studia litterarum

p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М.Горького Российской академии наук

том 9 #2
2024

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Крупным планом:
Ф.М. Достоевский
Фольклористика
Текстология
Источниковедение
Публикации
Рецензии

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук

том 9 #2
2024

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2024.
–Т. 9, № 2. — М.:
ИМЛИ РАН, 2024.
– 376 с.

Academic journal. — 2024.
– Vol. 9, no 2. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2024.
– 376 p.

Включен
в Перечень рецензируемых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25А,
стр. 1

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial Department:
Povarskaya St., 25A, bld. 1,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

© ИМЛИ РАН, 2024

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature

of the Russian
Academy
of Sciences

vol 9 #2
2024

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Главный редактор
А.Б. Куделин (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
О.А. Туфанова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Ответственный секретарь
М.В. Каплун (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Редакторы
А.В. Голубков, З.С. Закружная (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Д.П. Бак (Государственный литературный музей, Москва, Россия), Т.М. Горяева (Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия), Р. Джулиани (Университет Ла Сапиенца, Рим, Италия), Л.И. Ливак (Торонтский Университет, Торонто, Канада), Э. Лэрд (Университет Браун, Провиденс, США), Д. Ота (Кумамото Гакуэн Университет, Кумамото, Япония), Ф.Б. Поляков (Институт славистики Венского университета, Вена, Австрия), Р.М. Распопович (Исторический институт Университета Черногории, Подгорица, Черногория), Д. Рицци (Университет Ка Фоскари, Венеция, Италия), И.В. Силантьев (Институт филологии СО РАН, Новосибирск, Россия), Г. Тиханов (Лондонский университет королевы Марии, Лондон, Великобритания), Л.С. Флейшман (Стэнфордский университет, Стэнфорд, США), М. Цимборска-Лебода (Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине, Люблин, Польша)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.Р. Аминева (Казанский федеральный университет, Казань, Россия), М.Л. Андреев (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), С. Гардзонио (Пизанский университет, Пиза, Италия), Е.Е. Дмитриева (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Ж.-Ф. Жаккар (Женевский университет, Женева, Швейцария), В.Л. Кляус (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Н.В. Корниенко (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Ф. Кофман (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.В. Лавров (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия), Д.С. Московская (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.В. Полонский (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.Г. Родионов (Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова, Чебоксары, Россия, Чувашская Республика), А.Ф. Строев (Университет Новая Сорбонна — Париж 3, Париж, Франция), К.К. Султанов (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Л. Топорков (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), О.Б. Христофорова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия), М. Шруба (Рурский университет, Бохум, Германия)

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Editor-in-Chief
Alexander B. Kudelin (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Olga A. Tufanova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Managing Editor
Marianna V. Kaplun (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Editors Andrei V. Golubkov (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), Zoya S. Zakruzhnaya (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Dmitry P. Bak (State Literary Museum, Moscow, Russia), *Tatiana M. Goryaeva* (Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia), *Rita Giuliani* (Sapienza University, Rome, Italy), *Leonid I. Livak* (University of Toronto, Toronto, Canada), *Andrew Laird* (Brown University, Providence, USA), *Jotaro Ohta* (Kumamoto Gakuen University, Kumamoto, Japan), *Fedor B. Poljakov* (Institute for Slavistics, University of Vienna, Vienna, Austria), *Radoslav M. Raspopovic* (University of Montenegro, Historical Institute of the University of Montenegro, Podgorica, Montenegro), *Daniela Rizzi* (Ca' Foscari University, Venice, Italy), *Igor V. Silantiev* (Institute of Philology of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia), *Galin Tihanov* (Queen Mary University of London, London, Great Britain), *Lazar S. Fleishman* (Stanford University, Stanford, USA), *Maria Cymborska-Leboda* (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Lublin, Poland)

EDITORIAL BOARD

Venera R. Amineva (Kazan Federal University, Kazan, Russia), *Mikhail L. Andreev* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Stefano Garzonio* (University of Pisa, Pisa, Italy), *Ekaterina E. Dmitrieva* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Jean-Philippe Jaccard* (University of Geneva, Geneva, Switzerland), *Vladimir L. Klyaus* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Natalya V. Kornienko* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey F. Kofman* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Alexander V. Lavrov* (Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia), *Darya S. Moskovskaya* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vadim V. Polonsky* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vitalii G. Rodionov* (I.N. Ulianov Chuvash State University, Cheboksary, Russia, Chuvash Republic), *Alexander F. Stroev* (New Sorbonne University — Paris 3, Paris, France), *Kazbek K. Sultanov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey L. Toporkov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Olga B. Khristoforova* (Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia), *Manfred Schruba* (Ruhr University, Bochum, Germany)

Содержание

Теория литературы

10 **Лин Цзяньхоу.** Категории поэтики: опыт исследования русской школы

Мировая литература

24 **Балданмаксарова Е.Е.** Мифопоэтическая основа и символический мир образов в романе «Шилийн Богд» монгольского писателя Г. Мэнд-Ооёо

44 **Халтрин-Халтурина Е.В.** Диккенсовский «Сверчок за очагом»: о стилизациях, подражаниях, экранизациях

68 **Алташина В.Д.** От «Книги-Текста» к «Книге-Жизни»: Расин в “Fils” («Сын / Нити») Сержа Дубровски и «Тит Беренику не любил» Натали Азуле

88 **Люстров М.Ю.** «Смерть Лопатинского» Ф. Булгарина в переложениях финских авторов XIX в.

100 **Кириченко В.В.** Жорж Перек и «новый роман»: поля пересечений и расхождений с творчеством Алена Роб-Грийе

120 **Радионова А.В.** «Собирание существования» как один из осевых мотивов творчества Б. Пастернака и Р.М. Рильке

Русская литература

138 **Ермакова Л.Л.** «Семеро против Фив» в мифопоэтике Вяч. Иванова

154 **Воронцова Г.Н.** Произведения А.Н. Толстого 1914–1917 гг.: от публицистического высказывания к художественному образу

172 **Лаппо-Данилевский К.Ю.** Сонетная контроверза В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова

200 **Анисимова Е.Е.** История для народа в «Ермаке» Л.Н. Толстого: Строгановский сюжет

Крупным планом: Ф.М. Достоевский

218 **Касаткина Т.А.** Пространство за пределами времени: Десятая глава Апокалипсиса в ключевой метафизической сцене романа «Идиот»

238 **Подосокорский Н.Н.** «Басни» И.А. Крылова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»

256 **Магарил-Ильяева Т.Г.** Флобер у Достоевского: роль и образ “Madame Bovary” в «Идиоте»

Фольклористика

278 **Макаров С.С., Хаджиева Т.М**. Система мифологических персонажей в тюркском эпосе: карачаево-балкарская «Нартиада» и якутские олонхо

Текстология. Источниковедение. Публикации

300 **Пак Н.В.** Житие Ефрема Перекомского: вопросы об архетипе памятника и его литературных источниках

324 **Акимова А.С.** Библиотека А.Н. Толстого как творческая лаборатория писателя: источники романа «Петр Первый»

342 **Ямпольская А.В.** Пьер Паоло Пазолини на страницах журнала «Иностранная литература»

Рецензии

362 **Коваленко А.Г., Суздалова Н.М.** Рецензия на монографию Д.В. Кротовой «Поэзия В. Шаламова: идейно-образные константы и художественная генеалогия (модернистский аспект)»

In Memoriam

372 Памяти Андрея Федоровича Кофмана

Contents

Literary Theory

10 **Jianhou Ling.** Categories of Poetics: A Study of the Russian School

World Literature

24 **Elizaveta E. Baldanmaksarova.** Mythopoetic Basis and Symbolic World of Images in the Novel *Shiliin Bogd* by the Mongolian Writer G. Mend-Ooyo

44 **Elena V. Haltrin-Khalturina.** Dickens' *The Cricket on the Hearth*: On Its Stylizations, Takeoffs, Adaptations

68 **Veronika D. Altashina.** From "Text-Book" to "Text-Life": Racine in "Fils" ("Son / Threads") by Serge Doubrovsky and "Titus Did not Love Berenice" by Nathalie Azoulai

88 **Mikhail Yu. Liustrov.** Bulgarin's "The Death of Lopatinsky" in Adaptations by Finnish Authors of the 19th Century

100 **Vladislav V. Kirichenko.** Georges Perec and Nouveau Roman. On the Zones of Intersections and Divergencies with Alain Robbe-Grillet's Works

120 **Alla V. Radionova.** Gathering Existence as One of the Central Motifs in the Works of B. Pasternak and R.M. Rilke

Russian Literature

138 **Liia L. Ermakova.** "Seven Against Thebes" in Mythopoetics of Vyach. Ivanov

154 **Galina N. Vorontsova.** A.N. Tolstoy's Works in 1914–1917: From the Publicistic Statement to the Artistic Image

172 **Konstantin Yu. Lappo-Danilevskii.** The Polemics of V.K. Trediakovsky and A.P. Sumarokov About the Sonnet

200 **Evgeniya E. Anisimova.** A History for the Common People in Leo Tolstoy's "Ermak": The Stroganov Plot

Close Up: F.M. Dostoevsky

218 **Tatiana A. Kasatkina.** Space Beyond Time: The Tenth Chapter of The *Apocalypse* in the Crucial Metaphysical Scene of *The Idiot*

238 **Nikolay N. Podosokorsky.** I.A. Krylov's "Fables" in F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*

256 **Tatiana G. Magaril-Il'iaeva.** Flaubert in Dostoevsky's Work: The Role and Image of *Madame Bovary* in the Novel *The Idiot*

Folklore Studies

278 **Semen S. Makarov, Tanzila M. Khadzhieva**. The System of Mythological Characters in the Turkic Epic: The Karachay-Balkarian *Nartiada* and Yakut *Olonkho*

Textology. Materials. Publications

300 **Natalia V. Pak.** The Life of Efrem Perekomsky: Issues on the Archetype of the Monument and Its Literary Sources

324 **Anna S. Akimova.** A.N. Tolstoy's Library as a Creative Laboratory of the Writer: Sources of the Novel *Peter the Great*

342 **Anna V. Jampol'skaja.** Pier Paolo Pasolini in "Inostrannaia literatura" Journal

Reviews

362 **Alexander G. Kovalenko, Nadezhda M. Suzdalova.** Antinomianism and Organic of Life. Review on the Monograph "Poetry of V. Shalamov: Ideological and Figurative Constants and Artistic Genealogy (Modernist Aspect)" by D.V. Krotova

In Memoriam

372 In Memory of Andrey F. Kofman

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ROVPOL
УДК 82.0
ББК 83

КАТЕГОРИИ ПОЭТИКИ: ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ ШКОЛЫ

© 2024 г. Лин Цзяньхоу
Институт мировой литературы факультета иностранных языков, Пекинский университет, Пекин, Китай
Дата поступления статьи: 01 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-10-23

Работа выполнена в Пекинском университете при финансовой поддержке Китайского государственного фонда гуманитарных и общественных наук, проект № 22&ZD286: «Исследование Русской школы поэтики»

Аннотация: В статье обосновывается теоретический подход к интегральному исследованию различных возникших в России направлений поэтики, связанных с понятием «Российская школа европейской поэтики», или «Русская школа поэтики». Эта школа обеспечила пионерскую модернизацию европейской классической поэтики на рубеже XIX–XX вв., ее кросс-культурное расширение и основные завоевания в 1960-х и 1970-х гг. В работе обсуждаются четыре основных вопроса. Во-первых, почему западные ученые предпочитают развивать русскую теорию литературы, возводя ее до ранга «Теории», но не отдавая при этом должного русско-советским достижениям в области поэтики? Во-вторых, как выявить главную линию развития русской поэтики от ее генезиса до стадии зрелости? В-третьих, почему модернизация европейской поэтики произошла прежде всего в России? В-четвертых, какие специфические характеристики обнаруживаются у Русской школы поэтики на фоне бурного всплеска интереса к этой дисциплине в западных странах в последние десятилетия? Автор данной статьи считает, что попытка реконструировать Русскую школу поэтики и проанализировать ее роль может послужить ценным исследовательским примером для возрождения китайской традиционной культуры, в том числе древнекитайской поэтики, в контексте актуальной модернизации.

Ключевые слова: Европейская поэтика, Русская школа поэтики, теория литературы, Теория, сайентификация, модернизационная трансформация, кросс-культурный диалог.

Информация об авторе: Лин Цзяньхоу — доктор философии, профессор, Институт мировой литературы Факультета иностранных языков, Пекинский университет, ул. Ихэюаньлу, д. 5, 100871 г. Пекин, КНР.

E-mail: lingjh@pku.edu.cn

Для цитирования: *Лин Цзяньхоу.* Категории поэтики: опыт исследования русской школы // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 10–23. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-10-23

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

CATEGORIES OF POETICS: A STUDY OF THE RUSSIAN SCHOOL

© 2024. Ling Jianhou
Institute of World Literature, School of Foreign Languages, Peking University, Beijing, PRC
Received: March 01, 2024
Approved after reviewing: April 20, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: The present work was carried out at Peking University with the financial support of the Chinese National Humanities and Social Science Foundation, project no. 22&ZD286: "A Study of Russian School of Poetics."

Abstract: This paper substantiates a theoretical approach to the integral study of various directions of Russian poetics associated with the new concept of the "Russian School of European Poetics" or "Russian School of Poetics," which is distinguished by its pioneering modernization of European classical poetics at the turn of the 20th century and its cross-cultural development and expansion in the 1960s and the 1970s. Four questions are also discussed: firstly, why do Western scholars prefer to develop modern Russian theory of literature into "Theory"? Secondly, how to identify the main line of modern Russian poetics from its genetic origin to maturity? Third, why was the modernization of European poetics initiated in Russia? Fourth, what specific characteristics are found in the Russian school of Poetics in the state of "overflowing" of poetics in Western countries? The author of the present paper believes that an attempt to reconstruct the Russian school of poetics can serve as a valuable research example for the revival of Chinese traditional culture, including the ancient poetics of China, in the form of modernization.

Keywords: the European poetics, the Russian school of Poetics, theory of literature / literary theory / Theory, scientification, modern transformation, cross-cultural dialogue.

Information about the author: Ling Jianhou, PhD, Professor, Institute of World Literature, School of Foreign Languages, Peking University, Yiheyuan Road, 5, Haidian District, 100871 Beijing, P.R. China.

E-mail: lingjh@pku.edu.cn

For citation: Ling, Jianhou. "Categories of Poetics: A Study of the Russian School." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 10–23. (In English)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-10-23

In Book Zilu of *Analects*, Confucius is recorded to have once said "If the name is not right, then speech will not be in order, and if speech is not in order, then nothing will be accomplished." That is to say, in order to rationalize the development of oneself, it is a prerequisite to have one's name rightly established. In the same vein, the scientification of literary studies in Russia at the turn of the 20th century, is precisely hallmarked by a naming-based debate on which of the four essential concepts, i. e. history of literature, poetics, theory of literature and science of literature[1], should best represent its proper disciplinary territory. A debate on naming is not only a controversy on methodology, but also one on ideology. Such a debate that took place in Russia in the area of literary studies culminated in "science of literature" coming out the winner. The establishment of the discipline of literary science is not only driven by an inner need for an independent disciplinary status of literary studies, but also closely connected with the radical changes taking place in the outer political climate. By this time, history of literature, poetics and theory of literature had all "transferred their right of property" to science of literature [31, vol. 6, p. 477]. The distinctive feature of modern disciplinary consciousness is marked by externally delimiting the boundaries of the discipline and internally defining the specific areas of study within the discipline, which later exerted a double-edged, or positive as well as negative influence on the study of poetics. Positively, various schools of literary studies gained further strength in such a modern spirit; negatively, such a modern

1 The Russian word "literaturovedenie" (литературоведение, наука о литературе) is translated into Chinese "文艺学" (wen yi xue, its literal translation in English is "learning and knowledge about literature as an art"). There is no equivalent word in English. It is often translated as "literary science / science of literature."

mentality of "divide and rule" inevitably dismissed the possibility of "blend and merge." Consequently, this has so far made impossible the existence of a volume of *A History of Poetics in Russia*.

The concept of "theory of literature" first appeared in the book, *The Basic Principles of the Scientific Theory of Literature* [6], yet it truly came into being, in the words of Galin Tihanov, between the WWI and the WWII [16]. The term "science of literature" was first introduced to Russian from Germany in 1895 [3] and was promoted to a great height by the Soviets. Those two concepts had been the products of Russia's initiation in the scientification of literary studies. As Barsht (К.А. Баршт) points out, Veselovsky (А.Н. Веселовский) and Potebnya (А.А. Потебня) have both contributed to the promotion of the independent disciplinary status of theory of literature through their studies in poetics [17, p. 28–29, 46][2]. The tradition of poetics originated in ancient Greece and Rome is commonly inherited in European countries [11]. The modern transformation of Russian poetics might have given rise to a certain intellectual impact on the Western academia, yet it had hardly constituted a "revolutionary overthrow" of the European tradition [26]. What had truly caused disturbances among the Anglo-Saxon scholars were, unexpectedly, the two aforementioned concepts, "theory of literature" and "science of literature." Those disturbances included a dissatisfaction over Russian-Soviet monopoly on the power of discourse, and a criticism of the "self-enclosure" of modern disciplinary consciousness. The former is connected with the field of ideology, the latter has to do with scholarship proper. Yet, both antipathies blended into each other in the academia of Western Europe and North America in its various critical voices about USSR. Specifically, the self-binding tendency of the internal study of literature led to its developmental stagnation, which accordingly necessitated a more vigorous multi-disciplinary approach to rediscover the potentials for further growth of literary studies. Therefore, there emerged a division between "theory of literature" and "literary theory," a division greatly appreciated by Antoine Compagnon [18, p. 16]. Though the latter concept "literary theory" was originated from the former concept "theory of literature," yet "literary theory" became a counteraction against modern disciplinary consciousness which put literariness at its theoretical

2 In this article, the author has specially used the works of Euro-American scholars translated into Chinese in order to introduce readers with information about their Chinese perception from the point of view of "References."

core. Such a counteraction finally led to the re-naming of "theory of literature" into "Theory" in the West. Again, "meta-literary science (металитературоведение)" [4, chapter 1] is a response from contemporary Russian scholars to the aforementioned "counteraction." In general, whereas the scientification of literary studies initiated by Russia's reformation of poetics received critical attention from the Western scholars, those scholars' more intense responses had been straightforwardly directed at the two "game-changing" concepts, "theory of literature" and "science of literature."

There is a Chinese proverb, coined by the fictional character Granny Liu in *A Dream of Red Mansions*, saying, "A camel that is starved to death still looms larger than a living horse." It implies that a powerful person, though down and out, is still a stronger bulk compared to average people, and his strength should never be underestimated. On the surface, the disintegration of the USSR, according to Francis Fukuyama, symbolizes the end of socialism, yet in effect, it is more of a secret wish of his followers or those upholders of "endism" that all the ideological elements that represent socialism should fall. Theory of literature is definitely one of such ideological elements, if not the most important one. And the Russian study of poetics has played a special role in the modern transformation of the theory of literature, and even in the establishment of the independent disciplinary status of literary studies as a whole. Some scholars have become aware of the special role fulfilled by the Russian study of poetics, but contributed no monographs yet to a further discussion of this important issue. One possible reason might be the comparatively narrow scope of the categories of poetics, which is consequentially insufficient to highlight Russia's significant contribution to the development of the humanities in the 20th century. The concept of "School of Russian Philology," put forward by Shaytanov (И.О. Шайтанов), is a fairly inspiring gesture for native Russian scholars, more importantly, it stays in line with their unique understanding of philology. Such a concept is considerably different from Chinese philology — namely the study on language and words, its core tradition originating from Xiao Xue (小学) in Han Dynasty — that has existed since ancient times (202 BC – 8 AD), therefore, for the Chinese scholars, the concept of "School of Russian Philology" is only too grand an idea that it throws one into bewilderment as to where to begin to justify the presence of such a scholarly tradition. From the perspective of linguistics or literary science? Or from a comprehensive point

of view that integrates literature, history and philosophy into a closely-knitted whole? Not only is it hard to determine the nature of the concept of "School of Russian Philology," but it might raise the suspicion that this concept is "a grand masquerade for a trivial topic." Another possible reason is the "iron curtain" in the Cold War, which prevented Western scholars from applauding the modern transformation of classical poetics in Russia and the Soviet Union. For instance, the article "*What is Poetics?*" [13] adopted a position of "blocking" the discussion of Russian and Soviet poetics. After the disintegration of the USSR, Western scholars began to take a selective view of the materials from Russian poetics. Influential works from the Western Europe such as, *La poétique: Introduction à la théorie générale des formes littéraires* (1993) [19] written by David Fontaine, the two-volume *Histoire des poétiques* (1997) [20] edited by Jean Bessière, Eva Kushner and the others, only showed enough respect to a few Russian formalists and Bakhtin (М.М. Бахтин). Such neglecting or selective treatment of Russian poetics by native scholars of Western countries (instead of Slavic scholars), deliberate or not, only proves that Russian contribution to poetics has become a driving force for the scholars of Western Europe and North America to reexamine the tradition of the European poetics originated from the ancient Greeks. This conclusion can also be supported by the entry "poetics" from an authoritative specialized dictionary of literature edited in English language:

> Traditionally, the term refers to the theory of poetry, in particular emphasizing principles of composition and structure, with the Poetics of Aristotle (384–322 BC) being the earliest, most well-known, and most influential formulation. Since then, various poets, critics and writers have expounded upon the topic, their treatises often marking a specific literary movement or philosophical trend. Notable examples in the history of poetics include Horace's Ars Poetica (18 BC); Longinus's On the Sublime (1st / 3rd C.); Sir Philip Sidney's Defence of Poesie (1595); Alexander Pope's An Essay on Criticism (1711); and William Wordsworth's 'Preface' to his Lyrical Ballads (1801, 1802). The term has been expanded in contemporary theory to comprehend the application of a hermeneutical aesthetics to various cultural practices, political discourses and social phenomena, as in Peter Stallybrass's The Politics and Poetics of Transgression (1986) and Morris Meyer's The Politics and Poetics of Camp (1993) [35, p. 545].

