki. Po neizdannym materialam* [Pushkin and Peasants. Based on Unpublished Materials]. Moscow, Federatsiya Publ., 1928. 288 p. (In Russian).

6. Smirnov-Sokol'skiy N.P. *Rasskazy o prizhiznennykh izdaniyakh Pushkina* [Stories about Pushkin's Lifetime Editions]. Moscow, All-Union Book Chamber Publ., 1962. 631 p. (In Russian).

7. Woodmansee M., Osteen M. (eds.). *The New Economic Criticism: Studies at the Intersection of Literature and Economics*. London; New York, Routledge Publ., 1999. 456 p. (In English).

*Сартаков Егор Владимирович,*

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики. Научные интересы: сравнительное литературоведение, творчество Гоголя и го-голевского периода русской литературы.

*E-mail:* esartak@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7434-635X

*Egor V. Sartakov,*

Lomonosov Moscow State University.

Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of History of Russian Journalism and Literature, Faculty of Journalism. Research interests: comparative literary criticism, Gogol's work as a spiritual and scientific problem.

*E-mail:* esartak@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-7434-635X



*Научное издание*

## **Новый филологический вестник**

Компьютерная верстка *В.Н. Хомеев*  
Подписано в печать 21.03.2024  
Формат 60х90/16  
Гарнитура Petersburg  
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)