Such is the full length of the entry, summed up just in one brief paragraph. There seems to be, according to the given entry, a giant leap from poetics as traditional theory of poetry to becoming poetics as contemporary theory, and another huge developmental gap between poetics in the early 19th century and that of the 1980s. While Anglophone scholars simply abandoned about 180 years in the developmental history of the European poetics, the emergence and development of modern Russian poetics is just needed to bridge this gap. It is worth noticing, though, the aforementioned *Histoire des poétiques* does give a detailed account of a fuller historical development of the Western poetics, yet in it poetics of the 20th century was clearly substituted by the term "Theory." Here, what J. Kristeva [24] means by "the destruction of poetics" is in effect calling for a resurrection of poetics in another form, i. e. poetics as "theory of Intertextuality." Similarly, G.S. Morson and Caryl Emerson try to resurrect poetics in the form of a new concept "prosaics," Galin Tihanov attempts to materialize the resurrection of poetics by his proposition that the theory of literature is still exerting an influence, dispersively or surreptitiously, on contemporary literary studies under a new paradigm, while Alastair Renfrew excavates the inherent cross-disciplinary properties of the theory of literature for the resurrection of poetics. A bold idea is to realize the resurrection of poetics in the contemporary context of China, though such a resurrection is not that of the "body of poetics" proper. It is rather, through the construction of the Russian school of poetics, to gain a glimpse of the conditions, causes and characteristics of the modern transformation and development of European classical poetics. Traditional Chinese culture is in the process of renewal with an unstoppable momentum, but there is still a long way to go, and so much to do, because the modern transformation has been in stagnation for more than 100 years since the late Qing Dynasty. The Chinese, though not lacking in courage to strive for self-improvement and self-striving, but have been short on maintaining cultural confidence. This is especially the case in the realm of the humanities, where there has been no successful precedent of modernization of traditional Chinese theory of literary. It is undoubtedly of great practical significance for the construction of Chinese theory of literature to take the Russian school as a case study in analyzing the external conditions and internal mechanism of the modern transformation and development of European classical poetics.

The transformation and development of the Russian poetics has undergone a torturous course, especially because of the challenging, if not impossible,

task of a systemic reorganization of the abundant works of Russian poetics. However, it should be possible to take a glimpse of this evolutionary process via influential works by renowned authors and authoritative academic dictionaries of different periods. For example, *Brockgaus and Efron Encyclopaedic Dictionary*, vol. 24, book A [34, p. 837], *Literary Encyclopaedia: Dictionary of Literary Terms* [32, p. 633], *Literary Encyclopaedia*, vol. 9 [31, vol. 9, p. 215], *Brief Literary Encyclopaedia*, vol. 5 [29], *Literary Encyclopaedic Dictionary* [30, p. 295], *Literary Encyclopaedia of Terms and Concepts* [33, p. 785], etc., all contain the long entry "poetics," and all include a large amount of classics on poetics of Tsarist Russia and the USSR, all of which provide a basic grounding of knowledge for us to outline the developmental course of the Russian school of European poetics from its infancy to its maturity in the last hundred years.

Why it is the European classical poetics that pioneered modernization of Russia? The author of this article has initially identified four possible reasons. The first is the general tendency of scientification in Europe. The scientification of art studies (Kunstwissenschaft) first emerged and came to fruition in Germany, from which in the field of literary studies Literaturwissenschaft branched off and began to blossom in Russia. Secondly, a general social climate of "literary centrism" began to take shape since the 18th century in Russia [9; 26]. This social tendency led the Russians to develop a special affection for literature, which was for a long time occupying a pivotal position in the intellectual, political and everyday life of Russia. Such a central position of literature ushered in the pursuit of an independent disciplinary status for literary studies spearheaded by the study of poetics [8]. Thirdly, the flourishing of literature and art and academic activities during the Silver Age laid down a solid intellectual foundation for pushing literary studies into the orbit of modern disciplines. Fourthly, many scholars with erudition of both past and present, domestically and abroad — Shevyrev (С.П. Шевырев) [11] in the first half of 19th century, Veselovsky [23] and Potebnya [7] in the second half of 19th century, formalists and their ally Zhirmunsky (В.М. Жирмунский) [2], Vinogradov (В.В. Виноградов) [1], Freidenberg (О.М. Фрейденберг) [10] and Bakhtin [12; 21; 22], to name a few — were dedicated to humanities studies, or were active in academia of Russia and Soviet Union. If Russian poetics had pursued "scientificity" at the initial stage of its modern transformation, then, between the 1960s and the 1970s, it turned to the pursuit of "ino-scientificity (инонаучность)" that is based on scientificity, eventually forming a three-pronged pattern

in the study of poetics, i. e. historical poetics, theoretical poetics and applied or concrete poetics [5]. These three areas of poetics and the various academic trends within them all share some common features, for example, they all probe into the question of literary specificity, discuss the relationship between literature and language, and explore the factors of artistic impression in the aesthetic activity of literature, etc.

In the mid-20th century, especially since the 1980s, in Western academia, the scope of poetics continuously expanded beyond literary theory into philosophy and other fields of the humanities, and academic resources, relevant or not, were deeply excavated within the framework of poetics [15; 25; 27]. This process was synchronized with the movement of literary theory toward cultural theory or "Theory," and poetics as "craftsmanship" became synonymous with "Theory," with the successive emergence of Film Poetics, Architectural Poetics, Sound Poetics, Political Poetics, Anthropological Poetics, Cognitive Poetics, among others. Sandra Richter's *A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960* deduced more than a dozen kinds of poetics, such as Transcendental Poetics, Pre-Empirical and Empirical Poetics, Epistemological Poetics, Post-Idealist Poetics, Logostheological Poetics, Poetics as Life Science, Processual Poetics, Evolutionary Poetics, and poetics with the properties of literary studies is called Literary Poetics [14]. The word "overflowing" is very apt to describe the status quo of poetics, but it also must be recognized that behind the semblance of "overflow" lies the dissatisfaction of the Western scholars with the fact that science of literature is sealed off within its own boundaries, shows the appeal of those same Western scholars for the self-consciousness in a multi-disciplinary or inter-disciplinary approach toward academic studies, and reveals, however suggestively, their intention of gaining a greater control over the power of discourse in the study of poetics. However, the answer to the question of how to achieve the interdisciplinary self-consciousness is often a matter of opinion. In 1970, Bakhtin offered a prescription of intercultural dialogue for the "young science of literature," comprising at least three dimensions: inter-historical dimension, interdisciplinary dimension, inter-ethnic dimension [21, p. 403–411]. Intercultural dialogue is not aimed to dissolve the properties of theory of literature on which poetics is based, but rather to help poetics "maintain its unity and open-ended integrity," to help "dissolve the closedness and one-sidedness" of poetics through promoting dialogues between the ancient and the modern, between

the internal and the external, and between disciplines, in order to push onward towards the complete demystification of the laws of literary and artistic creation. Three features of the Russian school of poetics can be summarized at this point. Firstly, from scientificity to ino-scientificity, the pace of the scientification of poetics has never stopped, leading this discipline to become increasingly rigorous in its development. Secondly, the tendency towards interdisciplinary studies combining both internal and external perspectives has become progressively prominent, demonstrating vitality and dynamism that closely keeps up with the trend of the times. Thirdly, the Russian school not only adheres to the tradition that takes literature proper as its object of study, but also highlights the front-line achievements of the iterative development of poetics.

While poetics is, under the umbrella of "Theory," galloping like a wild horse on the boundless field, Russian scholars are cautiously reining in the scope of poetics, fixing it firmly in the realm of literature and art, establishing for it a more scientific definition. The Russian school of poetics, though deeply rooted in its tradition, is gaining new ground and making new progress in cross-cultural dialogues, not to be confused by any kind of rational or irrational "cacophony" from the outside. The Russian school's practice of integrating tradition with innovation, and its gesture of seeking progress while maintaining stability, is very much in line with the intrinsic needs of the rejuvenation of traditional Chinese culture in contemporary China, especially in the field of its a long historical standing poetics and theory of literature [28].

Список литературы

Исследования

1 *Виноградов В.В.* О теории художественной речи / послесл. Д.С. Лихачева. М.: Высшая школа, 1971. 240 с.

2 *Жирмунский В.* Вопросы теории литературы (статьи 1916–1926). Л.: Academia, 1928. 358 с.

3 *Зоргенфрей Г.* Понятие о литературоведении и его задачах // Гимназия. 1895. № 8. С. 411–427.

4 *Курилов В.В.* Литературоведение: метанаучные и теоретические проблемы. Ростов н/Д: Южный федеральный ун-т, 2020. 411 с.

5 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 2-е изд., доп. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1971. 412 с.

6 *Плотников Вл.* Основные принципы научной теории литературы: методологический этюд. Воронеж: Тип. В.И. Исаева, 1888. 89 с.

7 *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика / сост., вступ. ст., коммент. А.Б. Муратова, М.: Высшая школа, 1990. 344 с.

8 *Сакулин П.П.* К вопросу о построении поэтики // Оттиск из журнала «Искусство». 1923. № 1. С. 79–93.

9 <*Сиповский В.В.*> История литературы как наука. СПб.; М.: Т-во М.О. Вольф, 1906. 60 с.

10 *Фрейденберг О.М.* Поэтика жанра и сюжета / подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н.В. Брагинской, послесл. И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

11 *Шевырев С.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. 2-е изд. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1887. 271 с.

12 *Morson G.S., Emerson C.* Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford: Stanford UP, 1990. 530+XXI p.

13 *Olsen S.H.* What is Poetics? // The Philosophical Quarterly. 1976. Vol. 26, no. 105, Oct. P. 338–351.

14 *Richter S.* A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2010. 455+XIV p.

15 *Swingewood A.* Sociological Poetics and Aesthetic Theory. New York: Palgrave Macmillan, 1987. 163+VII p.

16 *Tihanov G.* The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond. Stanford: Stanford University Press, 2019. 258+XI p.

Translit / References

17 巴尔什特：《20世纪俄罗斯文论：学人・学派・学说》，杨可、李昂等译，北京：北京大学出版社，2023.
(*Баршт К.А.* Русское литературоведение XX века: школы, концепции, направления / пер. с рус. Ян Ке, Ли Ан и др. Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2023. 249 с.)
Barsht, K.A. *Russkoe literaturovedenie XX veka: shkoly, kontseptsii, napravleniia* [*Russian Literary Criticism of the 20th Century: Schools, Concepts, Directions*], trans. from Russian by Yang Ke, Li An et al. Beijing, Peking University Publ., 2023. 249 p. (In Chinese)

18 安托万・孔帕尼翁：《理论的幽灵：文学与常识》，吴泓渺、汪捷宇译，南京大学出版社，2017.
(*Компаньон Антуан.* Демон теории: литература и здравый смысл / пер. с франц. У Хунмяо и Ван Цзеюя. Нанькин: Изд-во Нанькинского ун-та, 2011. 284 с.)
Kompan'on, Antuan. *Demon teorii: literatura i zdravyi smysl* [*The Demon of Theory: Literature and Common Sense*], trans. from French by Wu Hongmiao and Wang Jieyu. Nanjing, Nanjing University Publ., 2011. 284 p. (In Chinese)

19 达维德 • 方丹：《诗学：文学形式通论》，陈静译，天津：天津人民出版社，2003
(Fontaine, David. *La Poétique: Introduction À La Théorie Générale Des Formes Littéraires* / пер. с франц. Чень Цзин. Тъеньцзинь: Изд-во Тъеньцзиньского народа, 2003. 141 с.)
Fontaine, David. *La Poétique: Introduction À La Théorie Générale Des Formes Littéraires* [*Poetics: Introduction to the General Theory of Literary Forms*], trans. from French by Chen Jing. Tianjin, Tianjin People's Publ., 2003. 141 p. (In Chinese)

20 《诗学史》，让 • 贝西埃、伊 • 库什纳等编，史忠义译，天津：百花文艺出版社，2002，第1版；郑州：郑州大学出版社，2010，第2版，修订版。
(*Histoire des poétiques* / сост. Jean Bessière, Eva Kushner и др., пер. с франц. Ши Цжунъи. 1-е изд. Тъеньцзинь: Байхуавэньи Чубаньше, 2001; 2-е изд. Чженчжоу: Изд-во Чженчжоуского ун-та, 2010. 705 с.)
Histoire des poétiques [*History of Poetics*], comp. by Jean Bessière, Eva Kushner et al., trans. from French by Shi Zhongyi. 1st ed. Tienjin, Baihuawenyi Chubanshe, 2001; 2nd ed. Zhengzhou, Zhengzhou University Publishing House, 2010. 705 p. (In Chinese)

21 《巴赫金全集》，第4卷，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，2009。
(*Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. / гл. ред. Цянь Чжунвэнь. Шицзячжуан: Хэбэй Цзяоюй Чубаньше, 2009. Т. 4. 501 с.)
Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 4, ex. ed. Qian Zhongwen. Shijiazhuang, Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2009. 501 p. (In Chinese)

22 托多罗夫：《巴赫金、对话理论及其他》，蒋子华、张萍译，天津：百花文艺出版社，2001。
(*Тодоров Ц.* Mikhail Bakhtine, le principe dialogique et Autres Essais / пер. с франц. Цзян Зихуа и Чжан Пин. Тъеньцзинь: Байхуа Вэньи Чубаньше, 2001. 341 с.)
Todorov, Ts. *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique et Autres Essais* [*Mikhail Bakhtin, the Dialogical Principle and Others Essays*], trans. from French by Jiang Zihua and Zhang Ping. Tienjin, Baihua Wenyi Chubanshe, 2001. 341 p. (In Chinese)

23 维谢洛夫斯基：《历史诗学》，刘宁译，天津：百花文艺出版社，2002。
(*Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / пер. с рус. Лю Нина. Тъеньцзинь: Байхуа Вэньи Чубаньше, 2002. 610+38 с.)
Veselovskii, A.N. *Istoricheskaia poetika* [*Historical Poetics*], trans. from Russian by Liu Ning. Tienjin, Baihua Wenyi Chubanshe, 2002. 610+38 p. (In Chinese)

24 朱莉娅 • 克里斯蒂娃：《符号学：符义分析探索集》，史忠义等译，上海：复旦大学出版社，2015。
(*Kristeva, Julia.* Semeiotike: Recherches Pour une Semanalys / пер. с франц. Ши Чжунъи и др. Шанхай: Изд-во ун-та Фудань, 2015. 308+13+11 с.)
Kristeva, Julia. *Semeiotike: Recherches Pour une Semanalys* [*Semeiotike: Research For a Semanalys*], trans. from French by Shi Zhongyi et al. Shanghai, Fudan University Publ., 2015. 308+13+11 p. (In Chinese)

25 加斯东 • 巴什拉：《空间的诗学》，张逸婧译，上海：上海译文出版社，2009。
(*Bachelard, Gaston.* La Poétique de l'Espace / пер. с франц. Чжан Ицзин. Шанхай: Шанхайское переводческое изд-во, 2009. 263 с.)
Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'Espace* [*The Poetics of Space*], trans. from French by Zhang Yijing. Shanghai, Shanghai Translation Publ., 2009. 263 p. (In Chinese)

26 《批评理论在俄罗斯与西方》，阿拉斯戴尔 • 任甫卢、加林 • 吉哈诺夫编著，汪洪章译，郑州：河南大学出版社，2016。
(Critical Theory in Russia and the West / ed. by Alastair Renfrew and Galin Tihanov; пер. с англ. Ван Хунчжана. Чженчжоу: Изд-во ун-та Хэ Нань, 2016. 315 с.)
Renfrew, Alastair, and Galin Tihanov, editors. *Critical Theory in Russia and the West*, trans. from English by Wang Hongzhang. Zhengzhou, He Nan University Publ., 2016. 315 p. (In Chinese)

27 勒内 • 韦勒克：《批评的诸种概念》，罗钢、王馨钵等译，上海：上海人民出版社，2015。
(*Wellek, René.* Concepts of Criticism / пер. с англ. Луо Гана, Ван Синьбо и др. Шанхай: Шанхайское изд-во народа, 2015. 367 с.)
Wellek, René. *Concepts of Criticism*, trans. from English by Luo Gan, Wang Xinbo et al. Shanghai, Shanghai People's Publ., 2015. 367 p. (In Chinese)

28 刘勰：《文心雕龙校证》，王利器校笺，上海：上海古籍出版社，1980。
(*Лю Се.* Вэнь синь дъяо лун [Резной дракон литературной мысли] / текстологические корректирование и коммент. Ван Лици. Шанхай: Шанхайское изд-во древних книг, 1980. 370 с.)
Liu, Se. *Reznoi drakon literaturnoi mysli* [*Carved Dragon of Literary Thought*], textual correction and comm. by Wang Liqi. Shanghai, Shanghai Ancient Book Publ., 1980. 370 p. (In Chinese)

Источники

29 Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / гл. ред. А.А. Сурков, М.: Сов. энциклопедия, 1968. Т. 5. URL: http://feb-web.ru/feb/kle/default.asp?/feb/kle/kle/kle.html (дата обращения: 12.01.2024).

30 Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 750 с.

31 Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: Сов. энциклопедия, 1935.

32 Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского [и др.]. М.; Л.: Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. Стб. 577–1198, [7] с.

33 Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 с. (разд. паг.)

34 Энциклопедический словарь. СПб.: Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон, 1898. Т. 24а: Полярныя сияния – Прая. II, 476–958, II, [6] с.

35 A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Ed. J.A. Cuddon. 5th ed. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013. 802 p.

References

1 Vinogradov, V.V. *O teorii khudozhestvennoi rechi* [*On the Theory of Artistic Speech*], afterword by D.S. Likhachev. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1971. 240 p. (In Russ.)

2 Zhirmunskii, V. *Voprosy teorii literatury (stat'i 1916–1926)* [*Issues on the Theory of Literature (Essays of 1916–1926)*]. Leningrad, Academia Publ., 1928. 358 p. (In Russ.)

3 Zorgenfrei, G. "Poniatie o literaturovedenii i ego zadachakh" ["The Concept of Literary Criticism and Its Tasks"]. *Gimnaziia*, no. 8, 1895, pp. 411–427. (In Russ.)

4 Kurilov, V.V. *Literaturovedenie: metanauchnye i teoreticheskie problemy* [*Literary Criticism: Metascientific and Theoretical Problems*]. Rostov on Don, Southern Federal University Publ., 2020. 411 p. (In Russ.)

5 Likhachev, D.S. *Poetika drevnerusskoi literatury* [*Poetics of Old Russian Literature*]. 2nd ed., enl. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura, Leningradskoe otdelenie Publ., 1971. 412 p. (In Russ.)

6 Plotnikov, Vl. *Osnovnye printsipy nauchnoi teorii literatury: metodologicheskii etiud* [*Basic Principles of the Scientific Theory of Literature: A Methodological Study*]. Voronezh, Tipografiia V.I. Isaeva Publ., 1888. 89 p. (In Russ.)

7 Potebnia, A.A. *Teoreticheskaia poetika* [*Theoretical Poetics*], comp., introd. and comm. by A.B. Muratov. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1990. 344 p. (In Russ.)

8 Sakulin, P.P. "K voprosu o postroenii poetiki" ["On the Issue of Constructing Poetics"]. *Ottisk iz zhurnala "Iskusstvo,"* no. 1, 1923, pp. 79–93. (In Russ.)

9 <Sipovskii, V.V.> *Istoriia literatury kak nauka* [*History of Literature as a Science*]. St. Petersburg, Moscow, Tovarishchestvo M.O. Vol'f Publ., 1906. 60 p. (In Russ.)

10 Freidenberg, O.M. *Poetika zhanra i siuzheta* [*Poetics of Genre and Plot*], prep., ex. ed., introd. and afterword by N.V. Braginskaia, afterword by I.V. Peshkov. Moscow, Labirint Publ., 1997. 448 p. (In Russ.)

11 Shevyrev, S. *Teoriia poezii v istoricheskom razvitii u drevnikh i novykh narodov* [*Poetics in the Historical Development of Ancient and New Peoples*]. 2nd ed. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi akademii Nauk Publ., 1887. 271 p. (In Russ.)

12 Morson, Gary Saul, and Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics.* Stanford, Stanford UP, 1990. 277 p. (In English)

13 *Olsen, Stein Haugom.* "What is Poetics?" *The Philosophical Quarterly*, vol. 26, no. 105, Oct. 1976, pp. 338–351. (In English)

14 *Richter, Sandra. A History of Poetics: German Scholarly Aesthetics and Poetics in International Context, 1770–1960.* Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2010. 455+XIV p. (In English)

15 Swingewood, Alan. *Sociological Poetics and Aesthetic Theory*. New York, Palgrave Macmillan, 1987. 163+VII p. (In English)

16 *Tihanov, Galin. The Birth and Death of Literary Theory: Regimes of Relevance in Russia and Beyond*. Stanford, Stanford University Press, 2019. 258+XI p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/SBVEKI
УДК 821.512.36.0
ББК 83.3(5Мон)

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ОСНОВА И СИМВОЛИЧЕСКИЙ МИР ОБРАЗОВ В РОМАНЕ «ШИЛИЙН БОГД» МОНГОЛЬСКОГО ПИСАТЕЛЯ Г. МЭНД-ООЁО

© 2024 г. Е.Е. Балданмаксарова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 06 марта 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 апреля 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-24-43

Аннотация: Статья посвящена историческому роману «Шилийн Богд» (2015) монгольского писателя Г. Мэнд-Ооёо (1952 г.р.), исследованию мифопоэтической основы и символического мира образов. Мифопоэтические и мифорелигиозные традиции монгольских народов в силу историко-культурного развития представляют собой устоявшееся целостное мировоззрение с системной картиной мира, с эстетическими и философскими представлениями о профанном и сакральном, о реальном и чудесном, рациональном и мистическом, о материальном видимом мире и потустороннем, параллельном, невидимом слое бытия. В основе романа Мэнд-Ооёо как законченного художественного произведения заложена мифопоэтическая изобразительная доминанта, которая выражает интегральное понимание автором сущности окружающей действительности. Она выражена в двух взаимосвязанных и взаимодополняющих друг друга аспектах — гносеологическом и аксиологическом. При анализе романа представляется чрезвычайно важным сделать акцент на втором аспекте, ибо именно система художественных ценностей и ее роль в создании мифопоэтической основы и символического мира образов являются главенствующими.

Ключевые слова: монгольская литература, Г. Мэнд-Ооёо, исторический роман, «Шилийн Богд», монгольская мифология, символика в литературе, буддизм.

Информация об авторе: Елизавета Ешиевна Балданмаксарова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7322-2478

E-mail: liza.bur@mail.ru

Для цитирования: *Балданмаксарова Е.Е.* Мифопоэтическая основа и символический мир образов в романе «Шилийн Богд» монгольского писателя Г. Мэнд-Ооёо // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 24–43. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-24-43

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

MYTHOPOETIC BASIS AND SYMBOLIC WORLD OF IMAGES IN THE NOVEL *SHILIIN BOGD* BY THE MONGOLIAN WRITER G. MEND-OOYO

© 2024. Elizaveta E. Baldanmaksarova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 06, 2023
Approved after reviewing: April 28, 2023
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The article examines the mythopoetic basis and the symbolic world of images in the historical novel *Shiliyn Bogd* (2015) by the Mongolian writer G. Mend-Ooyoo (1952). The mythopoetic and mytho-religious traditions of the Mongolian peoples, due to historical and cultural development, represent an established holistic worldview with a systemic picture of the world, with aesthetic and philosophical ideas about the profane and sacred, about the material and fabulous, rational and mystical, about the visible world and the other world, parallel invisible layer of being. The basis of the novel Mand-Ooyoo, as a complete work of art, is a mythopoetic pictorial dominant that expresses the author's integral understanding of the essence of the surrounding reality. It is expressed in two interrelated and complementary aspects: epistemological and axiological. When analyzing the novel, it seems extremely important to focus on the second aspect because it is the system of artistic values and its role in creating the mythopoetic basis and the symbolic world of images that are dominant.

Keywords: Mongolian literature, G. Mand-Ooyo, historical novel, *Shiliin Bogd*, Mongolian mythology, symbolism in literature, Buddhism.

Information about the author: Elizaveta E. Baldanmaksarova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7322-2478

E-mail: liza.bur@mail.ru

For citation: Baldanmaksarova, E.E. "Mythopoetic Basis and Symbolic World of Images in the Novel *Shiliin Bogd* by the Mongolian Writer G. Mend-Ooyo." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 24–43. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-24-43

Древнемонгольская мифология, ее традиционные мотивы и сюжеты, а также основные персонажи, символика образов явились основой художественной литературы Монголии начиная с XIII в., это факт на сегодня очевидный (см. об этом: [4; 5]). «Механизмы использования мифа, — отмечает П.А. Гринцер, — в зависимости от жанра, эпохи, автора могут быть различными, но общий принцип — эстетизация мифа — остается неизменным» [2, с. 215]. Изменения историко-политической ситуации, произошедшие в Монголии в последнее десятилетие XX в., привели к смене мировоззренческой, общественно-культурной и литературной парадигмы. Современная монгольская литература рубежа двух последних столетий, освободившись от принципов соцреализма, особенно активно обращается к мифологическим и мифотворческим образам и мотивам, которые придают художественному слову особое символико-философское звучание и обобщающее смысловое наполнение, выражающее основные координаты мировоззрения народа. Безусловно, такое развитие монгольской литературы на современном этапе стимулирует ее к созданию соответствующего духу времени художественного языка, формированию принципиально новых категориальных смыслов на основе творческого переосмысления и переработки национально-культурных универсалий.

Обращаясь к монгольской мифологии, к ее символическим образам, необходимо подчеркнуть, что для нее характерен особый тип мышления. Согласно концепции мифологического мышления, можно выделить мифопоэтический и мифологический типы мышления. В данной работе не ставится цель характеризовать особенности данных типов, их отличие от логико-дискурсивного мышления, лишь обозначим основные координа-

ты. Поскольку мифологическое мышление как тип предшествовал логико-дискурсивному, то для человека, существовавшего в рамках архаической традиции, трансперсональные состояния психики были ближе, чем для современного «исторического» человека. Ученые в XX в. пришли к выводу, что мифологическому мышлению свойственна своя определенная специфическая логика и психологизм; мифотворчество как архаичная синкретическая форма имеет свой символический язык, в рамках которого человек интерпретировал окружающий его мир, осмысливал себя, свое место в ряду других живых существ; литература и искусство генетически восходят к мифу как к «почве и арсеналу», и потому у них немало общего; основой сближения мифа и литературы являются присущие им элементы иррационалистического типа сознания, идеологические и социальные функции.

Если выделять первичную и вторичную мифологию, то под первичной подразумеваем архаический пласт монгольской мифологии, под вторичной — мотивы и сюжеты, возникшие в рамках буддийской мифологии. Однако эти рамки носят открытый характер, и они могут взаимопроникать и взаимодействовать. Например, архаический миф может свободно бытовать в контексте буддийской мифологии, при этом обретая знаковый, символический характер. Вторичная мифология неотделима от буддийского философско-религиозного контекста, что выявляется при анализе романа Г. Мэнд-Ооёо «Шилийн Богд». О том, что нельзя резко разводить мифологическое и логико-дискурсивное мышление, предупреждали исследователи, работающие в области мифологического. Вот что пишет по этому поводу Е.А. Торчинов: «Первое присуще и нам (миф, по точному определению неоплатоника Саллюстия, не есть то, что было когда-то, а есть то, что есть всегда), а второе не было чуждо и архаическому человеку» [12, с. 55].

При обращении к проблеме мифологизма в литературе «следует учитывать, — отмечает Е.М. Мелетинский, — как исключительную роль мифа в генезисе словесного искусства, так и их общую метафорическую, образную, символическую природу», а также «исключительное значение фольклора как промежуточного звена между мифом и литературой» [11, с. 159–160]. А.Ф. Кофман, исследуя обширный слой элементов, восходящих к мифологическим универсалиям латиноамериканской литературы (земли, неба, дерева, воды и др.), приходит к выводу, что «отыскать их корни можно в любой другой мифологической системе. <...> У этих элементов, —

отмечает он, — нет никакого конкретного культурного источника: они распространены повсеместно и в мифологии, и в литературе, и в фольклоре и являются архетипами человеческого сознания и культуры» [10, с. 301]. Важным для понимания и осмысления концепции «чудесной реальности», понятия «чуда» сюрреализма, направления «магический реализм» являются труды В.Б. Земскова по истории литератур Латинской Америки, его исследования, посвященные творчеству писателей этого континента [6; 7]. Опора на труды вышеназванных ученых позволяет приблизиться к пониманию таких заложенных в романном тексте Г. Мэнд-Ооёо понятий, как «чудесная реальность», соотношение и связи мифа с художественной литературой, с шаманизмом (с его синкретическим характером мировосприятия), с буддизмом (с его опытом трансперсонального переживания).

На поэтику мифологизирования монгольской литературы рубежа двух последних веков, безусловно, свое особое влияние оказал западноевропейский модернизм, и в особенности, как отмечают монгольские литературоведы Г. Бямбажав, Б. Магсаржав и Ц. Цолмон, литература Латинской Америки, в частности достижения писателей этого региона в области жанра романа. Думается, не зря известный современный монгольский поэт, прозаик, эссеист Г. Мэнд-Ооёо[1] свой очередной исторический роман, впервые опубликованный в 2015 г.[2], назвал «Шилийн Богд».

1 Гомбожавын Мэнд-Ооёо (1952 г.р.) — один из наиболее ярких писателей современной Монголии, пишущий во всех трех родах литературы. Он известный общественный деятель, принявший активное участие в возрождении исконной монгольской каллиграфии, а также самой крупной буддийской статуи Авалокитешвары (*монг.* Мигжэд Жанрайсиг). В настоящее время он возглавляет Монгольскую академию поэзии и культуры, лауреат нескольких престижных Международных премий в области поэзии, заслуженный деятель культуры Монголии. Награжден высшей наградой Монголии — орденом Чингисхана (2015).

2 На выход романа «Шилийн Богд» откликнулись литературоведы следующими статьями: *Магсаржав Б.* Оршихуйн философийг шутэхуй буюу шинэ роман (Г. Мэнд-Ооогийн «Шилийн Богд» романыг ажиглахүй) // Үндэсний шуудан (газета). 2015. 04.15. № 070 (2255); *Бямбажав Г.* Г. Мэнд-Ооёогийн «Шилийн Богд» романы туурвил зүйн задлан шинжлэл // Сэтгэлгээний эрх чөлөө ба Ухамсрын урсгал. 2015. 120–136-р тал; *Петрова М.П.* Жизнь и удивительные приключения Торой банди в романе Г. Мэнд-Ооёо «Гора Шилийн Богд» // Проблемы литератур Дальнего Востока. VII Междунар. науч. конф. 29 июня – 3 июля 2016 г.: Сборник материалов / отв. ред. А.А. Родионов и др. СПб.: Студия «НП-Принт», 2016. С. 363–369; *Уянсүх М.* Агшуу шонхор ба оройн ганц мод (Г. Мэнд-Ооёо найрагчийн «Шилийн Богд» романы тухай тэмдэглэл) // Үндэсний шуудан (газета) 2017. 05.12. № 094 (2791); *Цолмон Ц.* Домогт баатрын үлгэрээс шижимлэсэн уттын учиг (Г. Мэнд-Ооёогийн «Шилийн Богд» романы тухай) // Үндэсний шуудан (газета) 2019. 02.11. № 024 (3235).

Шилийн Богд — название одной из сакральных гор Монголии. Горы являются одними из самых почитаемых природных объектов в культуре монгольских народов. По представлениям монголов, горы выполняли важную функцию медиатора между небом и землей. В одном из своих лирических эссе, посвященном горе Шилийн Богд, Г. Мэнд-Ооёо отмечает, что на данной горе оседает собранная ветрами четырех сторон света сакральная космическая энергия, дарующая этой местности творческую созидательную силу [16, 252-р тал.]. Именно через образ горы (вспомним Мировую гору, буддийскую мифическую гору Сумеру как ось Вселенной), и не только, автору удалось показать картину мира монголов, их мировоззрение, представления о мироздании в целом. Сакрализация и культ почитания гор имеют древние корни и отражают архаический стиль мышления, в основе своей выражающий универсальную, этнокультурную, религиозную модель мира монголов. Гора, по представлениям монголов, — это особое место, где совершается сакральное действо соединения земли и неба, человека и природы, где обретается особое состояние человеческого духа. И здесь связующим звеном, своего рода медиатором между небом и человеком выступают такие архетипические образы, как дерево и птица. *Небо* и *земля* в романе — это понятия космического порядка, показывающие пространственно-временную ипостась верха и низа, и в то же время это явления, выражающие мифопоэтические, религиозно-философские воззрения, важные для осмысления и характеристики исторического развития монгольского общества, его жизненных побудительных мотивов и устремлений.

В историческом романе, как правило, возникает вопрос о соотношении художественного вымысла с культурно-историческим, документальным материалом, который можно рассматривать как квинтэссенцию этого жанра. Для художественного метода Мэнд-Ооёо характерно стремление к синтезу достижений мировой литературы с мифологической, фольклорной эстетикой монголов в наиболее глубинном ее восприятии. За основу взят историко-культурный, документальный материал. Образы героев, географические названия местностей, ландшафтно-климатические, ментальные характеристики и др., на которых базируется все романное повествование, не выдуманы. Автору удалось соединить сугубо исторический материал с автохтонным этнокультурным, мифологическим, религиозно-философским наследием метаэтнических общностей центрально-азиатского и дальнево-

сточного ареалов, включающим в себя множество миров и культур, не исключая мистические, трансцендентные смыслы их культур.

Для монгола, как показано в романе, место, где он родился, локус его бытия является сакральной территорией, овеянной легендами, мифами, воспетой в песнях, запечатленной в наскальных изображениях и окруженной «каменными бабами» — творениями рук далеких предков — протомонголов и прототюрков, обитавших тысячелетиями на этой земле. Сакрализация земли, объектов окружающего мира (гор, рек, деревьев и др.) как места обитания человека и животного мира (зверей, птиц и т.д.) и отношения к ней у монголов является выражением их мировоззрения, а для автора современного романа это, безусловно, опора на традиционные устойчивые константы. Выразителем мифопоэтических, культурно-исторических, религиозно-философских, натурфилософских знаний о профанном и сакральном в романе является его главный герой *Торой-банди* в единой связке с семейством соколов *Акшу, Экшу* и с образом *Одинокого дерева на вершине горы* (*Оройн ганц мод*).

Мэнд-Ооёо в своем романе обращается к жизни и судьбе этого уникального, реально жившего в XIX в. человека, который вошел в историю Монголии как «*сайн эр*» — «благородный муж». В исторической памяти народа его образ оказывается мифологизированным: память о нем жива в Монголии в исторических песнях, устных рассказах с элементами чудесного, стихах[3]. А теперь в качестве главного героя и в жанре романа[4]. Торой-банди (1834–1904) родился в Дариганге, откуда родом и автор романа, поэтому понятен особый интерес Мэнд-Ооёо к личности героя, желание закрепить в памяти народа благодеяния этого неординарного человека, посвятившего свою жизнь борьбе с маньчжурским режимом, китайскими торговцами и монгольскими феодалами, нещадно эксплуатировавшими монгольский народ.

Торой-банди был призван, по мысли автора, в движение «сайнэров» для реформаторских целей, чтобы вдохнуть новый идейный смысл. И все

3 У Мэнд-Ооёо есть стихотворение «Песня Торой-банди» (*Тооройбандийн дуу*) [14, 105-р тал.].

4 Отметим, что впервые образ «*сайнэра*» ввел известный монгольский писатель Ч. Лодойдамба в роман «Прозрачный Тамир» (*Тунгалаг Тамир*, 1961). Образы главных героев романа-трилогии Д. Маама «Земля» (*Газар Шороо*, 1976, 1982, 1989) *Базара* и *Дагдана* также близки по духу *сайнэрам*. О Торой-банди писали и ученые-филологи. Имеется небольшая статья акад. Ц. Дамдинсурэна о Торой-банди, датируемая 1944 г. [3, 59–60-р тал.].

же борьба под его водительством носила специфический характер, может быть единственно возможный в тех условиях, в которых вынуждено было существовать все монгольское общество в XIX в. Это, безусловно, был протест отчаявшегося человека, который не видел других путей в силу сложившихся ситуаций, но который чувствовал и понимал больше других, видел чуть шире своих современников и своими действиями пробуждал угнетенное сознание людей. Об этом свидетельствуют имеющиеся в романе диалоги и монологи, размышления *сайнэров,* самого Торой-банди как о судьбе Монголии, так и о роли их движения, о назначении их борьбы, а также о политике маньчжуро-китайской династии Цин, о роли Тибета, буддийской религии, о роли монгольских князей и духовенства. И все же движение «*сайнэров*» в Монголии XIX в. не переросло в национально-освободительное, ибо народное самосознание в своей массе еще не было готово к решительным действиям. Возможно, сказалось и то, что свежи были в памяти народа широкомасштабные движения за создание общемонгольского антиманьчжурского фронта, предпринятые в XVII и XVIII вв., которые закончились полным крахом, перечеркнув идею объединения разрозненных монгольских племен и народов и приведшие в итоге к установлению господства Цинской династии в Южной и Северной Монголии.

Торой-банди, как повествуется в романе, тогда еще носивший свое исконное имя *Нандзад*, был отдан в буддийский монастырь к гуру-йогину *Уул бакши*. Здесь он изучил тибетский язык и классическую монгольскую письменность и овладел основами тантрического буддизма — медитацией, йогическими и аскетическими навыками. Однако он был вынужден оставить обучение в монастыре по семейным обстоятельствам (преждевременная смерть отца). Семья Данзана, в которой суждено было ему родиться, отличалась особым творческим духом, поэтому именно этой семье была доверена тайная миссия осуществлять связь с закрытым буддийским монастырем *Өвгөн хурал сүм*, в котором гуру-йогин *Уул бакши* обучал тайным тантрическим знаниям и практике погружения в состояние высшего *самадхи* своих немногочисленных учеников, направляемых к нему из других монгольских монастырей. Мать Торой-банди *Дулам* была шаманкой, как и ее брат *Хөхөлбий-зайран*, прошедший основные ступени индивидуальных инициационных переживаний и получивший важнейшие психотехнические опыты, благодаря которым адепты выходят из них другими

людьми — с более высокими интеллектуальными, волевыми и психологическими возможностями. Родной его брат *Сайнбуян,* став учеником Пятого Гобийского Докшин-нойон-хутукты Д. Данзанравджа[5], прошел обучение у гуру *Уул бакши* в его закрытом буддийском храме.

Историческая роль Торой-банди, этой неординарной личности, по мысли автора романа, заключается в том, что он стал предводителем тайного движения «*сайнэров*» — защитников обиженных и обездоленных аратов от маньчжурских и монгольских феодалов. Для последних же Торой-банди был «Шилийским вором» и «вошью на теле государства», а поскольку народ симпатизировал ему, они боялись в открытую бороться с ним и его соратниками. Центральным местом обитания тайного общества *сайнэров* была сакральная гора Шилийн Богд (думается, в большей степени подразумевая именно эту связь, автор назвал свой роман именем этой горы), где вновь прибывшие получали посвящение и давали клятву быть верными и бесстрашными в соблюдении интересов простого народа.

Интересен подход Мэнд-Ооёо к изображению образа Торой-банди. Найденный и воплощенный в романе новый метод в монгольской литературе параллельного изображения двух совершенно разных образов: Торой-банди и Акшу — человека и сокола — является, на наш взгляд, удачной находкой автора. Он дает возможность органично включить в романное повествование быль и миф, окружая образ народного героя ореолом легенд и преданий. Известно, что тотемом золотого рода Чингисхана был белый сокол как символ его связи с Вечным Синим Небом[6]. В буддийском военном культе Далха изображается всадник на белом коне и обязательно в сопровождении девяти соратников на белом коне и птицы-сокола. У Торой-банди тоже имеется очень известный сначала в Дариганге, а потом и во всей Монголии его верный конь *Жаахан шар-*

5 Дулдуйтын Данзанравджа (1803–1856) — буддийский религиозный деятель, монах-красношапочник из буддийской школы Кагью, философ-йогин, тантрист, известный в Монголии как Пятый Гобийский докшин нойон-хутукта, что означает в переводе Пятое воплощение Гобийского грозного/гневного господина, исполненного святости [1].

6 О том, что белый сокол являлся символом золотого рода кият борджигинов, Мэнд-Ооёо пишет в эссе «Онгон». Здесь он также отмечает, что при захоронении представителей этого рода обязательно клали рядом сокола, чтобы он сопровождал его в потустороннем мире. А каменные памятники, воздвигнутые над ними, со временем стали восприниматься как духи-защитники местностей [13, 15-р тал.].

га морь[7], и над его головой парит ставший его спутником сокол *Акшу*. Думается, эти параллели не случайны: они в подсознании монголов; поэтому обращение современного автора к образу сокола, соколиному семейству *Акшу* и *Экшу* подтверждает, во-первых, неразрывную взаимную связь человека и природы с древнейших времен, а во-вторых, это художественный прием, избранный автором романа.

Объединяющим началом двух этих основных романных героев является *Одинокое дерево на вершине* (*Оройн ганц мод*) — символ Мирового древа как сакрального центра мира, — вокруг которого и разворачивается все сюжетное действие романа. *Одинокое дерево на вершине* — это еще один немаловажный образ, по существу он является одним из трех центральных романных героев, придающим особое напряжение и динамизм всему повествованию. Этот образ не придуман автором, это дерево реально росло в местности *Онгон элсэн* и было окутано многочисленными устными рассказами и легендами. Мэнд-Ооёо считает, что связи Монголии с Индией были установлены еще задолго до прихода тибетского буддизма в монгольские степи. И это он показал на примере мифологического образа «*Одинокое дерево на вершине*». Согласно преданию, которое автор слышал еще в детстве от своего односельчанина, знатока фольклора и исторических легенд *Бөөжөө*, один из монголов, окончивший обучение в древнеиндийском монастырском университете Наланда[8], привез из Индии посох, сделанный из сандалового дерева. Из этого посоха и выросло *Галбарваас мод* — мифическое белое сандаловое дерево, исполняющее желания, получившее впоследствии название *«Оройн ганц мод»*[9]. Эту легенду, весьма популярную

7 Мэнд-Ооёо, основываясь на устных рассказах, монгольских легендах и преданиях, отмечает, что конь по имени *Жаахан шарга морь* был ведущим среди восьми соловых коней Тэмуджина [13, 17-р тал.], с истории которых в общем-то и началась удивительная по масштабу история восхождения Тэмуджина до легендарного полководца Чингисхана.

8 В одном из эссе Мэнд-Ооёо задается вопросом, как монголы могли оказаться в то далекое время в древнеиндийском буддийском университете Наланда, и находит ответ, опираясь на историческую быль. Это было во времена расцвета хунну. Они напали на Индию, и в буддийском монастыре Наланда возник пожар, который был потушен силой чтения священных книг. Монголы, потрясенные этим обстоятельством, оставили несколько своих молодых людей для обучения в этом университете. Имеется еще один источник. Китайский путешественник И-чин оставил в своих записях информацию, что в университете Наланда обучалось около пятидесяти иностранных слушателей, среди которых были и монголы [15, 20-р тал].

9 Об этом: Мэнд-Ооёо Г. Утгын таяг [15, 12-р тал.].

в Дариганге, в романе Мэнд-Ооёо вкладывает в уста настоятеля тайного буддийского монастыря *Уул бакши*, усилив мифическую составляющую, углубив художественный драматизм и философскую глубину. Данный сюжет, взятый автором романа из устного сказа, популярного в народе и передававшегося из поколения в поколение, можно интерпретировать как «историзированный» миф или мифологизированное историческое предание.

Небезынтересны устанавливаемые автором при раскрытии этой темы связи с правителем империи Маурьев (273–232 гг. до н.э.) Ашокой, известным в Монголии как *Гаслан үгүй хаан* (Царь, рожденный без печали), вошедшим в историю как великий покровитель буддизма; с древнеиндийским поэтом Калидасой, его лирическим стихотворением «*Гаслан үгүй мод*» («Ашока-дерево», или «Беспечальное дерево / Райское дерево»). В стихотворении Калидасы[10] «*Сайхан бүсгүйн хөл хүрэхэд, Гаслан үгүй мод цэцэглэнэ*» (Когда ноги прекрасной девушки касаются земли, распускается райское дерево) говорится о том, что красота прекрасной женщины имеет волшебную силу и энергетическую мощь, в силу чего красота женщины может повлиять на засохшее и оторванное от корней дерево, даруя ему вторую жизнь. Поэтическая мысль Калидасы и легенда, поведанная стариком, исполнителем эпических поэм, послужили для Мэнд-Ооёо импульсом для написания стихотворения «*Гаслан үгүй модны үлгэр*» (*Ашока-дерево,* или *Легенда о райском дереве*)[11] и позволили Мэнд-Ооёо ввести в роман в качестве одного из главных структурообразующих и смыслообразующих компонентов романа мифопоэтический образ *Одинокого дерева на вершине*. Здесь необходимо обратить внимание еще на одно обстоятельство. Равджа при встрече с Торой-банди поведал ему древнее китайское предание, в котором рассказывается о том, что если из ветвей растущего в Монголии на вершине горы

10 Поэзия великого древнеиндийского поэта Калидасы особо почитаема в Монголии. Его стихи и поэмы не раз переводились на монгольский язык. Назовем некоторые из них: поэма «Облако-вестник» (*монг. Үүлэн зардас, санскр. Мегхадута*) была переведена на классическую монгольскую письменность Джанджа-хутугтой Ролбийдорджин в XVIII в. и включена в 225-й том «Данджура». Акад. Б. Ринчен перевел данную поэму на современный монгольский язык в 1963 г., также она переведена известным тибетологом, д.ф.н. Л. Тэрбишем в 2018 г. С. Гомбожав, экс Хамбо-лама центрального монастыря Гандан, выступил на первом съезде монголоведов и опубликовал в органе СП МНР «Цог» статью о монгольском переводе стихов Калидасы в середине 60-х гг. XX в. Филолог О. Сухбатор перевел лирическую поэму Калидасы «Времена года» (*монг. Зургаан сагийн орчил, санскр. Ритусамхара*) в начале 2000-х гг.

11 Об этом: Мэнд-Ооёо Г. Утгын таяг [15, 14–17-р тал.].

белого сандалового дерева смастерить посох и стрелу[12], то их обладатель проживет до ста лет без болезней, не попадет ни в какие неприятные ситуации, освободится от неизбежных страданий сансары и скоропостижной смерти. Вот почему корыстные люди не побоялись срубить это священное дерево и увезти, подчиняясь воле неизвестного китайского господина.

Одинокое дерево на вершине, как райское место, было обиталищем многочисленных птиц, в том числе соколиной пары Акшу и Экшу, а также местом поклонения живущих в этой местности людей, ибо, по мифологическим представлениям монголов, одиноко растущее дерево в степи или на вершине горы становится местом обитания духов, защитников местности. Роман начинается с того, что четверо неизвестных людей на семи верблюдах, распилив это дерево на несколько частей, увозят его в неизвестном направлении. Драматическое начало повествования «Шилийн Богд» настраивает читателя на последующие трагические события.

Такое начало монгольского романа, рассматриваемое нами в качестве пролога, отсылает нас к ставшим довольно распространенным в научной литературе мифам о разорителе орлиных (или эквивалентной ему мифологической птице, в настоящем романе — соколиных) гнезд. Вяч.Вс. Ивановым и В.Н. Топоровым было отмечено, что полное совпадение этого американского мифа с кетским дало косвенное подтверждение гипотезы Леви-Стросса о том, что миф был занесен в Новый Свет первыми волнами переселенцев, прошедших через Сибирь [9]. В другой работе Вяч.Вс. Иванов отмечал, что сходные с кетским варианты были найдены в мифах народов Западной Сибири. «Это особенно важно для того, — отмечает ученый, — чтобы исключить объяснение сибирско-американских схождений позднейшей диффузией мотивов через Берингов пролив. В этом случае можно было бы ждать более явных отражений мифа в палеоазиатских мифах крайнего северо-востока Азии. Но в этих традициях встречаются лишь преобразованные формы мифа, тогда как в Западной Сибири и на Алтае засвидетельствованы значительно более прямые его отражения» [8, с. 21]. Можем предположить, что Вяч.Вс. Иванов, говоря об Алтае, имел

12 Думается, архетипические образы посоха и стрелы, изготовленные из священного дерева, появляются в романе неспроста, их наделяли магической силой не только в мифофольклорных текстах и буддийских сутрах монголов, но и китайцев. Модификацией Мирового дерева в более поздний период могло выступать шаманское дерево, а его в свою очередь мог заменить шаманский посох. Такая же роль отводилась и стреле.

в виду и Монгольский Алтай. Установленные и обоснованные ученым связи, имеющиеся у разных народов разных континентов, подтверждают безусловную древность и широкую распространенность мифов о мировом дереве, в ветвях которого находится гнездо мифологической птицы, и о разорителе этих гнезд.

Движение «от мифа к историческому эпосу», «от мифа к литературе», как верно заметил Вяч.Вс. Иванов, сопровождается «переносом акцента на людей с мифологических персонажей, таких, как птицы. Но центральный эпизод — встреча человека-героя с мифологической птицей сохраняется при всех преобразованиях» [8, с. 24]. Характерно то, что упоминаемый Вяч. Ивановым «центральный эпизод» практически полностью совпадает с изображенными в романе «Шилийн Богд» образами реальной исторической личности *Торой-банди* и сокола *Акшу*, их «встречи» и взаимной обусловленности. Синхронное сопоставление в романе этих двух образов, безусловно, свидетельствует о глубоко укорененной в человеческом сознании нерасчлененности мифического и реального, поэтического вымысла и исторических явлений, протекавших в разные периоды истории и у разных народов. Автор романа сумел найти их коррелирующую связь и художественно отобразить ее в своем произведении.

Становясь источником художественного вымысла в литературе, мифы, легенды и предания способствуют развитию символических форм. Буддийская мифология, к которой обращается Мэнд-Ооёо, становится источником поэтической образности, дополнительных сюжетов, средством внутренней организации текста. Свободу, которую демонстрирует автор романа по отношению к традиционной системе символов, воспринимаемых в качестве вечных и универсальных, можно рассматривать как способ метафоризации повествования, как один из приемов поэтики. Мифологема (образно-смысловые единицы мифа) сна и пробуждения, кратковременной смерти и воскресения, реинкарнации, продолжения жизни одних поколений в других, вводимые автором романа, рассматривается нами как метафора цикличности истории и поэтика повторяемости как обновление и возрождение жизни. Г. Мэнд-Ооёо, обращаясь к драматическим, а порой и трагическим историям реально живших людей на конкретной исторической местности, приходит к такому уровню синтеза, когда такие противоположные по своей сути понятия, как «миф» и «история», природное и ду-

ховное, рациональное и иррациональное, сознательное и подсознательное, оказываются в тексте современного жанра романа семантически близкими, дополняя друг друга и структурируя их в плане композиции.

Характерной особенностью романа, на наш взгляд, является то, что буддийское видение мира, признающее, помимо видимого, невидимые слои бытия, погружение души человека в призрачную область снов, вымысла, фантазий показано через образ буддийского монаха, йогина *Уул-бакши.* Он, как человек с буддийской картиной мира, обладающий мистическими тантрийскими знаниями, был способен воспринимать жизнь и реальность в ее целостности, дополняя видимый, чувственно данный физический мир картиной его невидимого, мысленно сознаваемого и создаваемого в своем уме целого во время своих медитативных практик. Этому он обучал своих немногочисленных учеников. Этот незримый духовный слой, который признается практикующим, дает широту духовного горизонта и позволяет воспринимать бытие как целое. Поэтому, когда *Сайнбуяну* выпал жребий вместе со столетним монахом *Гончик-бакши* после смерти Пятого Гобийского докшин-нойон-хутукты Равджа сопровождать в последний путь его душу в мифическую страну Шамбалу, оставив свое бренное тело на земле, это известие было воспринято им должным образом, ибо он был подготовлен и верил в мистическую силу тантрического учения и медитативных практик. Только Торой-банди, как брату, было сложно понять и принять это трагическое, с точки зрения обыденного сознания, известие. «Миф и религия, — пишет Е.А. Торчинов, — обнаруживают родство и связь на самом глубинном, сущностном уровне как две формы “опыта запредельного”» [12, с. 54–55].

Отметим, что в монгольском мире начиная с конца XVI в. утвердилась форма махаяны на основе мадхьямаки Нагарджуны[13]. В буддийском учении

13 Арья Нагарджуна (150–250) — древнеиндийский философ, ученый, йогин, стоял у истоков формирования *махаянского* буддизма в университете Наланда. Он был основателем философской школы *мадхьямики — срединного воззрения* о реальности, свободного от двух крайностей — нигилизма (полного отрицания) и этернализма (крайности утверждения постоянства бытия). Его основные труды дошли до нас в тибетских переводах и посвящены, проповеданному Буддой *праджняпарамите*, раскрытию сущности этого философского понятия — трансцендентального знания о бытии, имеющего два аспекта: абсолютный аспект, определяемый как *пустота* (санскр. *шуньята*) всех феноменов (включая личность и сознание) от собственной природы, и относительный аспект, в основе которого *взаимозависимое возникновение*. Тибетские буддисты, а вслед за ними и монгольские явились последователя-

о взаимозависимом возникновении говорится о причинно-обусловленном происхождении: в реальности все явления взаимосвязаны, взаимозависимы, в силу чего истинная собственная их природа пуста. И то, что возникает зависимо от чего-то, обладает *«восемью не»*. *Уход* и *приход* личности относится к числу этих *«восьми не»* в тантрических практиках, согласно которым нет смерти, а есть *перенос сознания (пхова)*, когда практикующий в момент перехода «выталкивает» свое сознание из тела, благодаря которому осуществляется уход в мир иной. Согласно буддийскому учению, памятование о смерти весьма благотворно для человека, ибо разрушает излишнюю привязанность ко всему мирскому и предостерегает от цепляния за них. В «Сутре великой игры» говорится: «Три мира не постоянны как осенние облака. / Череда смертей и рождений — как смена актеров на сцене. / Жизнь коротка, как вспышка молнии в ночном небе; / Она протекает, как вода стремительного горного потока» [18, с. 439]. Поэтому *уход* для практикующей личности, йогина, каким был *Сайнбуян,* тем более с «благородной» миссией сопровождать в Шамбалу перерожденца, своего Учителя, для которого он был правой рукой при его жизни, — это событие почетное, и смерть такой адепт встречает «спокойно и радостно» [18, с. 410]. Мифологизм, как архаичный, так и буддийский, за каждым из которых стоит определенное мироощущение, опыт религиозно-философского учения, рассматриваем как явление в современной монгольской литературе. Мифологизм и система символов, используемые в жанре современного романа как определенный художественный прием, позволяют выйти за конкретные рамки общественно-социальных условий и обыденного, исторического пространства и времени.

Мифологема «смерти – воскресения», взятая Мэнд-Ооёо как метафора, приближает образ *Торой-банди* к образам героических богатырей монгольского эпоса. Стойко преодолев всевозможные испытания в стенах тюрьмы Долоннура во Внутренней Монголии, *Торой-банди*, когда силы все же его покинули и наступил роковой час, решил воспользоваться подаренным ему *Уул-бакши* драгоценной пилюлей, чтобы его душа вернулась в родные края, в Северную Монголию. Тогда тюремщики решили бросить тело Торой-банди на съедение грифам и, увидев на его груди изображение грифа

ми идей Нагарджуны и воплощали их в своей многоступенчатой медитативной практике для достижения и реализации конкретных целей, в том числе мистических.

и слоги на тибетском, поняли, что наколот текст призывания грифов. Тюремщики знали, что сила этого призывания заключалась в том, чтобы грифы прилетали быстрее пущенной стрелы и уносили тело в небесную страну, поэтому, услышав раздающиеся с небес звуки бубна, решили быстро покинуть это место и увидели, как два крупных грифа, подняв тело Торой-банди, скрылись в небесной дали. Шаманка Дулам, мать Торой-банди, почувствовав неладное с сыном, начинает камлать и, использовав свой шаманский бубен как верховое животное (а вызванные ею духи — соколов), приходит ему на помощь. Воскресение Торой-банди после кратковременной смерти воспринимается как материнский подвиг монгольской женщины во имя обновления, продолжения рода, во имя жизни на Земле.

Необходимо отметить особое отношение Мэнд-Ооёо к изображаемым им в романе женщинам. Возрождение Монголии, перспективу ее расцвета автор связывает с женщинами. Тема реинкарнации, продолжения жизни одних поколений в других, использование тотемических мифов (белый журавль, лебедь) связаны в романе с женскими образами. Символ вечно женственного начала, женской красоты выражен через образ *Шармань* — возлюбленной, жены Торой-банди. Императрица *Гэрэлт* — младшая жена последнего монгольского императора Юаньской империи *Тогон-Тумэр-хана*, приходящая к Шармань во сне, — это ее предыдущее воплощение. По воле случая беременная ханша Гэрэлт осталась в Пекине, когда Тогон-Тумэр-хан вынужден был спасаться бегством в монгольские степи. Вскоре она стала женой правителя династии Мин и родила сына от монгольского хана, выносив его в чреве в течение тринадцати месяцев[14]. Воспитанный как сын китайского императора, он, повзрослев, к глубокому сожалению своей матери, идет войной на родину предков. Тогда она дает себе клятву, что ее следующее воплощение будет в Монголии, и она родит сына — продолжателя золотого рода кият борджигинов, который сумеет возродить Монголию. Ее мечта вернуться в Монголию, как показано в романе, осуществилась в следующей жизни в образе Шармань. Сын *Хурэл*, которого родила Шармань, воспитывается в княжеской семье, и по предсказаниям *Зоч-бакши* он станет или великим полководцем, или крупным ученым. Оказавшись в неведении

14 По монгольскому преданию император династии Мин *Юнлэ* (*кит. Чжу Ди* 1360–1424, годы правления 1402–1424) считается сыном последнего императора монгольской династии Юань *Тогон-Тумэра* (1320–1370).

о судьбе мужа, Шармань, чтобы избежать домогательств Багвар-нойона, вынуждена пойти в монахини, она становится ученицей столетней *Зоч-бакши*. Впоследствии уже после трагической смерти Шармань выясняется, что *Зоч-бакши* — это ее родная мать, родившая ее в шестьдесят лет.

Изображение чудесного и обыденного, сакрального и профанного, их взаимопроникновение — это, безусловно, сильная сторона рассматриваемого романа. За изображением реальных исторических лиц обнаруживаются чудесные (свет, исходящий от Шармань, превращение ее в белого журавля, лечение глаз Торой-банди слезой старого ворона, всадник и конь как единое целое, нашедший тайну бессмертия старик *Арши* и др.), мифические (хозяин подводного царства *Лус*, использующий как транспортное животное пару белых журавлей, адские видения *Багвар-нойона* и др.) силы из другого мира. Использование автором тотемических мифов о белых и синих журавлях, о белых лебедях (чудесная жена-лебедь), широко известных у разных монгольских народов, — свидетельство глубоко укорененной в памяти народа тотемной природы. Не случайно душа *Гэрэлт-хатан* воплощается в белого журавля.

Резюмируя, отметим, что гора *Шилийн Богд*, дерево *Оройн ганц мод* (как символ мирового древа), птица (сокол, журавль, лебедь) использованы автором романа в качестве художественных образов для отражения внутреннего «я» героев, для передачи духовного через материальные пространственные объекты, а также через флору и фауну. Они призваны расширять познавательные, мыслительные и духовные горизонты современного человека, зачастую ограниченные в силу сугубо материалистического отношения к миру. И к тому же они создают своего рода своеобразный «культурный ландшафт» творчества самого писателя Гомбожавын Мэнд-Ооёо.

Список литературы

Исследования

1 *Балданмаксарова Е.Е.* Образ святого Равджи в романе «Гэгээнтэн» современного монгольского писателя Г. Мэнд-Ооёо // Ломоносовские чтения. Востоковедение и африканистика (Москва, 14–22 апреля 2022 г.): материалы науч. конференции / отв. ред. А.А. Маслов. М.: ИСАА МГУ им. М.В. Ломоносова, 2022. С. 18–20.

2 *Гринцер П.А.* Эстетизация мифа в санскритском романе // От мифа к литературе. Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М.: Изд-во «Российский университет», 1993. С. 214–230.

3 *Дамдинсурэн Ц.* Торой-банди // *Дамдинсурэн Ц.* Монгол хэл бичгийн тухай. Улаанбаатар: [Б. и.], 1957. 59–60-р тал. (На монг. яз.)

4 *Дулам С.* Образы монгольской мифологии и литературная традиция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1982. 21 с.

5 *Дулам С.* Система символик в монгольском фольклоре и литературе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Улан-Удэ, 1997. 49 с.

6 *Земсков В.Б.* Алехо Карпентьер // История Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века / отв. ред. В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 194–239.

7 *Земсков В.Б.* Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги // История литератур Латинской Америки. XX век: 29–90-е годы. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Раздел первый. С. 5–106.

8 *Иванов Вяч.Вс.* К истории птичьего мифологического эпоса // От мифа к литературе. Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М.: Изд-во «Российский университет», 1993. С. 21–24.

9 *Иванов Вяч.Вс.*, *Топоров В.Н.* Орел // Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. В.Н. Топоров. 2-е изд. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Т. 2: К–Я. С. 258–260.

10 *Кофман А.Ф.* Латиноамериканский художественный образ мира. М.: Наследие, 1997. 318 с.

11 *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 3-е изд. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока)

12 *Торчинов Е.А.* Религии мира. Опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. 2-е изд., испр. СПб.: Петербургское востоковедение, 2000. 384 с. (Orientalia)

Источники

13 *Мэнд-Ооёо Г.* Гол ус тунгалагших цаг: эсээ, хөрөг, нийтлэл, тэмдэглэл. Улаанбаатар: Мөнхийн-Үсэг, 2015. 357 х. (На монг. яз.)

14 *Мэнд-Ооёо Г.* Он цагийн хүрд: яруу найргийн дээжис. Улаанбаатар: Мөнхийн-Үсэг, 2016. 288 х. (На монг. яз.)

15 *Мэнд-Ооёо Г.* Оршихуйн гэрэлт хүрээн дотор: эсээ, хөрөг, нийтлэл, тэмдэглэл. Улаанбаатар: Мөнхийн-Үсэг, 2018. 316 х. (На монг. яз.)
16 *Мэнд-Ооёо Г.* Оюун санааны хээр тала: эсээ, хөрөг, нийтлэл, тэмдэглэл. Улаанбаатар: Мөнхийн-Үсэг, 2016. 355 х. (На монг. яз.)
17 *Мэнд-Ооёо Г.* Шилийн Богд: роман. Улаанбаатар, 2021. 356 х. (На монг. яз.)
18 *Пабонка Римпоче.* Освобождение на вашей ладони: в 2 кн. / пер. с англ. С. Хоса; науч. ред. А. Терентьев. М.: «Сохраним Тибет», 2015. Кн. 1. 616 с. (Наланда)

References

1 Baldanmaksarova, E.E. “Obraz sviatogo Ravdzhi v romane ʿGegeenten’ sovremennogo mongol’skogo pisatelia G. Mend-Ooeo” [“The Image of St. Ravja in the Novel ʿGegeenten’ by the Modern Mongolian Writer G. Mend-Ooeo”]. Maslov, A.A., editor. *Lomonosovskie chteniia. Vostokovedenie i afrikanistika (Moskva, 14–22 aprelia 2022 g.): materialy nauchnoi konferentsii* [*Lomonosov Readings. Oriental and African Studies (Moscow, April 14–22, 2022): Proceedings of the Scientific Conference*]. Moscow, Institute of Asian and African Countries of the Lomonosov Moscow State University Publ., 2022, pp. 18–20. (In Russ.)
2 Grintser, P.A. “Estetizatsiia mifa v sanskritskom romane” [“Aestheticization of Myth in the Sanskrit Novel”]. *Ot mifa k literature. Sbornik v chest’ 75-letiia E.M. Meletinskogo* [*From Myth to Literature. Collection in Honor of the 75th Anniversary of E.M. Meletinsky*]. Moscow, Russian University Publ., 1993, pp. 214–230. (In Russ.)
3 Damdinsuren, Ts. “Toroi-bandi” [“Toroi-bandi”]. Damdinsuren, Ts. *Mongol khel bichgiin tukhai* [*About the Mongolian language*]. Ulaanbaatar, [S. n.], 1957, p. 59–60. (In Mongolian)
4 Dulam, S. *Obrazy mongol’skoi mifologii i literaturnaia traditsiia* [*Images of Mongolian Mythology and Literary Tradition: PhD Thesis, Summary*]. Moscow, 1982. 21 p. (In Russ.)
5 Dulam, S. *Sistema simvolik v mongol’skom fol’klore i literature* [*System of Symbols in Mongolian Folklore And Literature: PhD Thesis, Summary*]. Ulan-Ude, 1997. 49 p. (In Russ.)
6 Zemskov, V.B. “Alekho Karpent’er” [“Alejo Karpentier”]. Zemskov, V.B., and A.F. Kofman, editors. *Istoriia Latinskoi Ameriki. Ocherki tvorchestva pisatelei XX veka* [*History of Latin America. Essays on the Work of Writers of the 20th Century*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2005, pp. 194–239. (In Russ.)
7 Zemskov, V.B. “Literaturnyi protsess v Latinskoi Amerike. XX vek i teoreticheskie itogi” [“Literary Process in Latin America. 20th Century and Theoretical Results”]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki. XX vek: 29–90-e gody* [*History of Latin American Literature. 20th Century: 29–90s*], part 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 5–106. (In Russ.)

8 Ivanov, Viach.Vs. “K istorii ptich’ego mifologicheskogo eposa” [“On the History of Bird Mythological Epic”]. *Ot mifa k literature. Sbornik v chest’ 75-letiia E.M. Meletinskogo* [*From Myth to Literature. Collection in Honor of the 75th Anniversary of E.M. Meletinsky*]. Moscow, Russian University Publ., 1993, pp. 21–24. (In Russ.)

9 Ivanov, Viach.Vs., and V.N. Toporov. “Orel” [“Eagle”]. Toporov, V.N., editor. *Mify narodov mira. Entsiklopediia* [*Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia*], vol. 2: K–Ia [K–Ia]. 2nd ed. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1982, pp. 258–260. (In Russ.)

10 Kofman, A.F. *Latinoamerikanskii khudozhestvennyi obraz mira* [*Latin American Artistic Image of the World*]. Moscow, Nasledie Publ., 1997. 318 p. (In Russ.)

11 Meletinskii, E.M. *Poetika mifa* [*Poetics of Myth*]. 3rd ed. Moscow, Izdatel’skaia Firma “Vostochnaia literatura” RAS Publ., 2000. 407 p. (Issledovaniia po fol’kloru i mifologii Vostoka). (In Russ.)

12 Torchinov, E.A. *Religii mira. Opyt zapredel’nogo. Psikhotekhnika i transpersonal’nye sostoianiia* [*Religions of the World. Experience of the Beyond. Psychotechnics and Transpersonal States*]. 2nd ed., rev. St. Petersburg, Peterburgskoe vostokovedenie Publ., 2000. 384 p. (Orientalia). (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/SCCGFC
УДК 821.111
ББК 83.3(4Вел)52

ДИККЕНСОВСКИЙ «СВЕРЧОК ЗА ОЧАГОМ»: О СТИЛИЗАЦИЯХ, ПОДРАЖАНИЯХ, ЭКРАНИЗАЦИЯХ

© 2024 г. Е.В. Халтрин-Халтурина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 18 декабря 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 01 февраля 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-44-67

Статья выполнена по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.); проект «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации»

Аннотация: В статье рассмотрены разные подражательные подходы к рождественской новелле Чарльза Диккенса «Сверчок за очагом» (1845). В центре внимания две условно разграниченные группы переделок новеллы Диккенса: 1) сюжетные (нестилизационные) адаптации; 2) подражания с элементами стилизации. Под адаптациями понимаются перелицовки новеллы, претерпевшие упрощение в литературном отношении. Это пересказы и переложения (в том числе для детей), а также сценарии, обретающие новую художественность благодаря театральному и кинематографическому искусству. Отдельную группу составляют подражания с элементами стилизации под диккенсовский нарратив без близкого следования оригинальным сюжетным линиям. Внимание уделяется соображениям, высказанным Станиславским и Эйзенштейном, по поводу перенесения диккенсовского «Сверчка» в пространство театра и кино. Обсуждаются особенности диккенсовской метафоры, которые учитываются в стилизациях «под Диккенса» и опускаются в «нестилизационных адаптациях».

Ключевые слова: стилизации, нестилизационные подражания, адаптации, заимствования, переводы, инсценировки, рождественские повести и сказки, метафора, классика, массовая культура.

Информация об авторе: Елена Владимировна Халтрин-Халтурина — доктор филологических наук (РФ), PhD in English (США), ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2205-9444
E-mail: el.haltrin@imli.ru

Для цитирования: *Халтрин-Халтурина Е.В.* Диккенсовский «Сверчок за очагом»: о стилизациях, подражаниях, экранизациях // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 44–67. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-44-67

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

DICKENS' *THE CRICKET ON THE HEARTH*: ON ITS STYLIZATIONS, TAKEOFFS, ADAPTATIONS

© 2024. Elena V. Haltrin-Khalturina

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

Received: December 18, 2023
Approved after reviewing: February 01, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgments: This research was financially supported by federal grant issued by the Russian Federation Government (agreement no. 23-28-00989 of June 14, 2022; responsibility period 2023–2024); project "English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations."

Abstract: The article considers different imitative approaches to Charles Dickens' novella "The Cricket on the Hearth" (1845). Our focus is on two groups of adaptations of Dickens' work: (1) the "plot (non-stylistic) adaptations" and (2) imitations with elements of stylization. Adaptations appear as re-readings of the novella, which undergo literary simplification (cf. digest). Among such, we consider creative rehashings (including those for children) and scripts, which might be fleshed out with the help of theatrical and cinematic art. A separate group consists of stylistic imitations with occasional allusions to Dickensian narrative; however, they do not closely follow original storylines. The article pays attention to opinions expressed by Stanislavsky and Eisenstein regarding Cricket's adjustment to the medium of theater and film. It also discusses some specifics of the Dickensian metaphor reflected in stylistic imitations and disregarded by non-stylistic adaptations.

Keywords: stylizations, non-stylistic imitations, adaptations, borrowings, translations, scripts, Christmas stories and fairy tales, metaphor, classics, popular culture.

Information about the author: Elena V. Haltrin-Khalturina, DSc in Philology (RF), PhD in English (USA), Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2205-9444

E-mail: el.haltrin@imli.ru

For citation: Haltrin-Khalturina, E.V. "Dickens' *The Cricket on the Hearth*: On Its Stylizations, Takeoffs, Adaptations." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 44–67. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-44-67

Классик английской литературы Чарльз Диккенс сегодня практически не сходит со страниц современных неовикторианских романов, детективов-мистери и литературы «фэнтези» (подробнее см., например: [15, p. VII–XI]). Постоянные отсылки к его произведениям, к галерее его курьезных персонажей, сочетающих в себе приземленность со сказочностью, перемещаются со страниц книг на экраны телевизоров и компьютеров, звучат из разнообразных приложений мобильных устройств. Широкой аудиторией эти отсылки далеко не всегда легко узнаются и верно идентифицируются. Дело здесь не только в степени погруженности или непогруженности в диккенсовское наследие, но и в тех способах обращения с литературными заимствованиями, которыми пользуется современная нам постмодернистская культура.

Очевидно, что заимствование материала (от полноценных сюжетов до отдельных фрагментов нарратива, приемов художественного изображения и узнаваемых образов и слов) — совершенно необходимое условие работы любого художника во все исторические эпохи. О том, как художники разных временных и пространственных ареалов совмещали знание канона со своими индивидуальными творческими находками, в какой пропорции традиционное сочеталось с индивидуально-авторским, литературоведы изучали подробно на обширном материале мировой литературы (см., например: [2]). Причем в литературном словаре каждой эпохи имелся арсенал терминов для обозначения всяческих видов заимствований — от форменного плагиата до ревностных подражаний, вольных перелицовок и еле уловимых аллюзий.

Показателен, в частности, арсенал терминов для обозначения «подражаний» (гораздо менее механических, чем обычные перетасовки) из средневековой восточной поэтики: «джаваб (букв. “ответ”), татаббу‘ (букв. “следование”), назира (букв. “подобие”), истикбал (букв. “выход для почетной встречи”), таклид (“подражание”), пайрави (букв. “ступание след в след”), мукабила (букв. “выход навстречу”) и др., в целом более 10 терминов» [3, с. 104].

В постмодернистскую эпоху в англоязычной традиции возникла своя бесконечно множащаяся группа терминов для обозначения перелицовок и подражаний (sequel, prequel, paraquel, sidequel, intraquel, midquel, thriquel, fakequel, spin-off, cross-over, remake, reboot, retcon, franchise, etc.), которая в виде кальки с английского (“сиквел, приквел, параквел / паралеллквел, сайдквел, интраквел, мидквел, триквел, фейкквел, спин-офф, кроссовер, ремейк, ребут, реткон, франшиза” и мн. др.) насаждается как нечто принципиально новое. (Часть этих терминов см. в исследовании: [18, locs. 1–6378].) Однако если взглянуть на приведенную выше вереницу терминов глазами литературоведа, то выявится закономерность: практически весь этот новояз описывает «механические» видоизменения сюжета[1]. Подавляющее большинство такого рода переделок или подражаний, если употребить научный термин, — «нестилизационные» (о значении термина в современном литературоведении см.: [3, с. 101–110]). По формулировке Д.С. Лихачева,

> нестилизационные подражания <...> заимствуют отдельные готовые элементы формы своего оригинала, но они не дополняют и не развивают оригинал творчески. Эти подражания не являются стилизациями <...>. Отдельные элементы старой формы используются в новом произведении как своего рода украшения. Из этих украшений составляется мозаичная новая композиция. При этом элементы старой формы, приспосабливаясь к новому содержанию, часто деформируются, упрощаются, сокращаются. Заимствуются не все, а только некоторые элементы оригинала, и эти некоторые элементы по нескольку раз повторяются в новом произведении: подражатель настойчиво применяет именно то, что ему понравилось в оригинале [4, с. 185].

1 Между тем история литературы знает немало примеров стилизационных подражаний. О некоторых адаптациях подобного рода см., например: [6; 7; 8; 9].

С учетом знания постмодернистской практики можно добавить к данному определению еще один момент: в нестилизационных подражаниях нашего времени настойчиво изменяются те детали оригинала, которые подражателям не понравились: переписываются биографии персонажей, трагический итог событий переделывается на «счастливый» и наоборот, придумываются альтернативные сюжетные ходы и повороты.

Не случайно подавляющее большинство нестилизационных подражаний в литературе второй половины XX – начала XXI в. столь художественно незамысловаты, что пополняют собой поток так называемого «чтива» для невзыскательного потребителя.

Здесь, однако, мы поговорим о подражаниях, сохраняющих связь с классической литературой и искусством в плоскости массовой культуры. Мы посмотрим на разные подражательные подходы к рождественской новелле Чарльза Диккенса «Сверчок за очагом» (“The Cricket on the Hearth”, 1845).

Нас будут интересовать две условно разграниченные группы переделок новеллы Диккенса: 1) сюжетные адаптации, мало ориентирующиеся на стиль и семиотику оригинала (нестилизационные подражания) и 2) подражания с элементами стилизации.

Под адаптациями мы понимаем «перелицовки» новеллы, претерпевшие упрощение в литературном отношении. Это пересказы и переложения, в том числе для детей, (ср. digest, re-writing, re-reading, retelling, rehashing, refashioning) и сценарии (которые могут обрести новую художественность благодаря искусству живописи, кинематографа, актерского, режиссерского, музыкального мастерства). К разделу адаптаций можно также отнести некоторые сюжетные ответвления (“spin-offs”), перелицовки (“remakes”), а также “перезапуски”, или “перезагрузки” (“reboots”), в которых, сохраняя основную фабулу, подражатели придумывают альтернативные сюжеты[2].

Отдельную достойную внимания группу составляют подражания с элементами стилизации под диккенсовский нарратив без близкого следования оригинальным сюжетным линиям. Сюда относятся пародии

2 Альтернативными концовками неоднократно пользовался сам Диккенс. Ср., например, два варианта эпилога к «Большим надеждам»: с так называем «счастливым» и «не вполне счастливым» для Пипа и Эстеллы завершением романа.

(в том числе «пастиш»[3], т. е. имитация, в игровой форме чествующая оригинал) и произведения с любопытными реминисценциями из Диккенса.

* * *

В наследии Диккенса очень важную роль занимает рождественская сказочно-реалистическая тематика: в 1843–1848 гг. писатель издал пять рождественских повестей, самой популярной из которых остается «Рождественская песнь в прозе».

Перечислим этот диккенсовский цикл повестей:

1. "A Christmas Carol. In Prose. Being a Ghost Story of Christmas" (в русских переводах: «Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями» или «Скряга Скрудж»; в переработке А.С. Хомякова 1844 г. — пасхальная история «Светлое воскресенье. Повесть, заимствованная у Диккенса»).

2. "The Chimes: A Goblin Story of Some Bells that Rang an Old Year Out and a New Year In" («Колокола: рассказ о гоблинах колоколов, трезвонивших в уходящий Старый и приходящий Новый год», или «Колокола», или «Часовые куранты»).

3. "The Cricket on the Hearth: A Fairy Tale of Home" («Сверчок за очагом. Волшебная сказка о доме и семье», или «Сверчок на печи», или «Крошка Дот и сверчок»).

4. "The Battle of Life: A Love Story" («Битва жизни: история любви»).

5. "The Haunted Man and the Ghost's Bargain, A Fancy for Christmas-Time" («Одержимый, или Сделка с призраком. Рождественская фантазия» или «Одержимый духом»).

Об этом цикле существует обширная научная и критическая литература на разных языках, включая русский. О вкладе Диккенса в популяризацию жанра рождественского и святочного рассказа см., например: [16, p. 68–69; 20; 23; 24].

3 Мы не заостряем внимание на карикатурах, комиксах, мультфильмах (наподобие диснеевского «Скруджа Макдака»), «кроссоверах» (cross-over — термин, обозначающий встречу образов, персонажей или сюжетных линий из разных произведений в каком-либо новом произведении), розыгрышах, мистификациях, потому что воспринимаем их как разновидности пародии. «Кроссоверы», кстати говоря, было бы небесполезно сравнить с такими традиционными видами вариаций, как травести и бурлеск.

Две из этих повестей, о скупом дядюшке Скрудже из «Рождественской песни» (отдаленно напоминающем таких скряг, как Гарпагон у Мольера и Плюшкин у Гоголя) и о хранителе семейного очага «Сверчке», породили неисчислимое множество адаптаций и стилизаций в XIX–XX вв. (см., например: [19, p. 184–244]).

Говоря о далеких отголосках из Диккенса или о весьма «странных сближениях» с ним, небесполезно назвать несколько известных произведений. Из литературы конца XIX в. и первой трети XX в. в этом отношении примечательны приключения Пиноккио Карло Коллоди (“Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino”, 1881/1883) и его русского литературного потомка Буратино («Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Н. Толстого, изд. 1936). Между «Сверчком» (1845) Диккенса и названными произведениями имеются красочные переклички.

Прежде всего, во всех трех книгах присутствует говорящий сверчок[4], пытающийся наставить на путь истинный главного героя. В повести Диккенса говорящий сверчок приходит в видениях к Джону Пирибинглу (третья песнь новеллы). Этот призрак «гения домашнего очага» убеждает Джона не поддаваться гневу и не сомневаться в том, что жена ему верна. По отношению к сверчку Джон настроен совсем не агрессивно, хотя в момент отчаяния думает застрелить Эдуарда, к которому жену ревнует. У Коллоди и Толстого рассерженный деревянный мальчишка запускает в сверчка тяжелым предметом, чтобы проучить незваного советчика. Сверчок исчезает и старается не показываться на глаза герою до тех пор, пока тот не повзрослеет. Пиноккио полагает, что убил надоедливое насекомое. Поэтому ему как-то является «призрак» говорящего сверчка. Примечательно, что явление призрака сверчка сохранено в русском переводе «Приключений Пиноккио», выполненном Н.И. Петровской и отредактированном А.Н. Толстым (см.: [30]).

Еще одна перекличка между повестью Диккенса и сказками Коллоди и Толстого — в подаче фигур антагонистов — владельцев кукол. У Диккенса это фабрикант Теклтон, хозяин кукольного производства. У Коллоди и Толстого, соответственно, хозяева кукольных театров Манджафоко и Карабас-Барабас. Между диккенсовским Теклтоном и Карабасом-

4 О традициях изображения сверчка в английской литературе до Диккенса см., например: [11]. О говорящем сверчке см., например: [17].

Барабасом сходство прочитывается даже лучше, чем между Теклтоном и Манджафоко. Разумеется, типаж зловещего кукловода или изготовителя марионеток и заводных игрушек, знатока механики, алхимии и разных темных искусств, был популярен уже в европейской литературе, непосредственно предшествовавшей произведениям Диккенса. Ярко представлен этот типаж у Э.Т.А. Гофмана. Из Гофмана примечательны «Автоматы» и др. новеллы сборника «Серапионовы братья» (1819–1820), отозвавшиеся звучным эхом как в литературе (в частности, повесть Антония Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения», ок. 1825, из книги «Двойник»), так и в музыке (к примеру, опера Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана», 1873). (О мотивах и сюжетах, связанных с образами кукол и кукловодов, см., например: [1].)

Однако вернемся к Диккенсу. Вот как с большой долей юмора характеризует фабриканта Теклтона диккенсовский рассказчик:

> Фабрикант игрушек Теклтон имел призвание, которого не разгадали ни его родители, ни опекуны. Сделайся он при их помощи ростовщиком или въедливым юристом, или судебным исполнителем, или оценщиком описанного за долги имущества, он перебесился бы еще в юности и, вполне удовлетворив свою склонность творить людям неприятности, возможно, превратился бы к концу жизни в любезного человека, — хотя бы ради некоторого разнообразия и новизны. Но, угнетенный и раздраженный своим мирным занятием — изготовлением игрушек, он сделался чем-то вроде людоеда и, хотя дети были источником его благополучия, стал их непримиримым врагом. <...> Он приходил в восторг от страшных масок, от противных лохматых красноглазых чертей, выскакивающих из коробочек, от бумажных змеев с рожами вампиров, от демонических акробатов, не желающих лежать спокойно и вечно проделывающих огромные прыжки, до смерти пугая детей (пер. М. Клягиной-Кондратьевой) [27, с. 217–218].

Отсылки к диккенсовским персонажам на уровне реминисценций и аллюзий пронизывают популярную, в том числе юношескую, литературу и сегодня. Из относительно недавних стилизаций «под Диккенса» упомянем серию повестей и фильмов о Гарри Поттере. Среди колоритных персонажей у Дж. Роулинг выведены клерки-гоблины в банке Гринготтс,

смахивающие на Урию Хипа из «Дэвида Копперфильда» и на других неприглядных диккенсовских конторщиков. Что касается пейзажных зарисовок у Дж. Роулинг, среди них праздничной красочностью выделяется селение Хогсмид, куда Гарри Поттер с компанией обыкновенно отправляются во время рождественских каникул. Хогсмид очень напоминает масштабированную «диккенсовскую деревеньку» (the Dickens' village series): группу керамических домиков, магазинчиков, кантор и таверн, из которых на Рождество в Великобритании и Северной Америке выстраивают заснеженные композиции. На весело расписанных и освещенных домиках[5] известной диккенсовской серии можно прочесть имена персонажей рождественских повестей английского классика — контора Скруджа, жилище Боба Крэтчита, домик Пирибинглов, кукольная мастерская Калеба Пламмера и его дочери Берты и др.

Работая над рождественскими повестями, Диккенс погружался в атмосферу праздника и игры. Эти новеллы он создавал достаточно быстро и выпускал их, в отличие от своих многочисленных романов, не «порциями» в журналах, а красиво оформленными и переплетенными книжками прямо к празднику. Тексты рождественских повестей искрятся игрой слов и образов: создается впечатление, что читатель раздвигает ветки рождественской елки и рассматривает все новые дивные игрушки. Страшные тени зловещих персонажей к концу праздничных новелл рассеиваются, скверные персонажи на поверку оказываются хорошими людьми. И надолго запоминается ощущение любования сказочным праздником. Особенно оно захватывает

5 Игрушечная миниатюра, выполненная по мотивам рождественских повестей Диккенса, быстро обрела популярность в Англии с середины 1840-х гг. Тем самым была продолжена история миниатюрной «диккенсианы», начатая в 1837 г., когда успех «Посмертных записок Пиквикского клуба» подсказал ловким предпринимателям идею запустить в массовую продажу керамические фигурки Сэмюэля Пиквика, Сэма Уэллера и других колоритных персонажей [24, p. 21]. К тому времени европейская (голландская, германская) традиция создания миниатюрных фигурок, домов и городов насчитывала уже не одно столетие. Нередко миниатюры изготавливались в единственном экземпляре для уникальных коллекций. Как пишут исследователи, «в нашей стране интерес к искусству создания миниатюрных вещей-игрушек впервые появился в царствование Петра I. Уникальным по своим масштабам является кукольный дом княгини Августы Доротеи фон Шварцбург (1666–1751), получивший название "Монплезир", который находится в Арнштадте, в Тюрингии. <...> В России первой такой миниатюрной копией стал так называемый Нащокинский домик. <...> в нем такое количество вещей пушкинского времени, какого нет ни в одном историко-бытовом или литературно-мемориальном музее первой трети XIX столетия» [5, с. 7].

в повести «Сверчок за очагом», что отмечал в свое время У. Теккерей [39, p. 148–149].

Адаптации «Сверчка» оставили след не только в культуре западноевропейских стран, но и в российской культуре — особенно в истории русского театра. Помимо многочисленных экранизаций на разных европейских языках, известны оперы по мотивам диккенсовского «Сверчка»: “Das Heimchem am Herd” (1896) Карла Гольдмарка и “Il grillo del focolare” (1908) Риккардо Дзандонаи. Среди отечественных пересказов и адаптаций «Сверчка на очаге» упомянем тексты, имеющиеся в фондах Российской государственной библиотеки: [31; 32; 34].

В потоке многочисленных инсценировок диккенсовского «Сверчка» важнейшей вехой являются постановки 1914–1915 гг. Л.А. Сулержицкого и Б.М. Сушкевича. Любопытен также немой фильм Б. Сушкевича и А. Уральского «Сверчок на печи» (1915) с участием М. Успенской, М. Дурасовой, Е. Вахтангова, Г. Хмары и др. По поводу театральной версии диккенсовской повести (впервые инсценировка была показана в ноябре 1914 г.) К.С. Станиславский вспоминал на страницах книги «Моя жизнь в искусстве»:

> Высшим художественным достижением Первой студии была инсценировка повести Диккенса «Сверчок на печи», переделанной для сцены Б.М. Сушкевичем, который участвовал и в ее постановке. «Сверчок» для Первой студии — то же, что «Чайка» для Московского Художественного театра.
>
> В эту работу Сулержицкий вложил все свое сердце. Он отдал ей много высоких чувств, духовных сил, хороших слов, теплых убеждений, красивых мечтаний, которыми он пропитал всех участвующих, что сделало спектакль необыкновенно душевным и трогательным. Пьеса требовала не простой актерской игры, а какой-то особенно интимной, льющейся прямо в сердце зрителя [35, с. 436].

Е.Б. Вахтангов, исполнявший в «Сверчке» роль фабриканта Текльтона (этакого Скруджа и Карабаса-Барабаса в одном лице, переродившегося к концу истории в добрейшего весельчака), ценил новеллу за душевность, оживлявшую сердца актеров и зрителей. Биограф Вахтангова Х.Н. Херсонский пояснял:

> Чувства, наполняющие этот спектакль, прольются, как успокоительный бальзам на кровоточащие раны, решили в студии, бальзам не только для тех, кто осиротел дома, в тылу, но и для тех, кто гибнет в смертоносных окопах войны и мучается в лазаретах или готовится в казармах принять муку, как свой долг. Спектакль этот нужен, как клятва в верности, как гимн могучей силе домашнего сверчка, дающего утешение [12, с. 34].

Сменялись десятилетия. Лихие 1990-е, отшумев, вновь заставили зрителей и кинематографистов, истосковавшихся по светлым постановкам, потянуться к рождественским сказкам Диккенса. Некоторые запомнившиеся экранизации рубежа XX–XXI вв. представляют собой своеобразный диккенсовский пастиш. В 2002 г. О.И. Янковский, режиссер и исполнитель одной из главных ролей в фильме 2000 г. «Приходи на меня посмотреть» (по пьесе Н. Птушкиной «Пока она умирала»), произнес фразу, в которой узнается эхо слов Станиславского и Вахтангова о 1914 г.: «В потоке чудовищно-черного кино захотелось вдруг снять какую-то добрую, светлую историю, захотелось какой-то сказки и доброты» (интервью Янковского для издания «День» от 16 октября 2002 г.[6]).

Заметим, что пьеса Н. Птушкиной не является адаптацией диккенсовских текстов, но она насыщена их отголосками, стилизована под них. Прежде всего имеются в виду «Николас Никльби» и «Сверчок за очагом». Действие в фильме происходит под Новый год, в одной из российских квартир конца 1990-х гг. Немолодая женщина по имени Танечка читает Диккенса своей маме Софье Ивановне, прикованной к инвалидному креслу: звучит отрывок из главы LXIII романа «Николас Никльби» в переводе А. Кривцовой. Цитата из «Николаса Никльби» отсылает к главе, где счастливо решаются матримониальные проблемы трех влюбленных пар, одна из которых весьма почтенного возраста. Таким образом задается тема, получающая в фильме полное сказочное развитие. Старушка полагает, что находится на смертном одре, и высказывает сожаление: она оставляет свою единственную дочь доживать остаток дней в положении старой девы, в одиночестве. Софья Ивановна от всего сердца мечтает о счастье для дочери, о чуде, которое бы исправило ситуацию. С этого момента в пьесе

6 URL: https://web.archive.org/web/20091002042615/http://www.day.kiev.ua/73598/ (дата обращения: 10.04.2024).

воцаряется атмосфера диккенсовских рождественских чудес. Подобно тому, как кукольник Калеб рассказывал прекрасные сказки своей слепой дочери Берте об окружающих ее людях (злодея Теклтона он представлял благодетелем и красавцем), Танечка начинает придумывать в утешение своей больной матери красивые небылицы. Появляется незнакомец Игорь, которого Танечка выдает за своего старого друга и возлюбленного. Затем появляется якобы потерянная внучка Софьи Ивановны. А сама Софья Ивановна обнаруживает в себе больше и больше жизненных сил. Накануне Нового года она оказывается способна встать на ноги, ходить по квартире и справлять праздник в счастливом кругу чудесным образом разросшейся — и теперь уже настоящей — Танечкиной семьи. И все эти полусказочные-полуреальные события разворачиваются под прищуренным взором Диккенса, чей портрет висит на стене этой квартиры и чье собрание сочинений на русском языке (в фильме это 30-томник 1957–1963 гг.) не лежит мертвым грузом, а постоянно приводится в движение героями фильма.

Что касается киноадаптаций по книгам Диккенса, то в 2001 г. российские зрители получили возможность познакомиться уже не со стилевым подражанием рождественской новелле Диккенса о семейном счастье, а с ее музыкальной инсценировкой «Сверчок за очагом» (сценарист Г.А. Арбузова, режиссер Л.А. Нечаев). Из сценария, правда, изъята диккенсовская присказка о чайнике, часах и сверчке, а также некоторая характерно диккенсовская стилистика, о которой мы скажем чуть позже (ср. инсценировку Б.М. Сушкевича 1914 г., в которой звучала диккенсовская перекличка чайника, сверчка и часов с кукушкой и присутствовала фигура Чтеца [28, с. 6]). Однако в постановке 2001 г. режиссер и сценарист пошли по пути «нестилизационных подражаний», стараясь сохранить основной сюжет рождественской повести Диккенса и обогатить его музыкальными номерами (муз. Е.П. Крылатова).

* * *

Выше мы упомянули благодушную и доверительную атмосферу, которую стремились создать многие постановщики диккенсовского «Сверчка». Однако есть и обратная сторона такого обращения с рождественскими повестями английского классика: при «нестилизационном» подходе

к адаптациям благостность эта зачастую начинает приобретать привкус патоки.

Какие же моменты в тексте «Сверчка» избавляют от ощущения приторности и передают диккенсовский юмор? Присмотримся к содержанию и некоторым стилевым особенностям оригинала (см. первое издание “The Cricket on the Hearth”, вышедшее 20 декабря 1845 г., но датированное 1846 г.: [37]).

Повесть включает в себя три части — три «стрекотания» сверчка (букв. chirps; в русских переводах — «песенки»).

Первая песенка-трескотня открывается присказкой о чайнике и сверчке, соревнующихся в пении под аккомпанемент часов с кукушкой (вспомним атмосферу сказок Х.К. Андерсена и Э.Т.А. Гофмана об оживших предметах). Начинается новелла с веселой болтовни автора-рассказчика, мысленно препирающегося с одной из своих героинь, с некой миссис Пирибингл. Их несогласие в том, кто затеял песенную перепалку: закипающий чайник или сверчок.

> Чайникъ первый завелъ пѣсню! Мало ли что говоритъ миссисъ Пирибингль! Мнѣ лучше знать. Пусть она твердитъ хоть до скончанія вѣка, будто бы не помнитъ, кто изъ нихъ первый подалъ голосъ: чайникъ, или сверчокъ; но я стою на томъ, что то былъ чайникъ. Кажется, мнѣ можно знать! По голландскимъ часамъ съ лакированнымъ циферблатомъ, стоявшимъ въ углу, онъ завелъ пѣсню на цѣлыхъ пять минутъ раньше, чѣмъ послышалась трескотня сверчка (пер. А.Н. Линдегрен) [26].

Рассказчик приглашает нас в уютный домик семьи Пирибинглов[7], где у пылающего очага хлопочет миниатюрная пухленькая хозяйка по

7 Необычность фамилии Пирибингл (или фонетически точнее — Перибингл), веселящая английское ухо, ускользает от иноязычного читателя. Слово Peerybingle придумано Диккенсом. “Peery” часто использовалось в Англии 1805–1852 гг. (см. многотомный оксфордский словарь the OED) и означало «кубарь»: разновидность юлы, или волчка, приводимого в движение при помощи кнутика, которым этот волчок подхлестывают. “Bingle” (ср. “bingle bangle”) в первой трети XIX в. употреблялось в значениях «ветреный, волнительный, суетливый, хлопотливый, трепыхающийся и бестолково бьющий крыльями». Таким образом, в восприятии англоязычных читателей фамилия Peerybingle означала нечто вроде “Кубарь-трепыхаевых”. Кроме того, Peerybingle очень созвучно слову periwinkle — англ. название растения Vinca minor. Это вечнозеленый барвинок с лилово-синими цветами, который

имени Мэри. Уютный викторианский дом подчиняется гармонии перекликающихся английских «К»: “Kettle, Cricket, Cuckoo clock”. Дружная трескотня чайника, сверчка и часов с кукушкой — мелодия дома, где живет семья Пирибинглов: юная Мэри (она же Dot, или Крошка), немолодой Джон и их грудной сынишка, ухаживать за которым помогает принятая в семью угловатая сирота-подросток. ...На улице промозгло и ветрено, сгущаются зимние сумерки. Мэри ждет возвращения мужа — известного в округе извозчика.

Полезно пояснить, что в викторианской Англии извозчики не только перевозили пассажиров, но также доставляли посылки из одного населенного пункта в другой. Любопытно описывает работу английского извозчика В. Ирвинг, посещавший Англию в 1817–1819 гг. и оставивший воспоминания о своих рождественских наблюдениях в «Книге эскизов Джефри Карандаша» (“The Sketch Book of Geoffrey Crayon”, 1819–1820). Диккенс не только читал упомянутое сочинение Ирвинга, но и поддерживал с американским писателем тесную приятельскую связь: именно по приглашению Ирвинга Диккенс впервые рискнул отправиться в Америку в начале 1842 г.

Итак, после долгих поездок, со своим экипажем, лошадью и собакой, а также с посылками и подобранным на зимней дороге пассажиром, Джон Пирибингл возвращается к домашнему очагу. Его пассажир — убеленный сединами глухой старик — оказывается переодетым молодым человеком по имени Эдуард, чье появление отмечает завязку всей следующей за этим таинственной истории. Дом начинают посещать сомнения и тревоги, словно темная тень падает на домашний очаг.

Вторая песенка-трескотня являет новую картину: семья Пирибинглов отправляется в гости к кукольнику Калебу (Халеву) Пламмеру и его слепой дочери Берте. Там нескольких героев поражает слепота в переносном значении слова: они обнаруживают полное непонимание происходящего. Хозяева кукольной мастерской не ведают, что из дальнего плаванья вернулся их родной Эдуард — сын Калеба и брат Берты. Джон Пирибингл

на викторианском языке цветов означал теплые и нежные воспоминания [21, p. 122–124]. По некоторым поверьям, барвинок отгоняет злых духов. Диккенс был мастер на такие фамилии: одним росчерком пера он создавал богатую сеть ассоциаций и обрисовывал характеры своих персонажей.

не ведает, что молодой Эдуард питает нежные чувства совсем не к Мэри, а к ее подруге Мэй. Злой фабрикант Теклтон, собирающийся жениться на Мэй, не ведает, что вернулся ее первый жених Эдуард, и т. д. Под влиянием этих сомнений всем вокруг, даже рассыпанным по мастерской игрушкам, начинают рисоваться невероятные вещи: «все они как будто оцепенели от изумления; неужели могло так случиться, что Крошка оказалась неверной, а Теклтон любимым!» (пер. Клягиной-Кондратьевой) [27, с. 260]. И только сверчок, хранитель семейного очага, издалека следит за происходящим своим незатуманенным оком.

Третья песенка-трескотня возвращает в поле видимости очаг в доме Пирибинглов: хозяева и их гость Эдуард, пока еще не снявший с себя костюм старика, вернулись из кукольной мастерской. Бессонная ночь и разлад терзают Джона и его жену Мэри. Джон мучается ревностью, а Мэри — обещанием временно хранить от мужа чужой секрет: Эдвард и Мэй готовятся тайно венчаться. Джону то ли во сне, то ли наяву является призрак сверчка в сопровождении других домашних фей, славящих верность Мэри. Наконец, утро приносит прозрение и счастливую развязку для всех героев новеллы. Наступает 31 января (любопытно, что действие в этой рождественской новелле перенесено автором с декабря на конец января). Джон и Мэри примиряются и празднуют первую годовщину своей свадьбы. К ним присоединяются новобрачные Эдуард и Мэй. Прибывают Калеб с дочерью Бертой, а также родители Мэри Пирибингл и старушка Филдинг — матушка счастливой Мэй. Даже мрачный Теклтон преображается и пускается в пляс вместе со старушкой Филдинг.

Такова общая канва этой истории.

Теперь остановимся на остроумных деталях, рассыпанных по тексту Диккенса. Вот, к примеру, как к радостной булькающе-стрекочущей болтовне чайника, сверчка и часов приплетена первая теорема (точнее «Предложение») Евклида. Рассказчик с улыбкой взирает на Мэри Пирибингл, отправляющуюся во двор за водой. Приведем пер. Ф.Ф. Резенера (ок. 1875 г.):

> Однажды, въ сумерки, въ холодную и сырую погоду, госпожа Перибингль, стуча о мокрые камни своими тяжелыми галошами съ желѣзными кольцами, которыя производили по всему двору безчисленныя грубыя

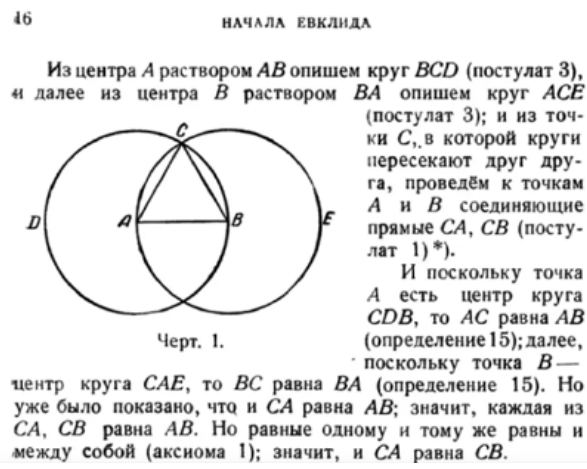
изображенія первыхъ теоремъ Эвклида <Англичане до сихъ поръ учатъ геометріи по Эвклиду. — прим. *Ф.Р.*>, вышла, къ колодцу, налила чайникъ до самыхъ краевъ водою и вернулась въ комнату, только уже безъ галошъ (это много значитъ, потому что галоши были очень большія, а госпожа Перибингль очень маленькая) [29].

Нетрудно догадаться, что этот фрагмент исчезает практически из всех адаптаций новеллы, а вместе с ним исчезает не только нужда в реальном комментарии, но и особая диккенсовская веселость. И такого рода моментов в «Сверчке» немало.

Итак, молодая хозяйка (видимо, она совсем не богата) выходит в сумеречный двор, чтобы из кадки с дождевой водой (water butt) наполнить чайник. Стараясь не испачкать в грязи ноги, поверх туфель она надевает уличные деревянные галоши «паттены» (pattens) на высокой «платформе» из металлических цилиндров, или «колец» (см. ил. 1).



Иллюстрация 1 —
С англ. гравюры 1773 г.:
служанка в сандалиях
на круглой подошве
Illustration 1 — From
an English engraving of
1773: A maid wearing
circle-type pattens



46 НАЧАЛА ЕВКЛИДА

Из центра A раствором AB опишем круг BCD (постулат 3), и далее из центра B раствором BA опишем круг ACE (постулат 3); и из точки C, в которой круги пересекают друг друга, проведём к точкам A и B соединяющие прямые CA, CB (постулат 1) *).

Черт. 1.

И поскольку точка A есть центр круга CDB, то AC равна AB (определение 15); далее, поскольку точка B — центр круга CAE, то BC равна BA (определение 15). Но уже было показано, что и CA равна AB; значит, каждая из CA, CB равна AB. Но равные одному и тому же равны и между собой (аксиома 1); значит, и CA равна CB.

Иллюстрация 2 —
Чертеж Евклида к «Предложению 1»
из русского издания «Начал»
Illustration 2 —
Drawing for “Proposition 1”
from the Russian edition of “Euclid’s Elements”

Пройдя до кадки и вернувшись в дом, Мэри истоптала дворик следами-окружностями, словно грубыми оттисками чертежа из «первого Предложения “Начал” Евклида», которое гласит: «на данной ограниченной прямой построить равносторонний треугольник» [33, с. 15–16] (см. ил. 2). Метафорически говоря, решать задачу построения гармоничных «равносторонних треугольников» на разных «ограниченных прямых» и вменяется в обязанности Мэри Пирибингл на протяжении всей новеллы о сверчке. Справляется она с этой задачей, как умеет: не всегда ловко. Гармония отношений должна воцариться везде: между тремя членами семьи Пирибинглов: Джон, Мэри и их младенец (опустим здесь религиозные рождественские аллюзии к Святому семейству); между тремя Пламмерами (Калеб, Берта и Эдуард); между Эдуардом, Мэй и Мэри; между Джоном, Эдвардом и Мэри; между Калебом, Бертой и Теклтоном; между сверчком, чайником и часами, и т. д. А необходимые для решения поставленной задачи точки «пересечения» и «соприкосновения» Мэри интуитивно находит с помощью разного рода окружностей: это не только кольца на платформе ее калош; это и кольца дыма из курительной трубки мужа (которую она умело набивает), это и «кольца фей» в пожухлой траве (которые попадаются вдоль дороги к кукольной мастерской); это и венчальные кольца Эдуарда и Мэй (на которые они указывают Теклтону).

Остроумные и замысловатые диккенсовские метафоры, украшающие его повествование, богаты еще и многочисленными отсылками к Шекспиру. Надо сказать, что в «Сверчке» исследователи находят отголоски не только из комедий «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь» и «Комедия ошибок». Не случайно среди англоязычных инсценировок новеллы известна “Dot, A Drama in Three Acts” (1859), где на сцену являются шекспировские Оберон и Титания, передающие бразды эльфийского правления новому поколению фей — теперь не лесных, а домашних. Среди самых могущественных их преемников — фея Дома по имени Сверчок [36].

Знатокам творчества Шекспира также бросаются в глаза диккенсовские реминисценции из «Короля Лира». Прежде всего, это необычные и потому хорошо запомнившиеся англоязычным читателям шекспировские фразы. Так, в англоязычных изданиях комментируется следующая прямая отсылка к «Королю Лиру» в тексте «Сверчка»: “and such small deer” (устар. букв. «и тому подобное мелкое зверье») [37, p. 88]. Это фраза из речи Мэри

Пирибингл, которая привезла Калебу и Берте угощение: “the Veal and Ham-Pie, and ‘things’, as Mrs. Peerybingle called them; which were chiefly nuts and oranges, and cakes, and such small deer” [37, p. 88]. В переводе Ф. Резенера: «Кромѣ этихъ лакомствъ была еще телятина, пирогъ съ вядчиной и прочія вещи, какъ говорила госпожа Перибингль; эти прочія вещи состояли, по большей части, изъ орѣховъ, апельсиновъ, сладкихъ пирожковъ и другой мелочи» [29]. Из перевода А. Линдегрен: «Дополненіемъ къ этому угощенью служила телятина, пастетъ изъ ветчины и “всякая всячина”, какъ выражалась миссисъ Пирибингль, подразумѣвая подъ этимъ привезенные ею орѣхи и апельсины, печенье и мелкія лакомства» [26]. Ср. фрагмент из речи шекспировского бедного Тома в хижине во время бури (“King Lear”, III. iv): Edgar: “Poor Tom, that eats the swimming frog, the toad, the todpole, / the wall-newt and the water; <...> / But mice and rats, and such small deer, / Have been Tom’s food for seven long year” (Ср. перевод Т. Щепкиной-Куперник: Эдгар: «Это бедный Том. Он ест лягушек, жаб, головастиков, ящериц водяных и полевых. <...> / Но крысами, мышами и всем таким зверьем / Питается семь лет уж кряду бедный Том» (действ. 3, сц. 4)).

Помимо прямых отсылок к тексту трагедии о короле Лире в «Сверчке» присутствует линия незаконно обиженного блудного сына. Диккенсовский Эдуард, сын кукольника Калеба, подобно шекспировскому Эдгару, сыну Глостера, (в изгнании — безумный Том) вынужден долго скрываться, прежде чем сможет вернуться в родной дом и восстановить свои законные права.

Именно на линии Эдуарда – блудного сына сосредоточил внимание Д.У. Гриффит в немом фильме «Сверчок за очагом» 1909 г. Фильм длится немногим более 12 мин., поэтому в него не вмещаются ни диалоги чайника со сверчком и часами, ни семейная идиллия Пирибинглов (см.: [38]). Парадоксально, но, несмотря на эти гриффитовские купюры, в статье «Диккенс, Гриффит и мы» С.М. Эйзенштейн пишет:

> «Начал чайник...».
>
> Так начал Диккенс своего «Сверчка на печи».
>
> «Начал чайник...».
>
> Казалось бы, что может быть дальше от кинематографа! Поезда, ковбои, погони... И вдруг «Сверчок на печи»?

> «Начал чайник…».
>
> Но как ни странно — отсюда начался и кинематограф.
>
> Отсюда, от Диккенса, от викторианского романа ведет свое начало самая первая линия расцвета эстетики американского кино, связанная с именем Дэвида Уарка Гриффита.
>
> <…>
>
> Достаточно узнать в этом чайнике типичный «крупный план», чтобы воскликнуть: «Как же мы раньше не замечали! Это, конечно же, чистейший Гриффит! Сколько раз в его картинах мы видели аналогичный крупный план в начале эпизода, сцены, фильма!» (Статья написана в 1942 г. в Алма-Ате; здесь цит. по: [13, с. 129]).

Эйзенштейн опытным глазом сценариста и художника чутко отметил важнейшую стилистическую особенность Диккенса-рассказчика, особенность его «оптики», о которой также говорил и С. Цвейг, называя английского классика «гением видения»: (см. об этом: [13, с. 137–140]; о толковании диккенсовской «оптики» в литературоведении 1843–1915 гг. см.: [14, p. 71–121]). В самом деле, Диккенс часто изображает «крупным планом», казалось бы, малозначимые предметы и детали затем, чтобы после, с помощью разных видов «монтажа»[8] и наложения причудливого на повседневное акцентировать в потоке нарратива нужные ему смыслы (ср. рассмотренную нами метафору с кольцами и треугольниками).

Думается, что новым постановкам «Сверчка на очаге» — не упрощенным пересказам и перелицовкам (т. е. «нестилизационным адаптациям»), а работам, в которых неповторимая стилистика русского театра и кинематографа гармонично сочеталась бы с очень причудливой диккенсовской стилистикой, еще предстоит у нас появиться.

8 О литературном приеме монтажа в связи со множественностью точек зрения и с «разложением одновременных действий в последовательность» см. также: [10, с. 10, 104].

Список литературы

Исследования

1 Искусственное тело в мировой интеллектуальной и художественной культуре / отв. ред. А.В. Голубков, М.А. Штейнман. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 568 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0719-9

2 Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / отв. ред. П.А. Гринцер. М.: Наследие, 1994. 512 с.

3 *Куделин А.Б.* Нестилизационные подражания как явление мировой литературы Средних веков // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 101–112.

4 *Лихачев Д.С.* Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд., доп. М.: Наука, 1979. 360 с.

5 *Назарова Г.И.* Нащокинский домик. СПб.: Аврора, 2000. 64 с.

6 *Ненарокова М.Р.* «Путь паломника» Джона Баньяна: от эмблемы к комиксу // Studia Litterarum. 2023. Т. 8, № 2. С. 108–139. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-108-139

7 *Сомова Е.В.* «"Маска": ее разновидности и приемы художественного воплощения в творчестве Ч. Диккенса»: дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 1998. 200 с.

8 *Старыгина Н.Н., Березина О.С., Михеева И.Н., Першина М.А.* Межтекстовые связи святочного рассказа Н.С. Лескова с рождественской повестью Ч. Диккенса // Вестник Марийского государственного университета. 2015. № 4 (19). С. 100–106.

9 *Урнов Д.М.* Предметность в стиле (Диккенс) // Типология стилевого развития Нового времени (Теория литературных стилей) / ИМЛИ РАН. М.: Наука, 1976. С. 473–493.

10 *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 256 с.

11 *Халтрин-Халтурина Е.В.* Летние и зимние зарисовки в «кокнийской» поэзии Дж. Китса и Ли Ханта на материале двух сонетов «Кузнечик и Сверчок» // История зарубежных литератур. Имагологические аспекты литературы: матер. XXXVII Междунар. филол. конф. в СПбГУ, 11–15 марта 2008 г. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2008. С. 160–169.

12 *Херсонский Х.Н.* Вахтангов. М.: Молодая гвардия, 1963. 360 с.

13 *Эйзенштейн С.М.* Диккенс, Гриффит и мы // *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1967. Т. 5. С. 129–180.

14 *Allingham Ph.V.* Changes in Visual Interpretations of "A Christmas Carol," 1843–1915: From Realization to Impressionism // Dickens Studies Annual. 2015. Vol. 46. P. 71–121. DOI: 10.7756/dsa.046.004/71-121

15 *Bell E. (ed.)* Dickens after Dickens. Heslington (UK): White Rose University Press (University of Leeds, Sheffield & York), 2020. XI + 247 p.

16 Bloom's Guides: A Christmas Carol / ed. and introd. by Harold Bloom. N.Y.: Infobase Learning, 2011. 116 p.

17 *Bosworth D.* From Wariness to Wishfulness: Disney's Emasculation of Pinocchio's Conscience // The Georgia Review. 2011. Vol. 65. № 3. P. 584–608.
18 Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television / ed. by A.A. Klein and R.B. Palmer. Austin: University of Texas Press, 2016. Electronic Kindle Edition. DOI: 10.7560/309001
19 *Elliot K.* Rethinking the Novel/Film Debate. Cambridge: Cambrigde University Press, 2003. VII + 302 p.
20 *Glancy R.F.* Dickens and Christmas: His Framed-Tale Themes // Nineteenth-Century Fiction. 1980. Vol. 35. № 1. P. 53–72.
21 *Kirkby M.* A Victorian Flower Dictionary: The Language of Flowers Companion. N.Y.: Ballantine Books, 2011. 187 p.
22 *Moncrieff S.* "The Cricket" in the Study // Dickens Studies Annual. 1993. Vol. 22. P. 137–153.
23 *Solberg S.A.* "Text Dropped into the Woodcuts:" Dickens' Christmas Books // Dickens Studies Annual. 1980. Vol. 8. P. 103–118.
24 *Standiford L.* The Man Who Invented Christmas: How Charles Dickens's "A Christmas Carol" Rescued His Career and Revived Our Holiday Spirits. N.Y.: Crown Publ., 2008. VI + 241 p.
25 Victorian Literature and Film Adaptation / ed. by A.B. Bloom and M.S. Pollock. Amherst: Cambria Press, 2011. 265 p.

Источники

26 *Диккенс* Ч. Сверчок за очагом / пер. А.Н. Линдегрен // Полн. собр. соч. Диккенса. [СПб.], 1909. Кн. 2. (Бесплатное приложение к журналу «Природа и люди»). URL: http://az.lib.ru/d/dikkens_c/text_1845_the_cricket_on_the_hearth-lindegren-oldorfo.shtml (дата обращения: 23.08.2023).
27 *Диккенс* Ч. Сверчок за очагом / пер. М. Клягиной-Кондратьевой // *Диккенс Ч.* Рождественские повести. М.: Эксмо, 2022. С. 195–294.
28 *Диккенс* Ч. Сверчок на печи, рассказ. Инсценирован для Студии М<осковского> Х<удожественного> Т<еатра> / инсц. Б.М. Сушкевич; худож. и лит. ред. А.М. Бродский. Пг.: Изд. А.Э. Когана, 1918. 87 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Efros_n/sverchok/ (дата обращения: 23.08.2023).
29 *Диккенс* Ч. Сверчок на шестке / пер. Ф. Резенера // *Диккенс Ч.* Святочные рассказы. 4-е изд., с 62 политипажами и заставками. СПб.: Изд. В.И. Губинского, <1875?>. URL: http://az.lib.ru/d/dikkens_c/text_1845_the_cricket_on_thehearth_rezener-oldorfo.shtml (дата обращения: 23.08.2023).
30 *Коллоди К.* Приключения Пиноккио / пер. с итал. Н. Петровской; передел. и обработ. А. Толстой. Берлин: Накануне, 1924. 103 с.
31 Крошка и сверчок: из рождественских сказок (с английского, по Ч. Диккенсу). СПб.: Центр. тип. М.Я. Минкова, 1896. 96 с.

32 *Лангаммер В.И.* Песни сверчка: Комедия в 3 д.: Сюжет заимствован из повести Ч. Диккенса “The cricket on the hearth”. Киев: Тип. И. Крыжановского и В. Авдюшенко, 1901. 59 с.

33 Начала Евклида, кн. I–VI / пер. с греч. и коммент. Д.Д. Мордухай-Болтовского при ред. участ. М.Я. Выгодского и И.Н. Веселовского. М.; Л.: Гос. изд. технико-теоретической лит., 1950. 446 с.

34 Сверчок на печи: святочный рассказ Ч. Диккенса, в 4 карт. М.: Театральная библиотека С.Ф. Рассохина, 1915. 56 с. + 30 с. нот.

35 *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве <1925> / коммент. И.Н. Соловьевой // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. 622 с.

36 *Dickens Ch.* The Cricket on the Hearth. <Theatrical adaptation by> Dion Boucicault: Dot, A Drama in Three Acts (1859, 1862). URL: https://victorianweb.org/mt/boucicault/dot1.html (дата обращения: 23.08.2023).

37 *Dickens Ch.* The Cricket on the Hearth. 1st ed. London: Printed and published for the author by Bradbury and Evans, 1846 <Dec. 20, 1845>. 174 p. URL: https://archive.org/details/cricketonhearthfoodickrich/page/n7/mode/2up ; https://www.gutenberg.org/files/37581/37581-h/37581-h.htm (дата обращения: 23.08.2023).

38 *Griffith D.W. (dir.)* The Cricket on the Hearth (film). Biograph Co. (N.Y.), 1909. <length 12,5 min.>. URL: https://archive.org/details/TheCricketOnTheHearth (дата обращения: 23.08.2023).

39 *Thackeray W.M.* From “A Box of Novels”, Fraser’s Magazine, Feb. 1844, XXIX, 166–169 // Dickens: The Critical Heritage / ed. by Ph. Collins. N.Y.: Barnes & Noble, 1971. P. 148–150.

References

1 Golubkov, A.V., and M.A. Shteynman, editors. *Iskusstvennoe telo v mirovoi intellektual’noi i khudozhestvennoi kul’ture* [*Artificial Body in the World Intellectual and Artistic Culture*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 568 p. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0719-9

2 Grintser, P.A., editor. *Istoricheskaia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [*Historical Poetics. Literary Epochs and Types of Artistic Mentality*]. Moscow, Nasledie Publ., 1994. 512 p. (In Russ.)

3 Kudelin, A.B. “Nestilizatsionnye podrazhaniia kak iavlenie mirovoi literatury Srednikh vekov” [“Non-Stylistic Imitations as a Fenomenon in World Literature of the Middle Ages”]. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, vol. 48, 2018, pp. 101–112. (In Russ.)

4 Likhachev, D.S. *Poetika drevnerusskoy literatury* [*Poetics of the Old Russian Literature*]. 3rd ed., enl. Moscow, Nauka Publ., 1979. 360 p. (In Russ.)

5 Nazarova, G.I. *Nashchokinskii domik* [*The Nashchokin’s House*]. St. Petersburg, Avrora Publ., 2000. 64 p. (In Russ.)

6 Nenarokova, M.R. "'Put' Palomnika' Dzhona Ban'iana: ot emblemy k komiksu" ["John Bunyan's 'Pilgrim's Progress': From Emblem to Comics"]. *Studia Litterarum*, vol. 8, no. 2, 2023, pp. 108–139. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-2-108-139

7 Somova, E.V. *"Maska": ee raznovidnosti i priemy khudozhestvennogo voploshcheniia v tvorchestve Ch. Dikkensa* [*"The Mask": Its Varieties and Techniques of Artistic Embodiment in the Works of Charles Dickens: PhD Dissertation*]. Nizhny Novgorod, 1998. 200 p. (In Russ.)

8 Starygina, N.N., O.S. Berezina, I.N. Mikheeva, and M.A. Pershina. "Mezhtekstovye sviazi sviatochnogo rasskaza N.S. Leskova s rozhdestvenskoi povest'iu Ch. Dikkensa" ["Intertextual Interrelations Between Christmas Stories of Charles Dickens and Yule Tales of Nikolai Leskov"]. *Vestnik Mariiskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4 (19), 2015, pp. 100–106. (In Russ.)

9 Urnov, D.M. "Predmetnost' v stile (Dikkens)" ["Object-ness in Style (Dickens)"]. *Tipologiia stilevogo razvitiia Novogo vremeni (Teoriia literaturnykh stilei)* [*Typology of Stylistic Development of the New Age (Theory of Literary Styles)*]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 473–493. (In Russ.)

10 Uspenskii, B.A. *Poetika kompozitsii. Struktura khudozhestvennogo teksta i tipologiia kompozitsionnoi formy* [*Poetics of Composition. The Structure of a Literary Text and the Typology of Compositional Form*]. Moscow, Art Publ., 1970. 256 p. (In Russ.)

11 Khaltrin-Khalturina, E.V. "Letnie i zimnie zarisovki v 'kokniiskoi' poezii Dzh. Kitsa i Li Khanta na materiale dvukh sonetov 'Kuznechik i Sverchok'." ["Summer and Winter Sketches in the 'Cockney' Poetry of J. Keats and Leigh Hunt Based on Two Sonnets 'The Grasshopper and Cricket'."]. *Istoriia zarubezhnykh literatur. Imagologicheskiye aspekty literatury: materialy XXXVII Mezhdunarodnoi filologicheskoi konferentsii v SPbGU, 11–15 marta 2008 g.* [*History of Foreign Literature. Imagological Aspects of Literature: Proceedings of the 37th International Philological Conference at St. Petersburg State University, March 11–15, 2008*]. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 2008, pp. 160–169. (In Russ.)

12 Khersonskii, Kh.N. *Vakhtangov* [*Vakhtangov*]. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 1963. 360 p. (In Russ.)

13 Eizenshtein, S.M. "Dikkens, Griffit i my" ["Dickens, Griffith and Us"]. Eizenshtein, S.M. *Izbrannye proizvedeniia: v 6 t.* [*Selected Works: in 6 vols.*], vol. 5. Moscow, Art Publ., 1967, pp. 129–180. (In Russ.)

14 Allingham, Philip V. "Changes in Visual Interpretations of 'A Christmas Carol,' 1843–1915: From Realization to Impressionism." *Dickens Studies Annual*, vol. 46, 2015, pp. 71–121. DOI: 10.7756/dsa.046.004/71-121 (In English)

15 Bell, Emily, editor. *Dickens after Dickens.* Heslington (UK), White Rose University Press (University of Leeds, Sheffield & York), 2020. XI + 247 p. (In English)

16 *Bloom's Guides: A Christmas Carol*, ed. and introd. by Harold Bloom. New York, Infobase Learning, 2011. 116 p. (In English)

17 Bosworth, David. “From Wariness to Wishfulness: Disney’s Emasculation of Pinocchio’s Conscience.” *The Georgia Review*, vol. 65, no. 3, 2011, pp. 584–608. (In English)

18 Klein, Amanda Ann, and R. Barton Palmer, editors. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*. Austin, University of Texas Press, 2016. Electronic Kindle Edition. DOI: 10.7560/309001 (In English)

19 Elliot, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge, Cambrigde University Press, 2003. VII + 302 p. (In English)

20 Glancy, Ruth F. “Dickens and Christmas: His Framed-Tale Themes.” *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 35, no. 1, 1980, pp. 53–72. (In English)

21 Kirkby, Mandy. *A Victorian Flower Dictionary: The Language of Flowers Companion*. New York, Ballantine Books, 2011. 187 p. (In English)

22 Moncrieff, Scott. “‘The Cricket’ in the Study.” *Dickens Studies Annual*, vol. 22, 1993, pp. 137–153. (In English)

23 Solberg, Sarah A. “‘Text Dropped into the Woodcuts’: Dickens’ Christmas Books.” *Dickens Studies Annual*, vol. 8, 1980, pp. 103–118. (In English)

24 Standiford, L. *The Man Who Invented Christmas: How Charles Dickens’s “A Christmas Carol” Rescued His Career and Revived Our Holiday Spirits*. New York, Crown Publ., 2008. VI + 241 p. (In English)

25 Bloom, Abigail B., and Mary S. Pollock, editors. *Victorian Literature and Film Adaptation*. Amherst, Cambria Press, 2011. 265 p. (In English)

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

DU "TEXTE-LIVRE" AU "TEXTE-VIE": RACINE DANS "FILS" DE SERGE DOUBROVSKY ET "TITUS N'AIMAIT PAS BERENICE" DE NATHALIE AZOULAI

© 2024. Veronika D. Altashina
Université d'Etat de Saint-Pétersbourg, St. Petersburg, Russia
Envoyé: 22 décembre, 2023
Approuvé: 18 janvier, 2024
Publié: 25 juin, 2024

Abstract: L'article s'adresse à l'autofiction "Fils" (1977) de Serges Doubrovsky (1928–2017) et au roman de Nathalie Azoulai (née en 1966) "Titus n'aimait pas Bérénice" (2015) où l' œuvre de Jean Racine joue un rôle primordial. Pour l'étudier, on s'adresse à la mise en abyme: la récursion est représentée par les citations et répétitions multiples, par l'omonymie (les personnages du roman d'Azoulai portent les prénoms de ceux de la tragédie racinienne "Bérénice"). Cette mise en abyme pose la micro-histoire (celle de Racine) à la place de la macro-histoire (celle qui met en scène le narrateur): l'œuvre de Racine reflète les problèmes des protagonistes modernes et les aide à les résoudre. Cette déduction nous amène à la notion de l'autopoïèse qui signifie la propriété d'un système de se produire lui-même en permanence et en interaction avec son environnement, et de maintenir ainsi son organisation malgré le changement de ses composants. Les deux narrateurs-héros changent grâce à l'immersion profonde dans les tragédies de Racine: le "Livre-Texte" devient le "Livre-Vie." En analysant les aspects spécifiques des tragédies de Racine, chères aux deux écrivains, on comprend leur valeur dans le rétablissement et la réconstruction des personnages modernes. Selon J.-M. Schaeffer, l'immersion fictionnelle amène à la modélisation mimétique qui est l'étape centrale de "tout apprentissage par observation" applicable à notre vie quotidenne.

Mots clés: Jean Racine, Serge Doubrovsky, Nathalie Azoulai, mise en abyme, autopoïèse, sciences cognitives.

Information sur l'auteur: Veronika D. Altashina, PhD, HdR in Philology, Professeur, Université d'Etat de Saint-Pétersbourg, Universitetskaya quai, 7–9, 199034 St. Petersburg, Russie. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8134-3929
E-mail: nikaalt@bk.ru

For citation: Altashina, V.D. "Du 'Texte-Livre' au 'Texte-Vie': Racine dans 'Fils' de Serge Doubrovsky et 'Titus n'aimait pas Bérénice' de Nathalie Azoulai." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 68–87. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-68-87

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

FROM "TEXT-BOOK" TO "TEXT-LIFE": RACINE IN "FILS (SON/THREADS)" BY SERGE DOUBROVSKY AND "TITUS DID NOT LOVE BERENICE" BY NATHALIE AZOULAI

© 2024. Veronika D. Altashina
St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia
Received: December 22, 2023
Approved after reviewing: January 18, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The article analyzes Racine's place in two French works: the autofiction "Son/Threads" ("Fils") (1977) by Serge Doubrovsky (1928–2017) and the novel "Titus did not love Berenice" ("Titus n'aimait pas Bérénice") (2015) by Nathalie Azoulai (b. 1966). To study the role of Racine's tragedies, we turn to the technique of mise en abyme, widely and variedly used by both authors. Recursion appears at the level of multiple quotations and homonymy (Azoulai's novel characters are named after Racine's "Berenice" characters). As a result, the micro-story (Racine) turns into a macro-story, reflecting the life problems of modern characters and helping them to understand themselves. That leads to autopoiesis — the ability to self-reproduce, to "self-construct." Both characters change due to their deep immersion in reading: "Text-Book" becomes "Text-Life." The analysis of specific features of Racine's dramaturgy gives the reason why his tragedies are capable of having such a deep existential impact. Fictional immersion, according to J.-M. Schaeffer has a modeling function, offering a scenario of actions that can be productively used in real life.

Keywords: Jean Racine, Sege Doubrovsky, Nathalie Azoulai, mise en abyme, autopoiesis, cognitive science.

Information about the author*:* Veronika D. Altashina, DSc in Philology, Professor, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8134-3929

E-mail: nikaalt@bk.ru

For citation: Altashina, V.D. "From ʻText-Book' to ʻText-Life': Racine in ʻFils' (ʻSon/Threads') by Serge Doubrovsky and ʻTitus Did not Love Berenice' by Nathalie Azoulai." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 68–87. (In French) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-68-87

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/SWFJDP
УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)

ОТ «ТЕКСТА-КНИГИ» К «ТЕКСТУ-ЖИЗНИ»: РАСИН В “FILS” («СЫН / НИТИ») СЕРЖА ДУБРОВСКИ И «ТИТ БЕРЕНИКУ НЕ ЛЮБИЛ» НАТАЛИ АЗУЛЕ

© 2024 г. В.Д. Алташина
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 22 декабря 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 18 января 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-68-87

Аннотация: В статье анализируются два французских произведения: “Fils” («Сын / Нити», 1977) Сержа Дубровски (1928–2017) и «Тит Беренику не любил» (2015) Натали Азуле (1966), в центре которых оказывается творчество Ж. Расина. Для изучения места и роли расиновских текстов мы обращаемся к приему мизанабим, широко и разнообразно представленному у обоих авторах. Рекурсия представлена на уровне множественного цитирования, омонимии (герои романа Азуле названы именами персонажей расиновской трагедии), в результате чего микро-история (Расин) превращается в макро-историю, отражая жизненные проблемы современных героев и помогая им понять себя. Это ведет к аутопоэзису, т. е. способности к самовоспроизводству, к «строительству» самих себя. Оба героя меняются в результате глубокого погружения в тексты французского драматурга: Текст-Книга становится Текстом-Жизнью. Трагедии Расина, изображающие человека, каков он есть, способны оказать глубокое экзистенциальное воздействие и помочь познать самих себя. Фикциональное погружение, по словам Ж.-М. Шеффера, обладает моделирующей функцией, предлагая нам сценарий действий, которым можно продуктивно воспользоваться в реальной жизни.

Ключевые слова: Жан Расин, Серж Дубровски, Натали Азуле, мизанабим, аутопоэзис, когнитивистика.

Информация об авторе: Вероника Дмитриевна Алташина — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8134-3929

E-mail: nikaalt@bk.ru

Для цитирования: *Алташина В.Д.* От «Книги-Текста» к «Книге-Жизни»: Расин в “Fils” («Сын / Нити») Сержа Дубровски и «Тит Беренику не любил» Натали Азуле // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 68–87. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-68-87

Nous allons nous adresser à deux romans français où l'œuvre de Racine figure comme "substratum" ("substrate"), sa compréhension par le héros joue le rôle du catalyseur ("catalyst") et leur interaction aboutit à la production d'autres éléments ("liens") dotés de leurs propriétés ce qui caractérise l'autopoïèse selon Francisco Varela et Humberto Maturana: "The model consists of a two-dimensional universe where numerous ◯ elements ("substrate"), and a few ★ ("catalysts") move randomly in the spaces of a quadratic grid. These elements are endowed with specific properties which determine interactions that may result in the production of other elements ⧆ ("links") with properties of their own" [14].

La première œuvre est mondialement connue grâce à la notion de l'autofiction qui y apparaît — c'est "Fils" (1977) de Serge Doubrovsky (1928–2017); l'autre l'est beaucoup moins — c'est "Titus n'aimait pas Bérénice" (2015, prix Médicis) de Nathalie Azoulai (née en 1966). Ce qui unit les auteurs c'est leur formation littéraire, les romans autobiographiques et les allusions aux écrivains différents parmi lesquels Racine tient la première place.

Nous allons commencer par l'étude de la mise en abyme pour examiner les différents niveaux de la présence des textes raciniens dans les romans modernes. A notre avis, ce procéde conduit logiquement à l'autopoïèse qu'on étudiera pour comprendre pourquoi c'est Racine qui est au coeur des deux œuvres étudiées.

Quant à Doubrovsky, le dramaturge du XVIIe siècle sert de leitmotiv non seulement dans ses autofictions ("Fils" et "Le Monstre", 2014), mais aussi dans son ouvrage théorique "Pourquoi la Nouvelle critique" (1966). Dans "Fils", dont le titre est imprononçable et intraduisible, l'œuvre de Racine est un des fils [fil]

conducteurs et comme, selon Ch. Mauron[1], le fils [fis] a le rôle primordial dans ses tragédies, le romancier joue sur cette autre signification.

L'intérêt d'Azoulai à cet auteur s'est déjà manifesté dans "Une ardeur insensée" (2009) dont le titre évoque les paroles de Phèdre: "Il n'est plus temps. Il sait mes ardeurs insensées" [5, p. 774]. Le titre du roman qui nous intéresse, d'une part, renvoie à la fameuse tragédie[2], mais d'autre part la contredit: Racine commence et finit son œuvre par l'affirmation de l'amour de Titus pour Bérénice. Dans sa "Préface" le dramaturge cite librement Suétone qu'il traduit en français: "Titus, qui aimait passionément Bérénice <…> la renvoya de Rome malgré lui et malgré elle" [4, p. 465]. À la fin de la tragédie, Bérénice pronoce les vers célèbres: "Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quite" [4, p. 520]. Cette même phrase légérement changée clôt le premier alinéa du roman: "Titus aime Bérénice et la quitte" [1, p. 9]. Le sujet est fidèle à la tragédie racinienne, son titre n'étant qu'une antiphrase, bien que, après avoir réfléchi sur les tragédies et la vie de Racine, Bérénice moderne se pose la question: si Titus l'a quittée, c'est qu'il ne l'a jamais aimée" [1, p. 313].

Azoulai met en épigraphe la même citation de Suétone, un peu abrégée, avec la traduction française: "Aussitôt, Titus éloigna la reine Bérénice de Rome malgré lui et malgré elle" [1, p. 7]. L'idée de la séparation est mise en relief dans le roman qui commence par la fin de la tragédie racinienne et le début de la tragédie de Corneille "Tite et Bérénice" (1678) — Titus a déjà quitté Bérénice.

L'épigraphe de "Fils" ("À ma mère qui fut source. A Noémi qui fut ressource" [3, p. 11]) représente la déchirure entre la mère et l'amante qui est au cœur des tragédies raciniennes selon Ch. Mauron. Le nom de Racine est évoqué dans la "Préface" où l'auteur, nommé S. D., explique qu'il doit faire cours sur "le récit de Théramène" et précise que son rêve du monstre marin surgit "du texte de Racine" [3, p. 9]. Le nom du dramaturge apparaît à la page 24 et revient régulièrement par la suite.

Ainsi, les allusions à la tragédie commencent dès le paratexte — titre, épigraphe, préface — et emprègnent tout le tissu des deux œuvres où la ligne racinienne devient dominante.

1 Charles Mauron (1899–1966) est fondateur de la psychocritique [12].

2 "Bérénice" (1678).

Le narrateur et personnage principal, Serge Doubrovsky, pendant toute la journée refléchit à son cours qui occupe les deux derniers chapitres (“Chaire”, “Monstre”) — les textes de Racine, de Mauron et de Barthes sont évoqués et cités tout au long de l’autofiction.

Chez Azoulai, le sujet se construit sur les liaisons entre deux couches temporaires: l’héroïne qui vit une séparation douloureuse avec son amant, une Bérénice du XXIe siècle, cherche de la consolation et du reconfort dans la lecture de Racine. Elle relate sa biographie en puisant les informations dans les “Mémoires sur la vie et les ouvrages de Jean Racine” (publiés en 1747), écrits par son fils Louis: la biofiction absorbe la fiction.

Entre ces deux œuvres, si différentes soient-elles, se tissent des liens étroits qu’on va examiner en s’adressant à l’un des procédés assez contestables — la mise en abyme ou “poupée russe” qui revêt des acceptations diverses.

1. LA MISE EN ABYME

Le procédé est lié au nom d’André Gide qui a donné au terme héraldique une signification littéraire. Dans son “Journal” du 9/09/1893 il compare sa technique narrative à l’emblème qui se trouve au point central de l’écu et reproduit en proportions réduites le blason lui-même: “J’aime assez qu’en une œuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions ensemble. <...> Ce qui dirait mieux ce que j’ai voulu, <...> c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second “en abyme” [11, p. 171]. En guise d’exemple, Gide cite un texte littéraire — la représentation du “Meurtre de Gonzague” dans “Hamlet”.

Lucien Dällenbach dans son livre “Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme” [8] remarque que ce phénomène de réciprocité tel que Gide le présente dans son “Journal” “paraît s’éclairer de ce que la psychanalyse nous enseigne de la communication linguistique”, que “l’émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversé” et que “médiatisée par le désir de l’autre, ma parole me constitue en anticipant sur la réponse dont elle est en quête” [8, p. 26]. Il distingue trois axes principaux de la mise en abyme:

1) La réflexion simple, représentée par le blason dans le blason, le miscrocosme et la monade;

2) La réflexion à l'infini, symbolisée par la monade ainsi que par l'infinité des mirroirs parallèles;

3) La réflexion paradoxale qui fait vis sans fin.

Dans le roman d'Azoulai ainsi que dans l'autofiction de Doubrovsky de multiples répétitions créent finallement un vis sans fin.

On va commencer par la structure héraldique. Cette duplication intérieure est étroitement liée à l'idée du miroir qui domine dans les travaux théoriques de nos jours et le titre du livre de Dällenbach — récit spéculaire — la met en exergue. En avançant la définition suivante "une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit", l'auteur propose la notion d'un énoncé synecdochique dont parle Jean Ricardou dans ses "Problèmes du nouveau roman": "Si je considère la mise en abyme dans sa plus ample généralité, je constate qu'une nécessité régit ses dimensions: jamais, semble-t-il, la micro-histoire ne doit pas être plus longue que l'histoire qu'elle reflète, sous peine de devenir l'histoire reflétée. C'est dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé" [8, p. 62].

Chez Doubrovsky, la micro-histoire est représentée par le monologue de Théramène d'où surgit le monstre du rêve du narrateur: "Soudain nous voyons une espèce d'animal monstrueux sortir de l'eau et ramper sur le sable (tête de crocodile, corps de tortue). Je veux tirer sur l'animal. <…> Chez Racine, taureau-dragon. Chez moi, crocodile-tortue. Moitiés disparates, être double, Julien-Serge" [3, p. 86][3]. Ce monstre — le subconscient — persécute le narrateur toute la journée qui se termine par la lecture détaillée du monolgue intercoupée par des réflexions psychanalytiques et des souvenirs personnels. Cet extrait de Racine est choisi puisqu'il "conclut la plus grande pièce de notre plus grand théâtre. Doit être central. Essentiel. Noeud du tragique. Doit en être le dénouement. Depuis le temps qu'il y a des fils aux prises avec des mères" [3, p. 87]. Le monologue renvoie aux autres fils [fil]: la guerre et l'occupation ("de feu, de sang, de fumée", "ce désordre affreux", "la peur les précipite", "nos cris douloureux"); l'amour (l'évocation d'Aricie); les relations avec le père. Ce problème crucial est évoqué par Doubrovsky dès le début: "*There will always be those who have developmental problems with their fathers.* Complexes du Père,

3 Ici et par la suite on respecte la mise en page de l'auteur.

il a beau dire. Pas d'illusions. <…> Tous les jours, à tous points de vue, je me décompose, je me faisande. Je rouille" [3, p. 39]. Le récit de Théramène aide le narrateur à comprendre les relations avec sa mère et son père: en le déchiffrant, il se déchiffre.

Chez Azoulai, la reproduction réduite qui est au coeur du roman est l'histoire de Bérénice contemporaine qui renvoit à l'écusson — l'œuvre et la biographie de Racine ce qui est mise en relief par le titre et l'épigraphe. Bérénice et Titus modernes n'apparaissent qu'en pointillé trois fois: au début [1, p. 9–18], au milieu [1, p. 190–202] et à la fin [1, p. 310–313]. Leur histoire occupe seulement 25 pages sur 315: pas assez pour comprendre les rapports entre les personnages qui ne deviennent compréhensibles que grâce à la tragédie du XVIIe siècle. Alors, dans ce roman nous avons un cas particulier — la micro-histoire (Racine) devient la macro-histoire. La mise en abyme est représentée par l'histoire moderne — c'est elle qui reflète en résumé non seulement "Bérénice" de Racine, mais aussi la séparation d'Enée et de Didon de Virgile dont le poète s'est inspiré [4, p. 465].

La réflexivité est représentée par l'homonymie et la répétition — signes avertisseurs de la mise en abyme. Dans le roman d'Azoulai les personnages portent les prénoms des héros raciniens — Bérénice, Titus, Antiochus. Un cas particulier présente le prénom de l'épouse de Titus — Roma, rivale de l'héroine: "Titus quitte Bérénice pour ne pas quitter Roma, son épouse légitime, la mère de ses enfants" [1, p. 9]. Ce qui correspond parfaitement à la tragédie où Titus choisit l'empire romaine qui revêt l'aspect personnifié de l'épouse dans le roman. Rome est personifiée, la rivalité entre Bérénice et Rome sert de fil conducteur du début à la fin de la pièce: déjà au 1er acte Phénice dit à Bérénice: "Rome vous voit, Madame, avec des yeux jaloux" puisque "Rome hait tous les rois et Bérénice est reine" [4, p. 471]. Dans le monologue de Titus du IVe acte [4, p. 503–504] cette rivalité, ainsi que sa décision forcée mais prise par lui-même, sont bien explicites [4, p. 503]. Dans les scènes où Titus hésite, cette personnification et rivalité sont accentuées: "Rome en dira ce qu'elle en voudra dire", "Rome, qui gémissait, triomphe avec raison" [4, p. 510]; Bérénice "veut partir avant que Rome instruite / Puisse voir son désordre et jouir de sa fuite" [4, p. 512]. "Ah, Rome! Ah, Bérénice! Ah, prince malheureux!" — s'exclame Titus qui renonce à Bérénice puisque Rome le "fit jurer de maintenir ses droits"

[4, p. 508]. Dans le roman, ainsi que dans la tragédie, Titus fait son choix au profit du devoir qui triomphe sur l'amour. Le thème traditionnel du théâtre français du Grand siècle — la lutte entre le devoir et l'amour — s'est avéré du jour quatre cents ans plus tard.

Dans le roman, Titus mourant appelle Bérénice: "Qu'aurait fait l'autre Bérénice à sa place", — se demande-t-elle. "Rien, il n'y serais jamais allée. Comment le savoir? <…> Racine aurait pu aller jusque-là <…>; <…> C'eût au moins une aide significative" [1, p. 191]. La décision est difficile à prendre, mais finalement elle refuse de voir Titus, restant fidèle à l'héroine racinienne, la tragédie se terminant par les paroles de Bérénice: "Pour la dernière fois, adieu, Seigneur" [4, p. 520]. Titus moderne éxpire après avoir quitté Bérénice et sans la voir avant sa mort.

Les répétions glissent tout au long du roman: au moment où Racine réfléchit sur sa tragédie [1, p. 184] on retrouve la citation de Suétone employée en épigraphe; quand Bérénice imagine sa rencontre avec Titus, elle veut lui parler de leur histoire d'amour et de ses souffrances après la séparation; au début du roman l'héroïne se rappele la fameuse formule de R. Barthes: "A ne peut jamais aimer B" [1, p. 18] qu'on retrouve à la page 199. Juste après que Titus l'a quittée, l'héroïne se redit des lieux communs remâchés d'habitude dans des cas pareils: "On dit qu'il faut un an pour se remettre d'un chagrin d'amour. On dit aussi des tas d'autres choses dont la banalité finit par émousser la vérité" [1, p. 11] — cette même phrase est la dernière dans le roman [1, p. 316]. Ainsi, l'omonymie et la répétion mettent en relief le procéde de base du roman — la mise en abyme.

Chez Doubrovsky, la répétition devient principale: les noms propres — Racine, Théramène, Phèdre, Thésée, Corneille, Mauron, Barthes, Paris, New York, etc. apparaissent presque sur chaque page, ainsi que l'image du monstre et le rêve. Les souvenirs de la guerre et de l'occupation, les personnages du père et de la mère, les relations amoureuses ou la carrière universitaire surgissent régulièrement en mettant en valeur les moments cruciaux de la vie du narrateur. Les débuts de l'autofiction [3, p. 13, 16, 17] sont repris mot à mot à la fin où l'auteur se demande pourquoi il a comméncé son livre de cette manière [3, p. 434–435, 438] et où on comprend enfin l'incipit élucidé par le monologue de Théramène et le rêve du narrateur: "*la fin se replie exactement sur le début*" [3, p. 503]; "*tout texte*

est finalement circulaire en tout cas la tragédie où la fin est inéluctablement donnée dès le commencement où la fin est le commencement" [3, p. 497]. On peut noter la coïncidence entre les deux œuvres où la fin reprend le début — le serpent qui se mord la queue.

Un cas particulier des répétitions représente l'emploi des deux langues dans "Fils" quand le narrateur, déchiré entre la France et les Etats-Unis, traduit ou résume en français ce qui a été formulé en anglais. L'emploi régulier des questions en anglais commence dans la partie "Rêves" qui nous plonge dans la séance psychoanalytique [3, p. 159]. La traduction française des questions du psychanalyste représente le subconscient du narrateur qui déclenche le travail ou de sa mémoire, ou de son autoanalyse. Toute cette partie de la séance psychanalytique (la plus longue) oscille entre deux langues pour pointer les problèmes les plus importants du narrateur, les mettre en valeur grâce à ce dédoublement linguistique.

La réflexivité est également présentée au niveau des citations des tragédies raciniennes dont les deux textes sont empreignés. L'autofiction de Doubrovsky est parsemée par les textes de Racine ("Bérénice", "Andromaque", "Phèdre", "Britannicus") dès le début jusqu'à la fin en s'accumulant dans la dernière partie où presque tout le monologue de Théramène est cité par vers et paroles. Le narrateur est persécuté par les personnages d'Hippolyte et de Thésée dont les rapports représentent métaphoriquement ses relations avec son père.

L'héroïne d'Azoulai s'identifie avec les femmes raciniennes — Bérénice, Phédre et Andromaque. La lecture de Racine représente une sorte d'errance non seulement dans l'œuvre, mais dans le for intérieur: "Grâce à Racine elle en arrive à se passer de confidents" [1, p. 14]. Les deux auteurs mettent en parallèle les héros modernes avec les personnages raciniens et citent non seulement une tragédie qui est au centre — "Phèdre" pour Doubrovsky, "Bérénice" pour Azoulai — mais recourent aux autres textes du dramaturge. "Elle glisse les hémistishes dans ses textos" [1, p. 15]; "je projette <...> dans les alexandrins raciniens mes propres fantasmes" [3, p. 488] — les citations de Racine parsèment les deux romans.

Cette pluralité nous amène à une autre notion étroitement liée à la mise en abyme — la récursivité: une démarche qui fait référence à l'objet même de

la démarche à un moment du processus. La récursivité décentralise le texte, rompt la linéarité de l'histoire, conteste le déroulement chronologique. "Incapable de dire la même chose *en même temps* qu'elle, l'*analogon* de la fiction, en le disant *ailleurs*, le dit à *contretemps* et sabote par là même l'avancée successive du récit" (C'est Dâllenbach qui souligne) [8, p. 82]. Dans notre cas non seulement le sujet est saboté, mais on est à cheval entre le présent et le passé: si Doubrovsky revient tout le temps à son enfance, Azoulai met en parallèle le XVII[e] et le XXI[e] siècles, la récursivité accentue les similitudes et les différences.

Dans "Fils" c'est le monologue de Théramène qui sert de l'analogon: il est la source du cauchemar du narrateur. Les allusions apparaissent avant même le rêve sur le monstre: "*Les chevaux qui traînent le corps d'Hippolyte, sont ceux classiques, du cauchemar. On sait qu'étymologiquement, "cauchemar" signifie "jument qui foul*" [3, p. 82]. Le songe se compose de deux parties qui ne sont pas données ensemble — la suite ne survient qu'à la page 159[4] — et c'est cette impossibilité de tuer le monstre qui torture le narrateur. Le cauchemar est repris en entier ou en morceaux plus de vingt fois dans la plus grande partie "Rêves" et le narrateur se compare souvent, explicitement ou implicitement, à Hippolyte qui, par contre, "a frappé le monstre" [3, p. 218]. La comparaison avec les personnages de la tragédie est nettement exprimée par le narrateur: le père qui veut le punir est Thésée, "Je suis Hippolyte. <…> Pas tiré mon coup. Pas tué Papa. Pas couché avec Maman. J'ai l'inconscient sage. Civilisé" [3, p. 217] "*Monstre qui sort*, c'est l'Inconscient. <…> Le monstre dans l'océan. Mon inconscient dans les ténébres" [3, p. 212–213]. Ce n'est que sous le jour de ce rêve qu'on comprend l'incipit, repris au dénouement: "je n'ai pas pu." [3, p. 13] "Je t'ai tuée" [3, p. 17]. L'idée de la mort et des remords apparaît dès le début [3, p. 13–18], mais s'éclaircit au fur et à mesure de notre lecture de l'autofiction et de celle de Racine par Doubrovsky.

4 "I want to shoot at the animal, although I have nothing but a pellet gun, like one I had in my childhood. But someone opens a rear window and shouts at the animal which creeps back into the water. I am very angry that I didn't have a chance to shoot" ("Je veux tirer sur l'animal, bien que je n'aie rien d'autre qu'une carabine à plomb, comme celle que j'avais dans mon enfance. Mais quelqu'un ouvre une fenêtre de derrière et crie contre l'animal qui retourne en rampant à l'eau. Je suis furieux de ne pas avoir eu la possibilité de tirer" [3, p. 159].

Chez Azoulai, les histoires récursives (Bérénice, Phèdre, Andromaque, Enée et Didon) dégagent l'idée centrale — le triomphe de la raison et du devoir sur les passions. Malgré la décentralisation, le labyrinthe a son centre: la mort dans "Fils", la passion dans "Titus n'aimait pas Bérénice", tanatos et eros, les forces motrices du passé et du présent.

Selon Dällenbach, la mise en abyme peut être prospective qui réflechit avant terme l'histoire à venir, rétrospective qui reprend après coup l'histoire accomplie et rétro-prospective qui représente l'histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point d'ancrage dans le récit. Ce dernier type est le plus intéressant et priviligié puisque "le lecteur présume à partir de ce qui résume" [8, p. 83]. Le titre du roman d'Azoulai, comme on l'a déjà noté, nous renvoie à la tragédie de Racine et le contredit en même temps, l'épigraphe met en avant l'éloignement de Bérénice de Rome, c'est-à-dire la victoire de sa rivale, la fin de la tragédie, mais l'histoire moderne sert de suite à la pièce et s'appuie sur les données historiques: Bérénice quitte Rome en 79 et l'empéreur meurt en 81. "Titus n'aura jamais vécu que deux ans sans Bérénice, comme dans l'histoire romaine, <...> puni par les dieux" [1, p. 311], — lit-on dans le roman. Titus ne peut pas vivre sans sa Bérénice, il meurt, l'appelle, elle refuse de le voir: la punition est accomplie.

La mise en abyme suppose l'interaction entre le producteur du texte et le texte lui-même. Historiquement c'est ce que Gide sous-entendait quand il écrivait dans son "Journal": "J'ai voulu indiquer, <...> l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie" [11, p. 170–171].

Le narrateur de Douvrovsky pense à son cours sur Racine tout au long de la journée. Chez Azoulai, toute la partie racinienne est le fruit de l'imagination, de la production littéraire de l'héroïne, qui, en faisant écho à sa situation actuelle, lui permet de survivre l'éloignement de Titus. Chez les deux écrivains l'action principale se déroule à l'intérieur, dans la tête des protagonistes.

Dans les deux œuvres la mise en abyme revêt plusieurs sens et devient le procédé de base du système autopoétique des romans qui regénère par ses transformations et interactions le réseau qui les a produites en se posant la question comment le système fait pour revenir à l'état stable. Racine devient le partenaire de l'autoréflexion et de la psychanalyse des héros, les aidant à ré-

pondre à la quête existentielle. Pour Doubrovsky, représentant da la Nouvelle critique, l'approche psychanalitique, permettant considérer l'œuvre littéraire comme un monde spécial de l'apparition de l'Autre, est tout à fait légitime [9, p. 55].

Tout au long de la journée, Doubrovsky, le narrateur, "(se) cherche et ne (se) trouve plus": ces paroles d'Hippolyte sont reprises plusieurs fois, mais à la fin il se retrouve grâce à l'Autre — le texte de Racine: "MAINTENANT JE ME CHERCHE ET JE ME TROUVE" [3, p. 467]. La littérature est une *"quête d'une identité toujours vacillante dérobée d'un moi toujours déporté <...> "the crisis of self-identity"* [3, p. 519]. "LE TEXTE-LIVRE *celui de Racine*" devient "LE TEXTE-VIE" [3, p. 493] celui de Doubrovsky: il a ses "RACINES DANS RACINE" [3, p. 445], "*tout est toujours dans la texte*" [3, p. 502].

2. L'AUTOPOÏESE

La conception gidienne de la mise en abyme fait penser à la notion de l'autopoïèse (du grec auto soi-même, et poièsis production, création) qui est la propriété d'un système de se produire soi-même, en permanence et en interaction avec son environnement, et de maintenir ainsi son organisation malgré le changement de ses composants. Le concept d'autopoïèse a été proposé par Humberto Maturana et Francisco Varela dans l'article "Autopoietic Systems" en 1972. "Un système autopoïétique est organisé comme un réseau de processus de production de composants qui (a) régénèrent continuellement par leurs transformations et leurs interactions le réseau qui les a produits, et qui (b) constituent le système en tant qu'unité concrète dans l'espace où il existe, en spécifiant le domaine topologique où il se réalise comme réseau" [15, p. 45].

Les notions de la récursivité, de l'interaction des composants qui forment l'unité, (en anglais: "(a) participate *recursively* in the same network of *productions of components* which produced these components" (je souligne) [14]) sont proches à la mise en abyme. Selon Varela et Maturana, c'est l'interaction qui est primordiale pour "living systems".

L'œuvre de Racine devient "stimulus" pour les protagonistes qui engendrent et spécifient continuellement leur propre organisation comme le fait "une machine autopoiétique" en accomplissant "ce processus incessant de remplacement de ses composants, parce qu'elle est continuellement soumise à des

perturbations externes, et constamment forcée de compenser ces perturbations" [15, p. 45].

Dans son essai théorique "Pourquoi la Nouvelle critique?" Serge Doubrovsky parle également de l'interaction entre l'œuvre littéraire et "l'intention subjective, qui seul permet d'en saisir le sens et l'articulation propres" [9, p. 90]. Cette interaction pousse à "interroger le texte comme l'apparition d'un Autrui, dans une rélation de participant", à un "être-avec…" [9, p. 91]. Vers la fin de son autofiction, l'auteur fait souvent appel à cet "autre" puisque "*le Soi c'est l'Autre en Double*" [3, p. 519]. Cette dualité est représentée aux differents niveaux dans les romans: l'héroïne d'Azoulai se dédouble en protagonistes féminins de Racine; dans "Fils", le narrateur porte le double prénom Serge Julien, sa nationnalité est double — russe-française, il vit entre deux pays et parle deux langues, le monstre a la nature double ce qui représente le couple Père-Mère. Le narrateur se voit Hippolyte: "*l'image de l'Autre*" devenant la sienne [3, p. 524] l'aide à se comprendre, à sortir du labyrinthe du subconscient grâce au fil racinien. "L'écrivain est <…> un homme qui absorbe radicalement le "comment écrire" dans le "pourquoi" du monde, qui, de l'acte même d'écrire, fait son dévoilement dernier du réel, dont il attend son salut ou sa perte. <…> écrire <…> c'est exprimer, par des moyens plus ou moins complexes et selon des techniques variables, *ce que le monde signifie*" (C'est Doubrovsky qui souligne) [9, p. 100].

Ce processus de l'interaction et du remplacement des composants donne aux romans un sens métabolique (du grec *metabolê* — "changement") qui provient de la corrélation, de la transformation mutuelle des phénomènes. Mikhail Epstein [10] propose la formule suivante pour déterminer le sens métabolique: P (parole de départ) > C (concept intermédiaire) > R (résultat).

L'important est qu'il y ait non seulement P et R, mais que l'apparition et l'intervention de C change le sens unique de la parole de départ ainsi que du résultat. "Entre les objets il n'y a pas seulement une similitude, mais une convergence en un certain troisième point, à partir duquel surgit le volume de la réalité incluse et maîtrisée" [10]. Cette formule fait penser au schéma de Varela et Maturana déjà mentionné tout au début de l'article: ◯ elements ("substrate") + ★ ("catalysts") >◯ ("links").

Chez les deux auteurs la réception de l'œuvre racinienne sert du concept intermédiaire ou du catalyseur et provoque la réaction, presque chimique, qui aboutit à un résultat imprévu et innatendu: la fiction change la réalité.

3. POURQUOI RACINE?

Alors, une question se pose: pourquoi Racine? Pour retrouver la réponse on va s'adresser à la psychocritique de Ch. Mauron élaborée dans son livre "L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine" (1957). Doubrovsky le cite régulièrement; Azoulai, agrégée en littérature, est censée également le connaître vu son intérêt à Racine. Selon Mauron, qui recourt à une citation fameuse de La Bruyère, "Corneille nous peint tels que nous devrions être, Racine, hélas, tels que nous sommes" [12, p. 261]. Pour le fondateur de la psychocritique, l'inconscient s'exprime dans l'œuvre par des métaphores et symboles qui véhiculent une réalité intérieure. Ils sont les mêmes et se retrouvent dans les diverses œuvres du même auteur. Il serait donc possible de dégager des réseaux métaphoriques qui éclairent d'un nouveau jour des thèmes obsédants. La vie de l'auteur, son passé permettent de mieux comprendre ces réseaux métaphoriques: on définit ainsi le mythe personnel de l'auteur.

Notons la valeur de ces idées pour Azoulai et Doubrovsky. L'héroïne de "Titus n'aimait pas Bérénice" s'identifie aux protagonistes féminins abandonnés, forcés de combattre leur amour, elle s'adresse non seulement à l'œuvre, mais à la vie du dramaturge afin de se comprendre mieux. Pour le narrateur de "Fils", le rêve du monstre marin devient métaphorique, symbolisant son inconscient, tandis que sa bisexualité (crocodile-tortue) représente les relations entre ses père et mère. En dégageant les réseaux métaphoriques et symboliques du dramaturge du XVIIe siècle, les héros modernes se plongent dans leur inconscient pour appréhender l'existence. "Racine nous peint l'homme non pas tel qu'il est, mais un peu au-dessous et hors de soi, au moment où les autres membres de la famille, les médecins et les tribunaux commenceraient, en effet, à être inquiets <...>. Cet homme est vrai <...>. Mais d'ordinaire, il demeure invisible, refoulé dans l'inconscient de chacun" [12, p. 262], — écrit Ch. Mauron. En analysant chaque tragédie de Racine séparemment, l'auteur met en exergue les points communs qui lui permettent de parler non pas des œuvres, mais de l'Œuvre du dramaturge, de voir le développement des mêmes idées et situations où les rapports entre la Mère, le Père et le

Fils, ainsi que le Double ou l'Autre, jouent le rôle primordial, et c'est le Fils qui est au centre. "*Mauron dit* le héros central c'est-à-dire le fils ou le moi doit dépouiller un amour incestueux et agressif avant de former un vrai couple" [3, p. 521]. Les rapports entre le fils et les parents servent de leitmotiv de l'autofiction de Doubrovsky qui écrit dans "Pourquoi la Nouvelle critique?": "Charles Mauron a donc raison de voir dans la création littéraire un acte spécifique d' "auto-analyse", par lequel le Moi appréhende et, d'une certaine façon, transcende le monde de ses pulsions internes, sans que cette conscience intuitive soit jamais connaissance objective" [9, p. 54].

Les premières hypothèses formulées par Mauron sont proches de l'autopïèse, puisque "l'artiste, par tâtonnements intuitifs mais volontaires, cherche à connaître et à révéler cet inconscient qu'il ignore. <...>Il le cherche, et la révélation qu'il en fait, convenablement traduite dans notre langue, correspond à un véritable auto-diagnostic" [12, p. 39]. Selon lui, l'écrivain change profondément par le processus même de la création qui lui permet d'explorer "divers filons de son inconscient, à des profondeurs variables" [12, p. 32].

En citant Gustave Lanson, il résume ainsi les deux tragédies qui nous intéressent le plus: "Un homme qui, pour un intérêt ou un devoir, laisse une femme aimée, voilà "Bérénice"; une belle-mère amoureuse de son beau-fils, et le haïssant, le persécutant pour ne pouvoir s'en faire aimer, voilà "Phèdre" <...>. C'est la simple, générale, humaine vérité que Racine veut montrer" [12, p. 261]. Selon Mauron, le thème de "Bérénice" est banal: deux amants doivent se séparer à cause d'une contrainte sociale. Ce qui fait le profond intérêt psychologique de cette tragédie, c'est que, Titus étant victime et bourreau en même temps, est contraint à romptre avec Bérénice: "Il n'est pas sans hypocrisie. Pour se justifuer d'abondonner Bérénice, Titus n'offre que de très mauvaises raisons. L'impression presque générale fut qu'il manquait d'ardeur, peut-être de virilité" [12, p. 85]. Ce qui nous renvoie à la conclusion, déjà citée, faite par l'héroïne du roman après la lecture de la pièce : "Titus n'a jamais aimé Bérénice" [1, p. 313]. C'est Bérénice qui est "vraiment malheureuse", tandis que Titus "sacrifie l'amour non pas au devoir, mais au préjugé sans valeur intime" [1, p. 86]. Dans le roman il est puni par le refus de Bérénice de le voir avant sa mort. Cette fin fait allusion à la tragédie de Corneille "Tite et Bérénice" où le Sénat approuve finalement le mariage, Tite a le droit de faire

asseoir Bérénice sur le trône impérial, mais la reine refuse et retourne dans ses Etats: "enfin je triomphe, et dans Rome, et de Rome, / J'y vois à mes genoux le peuple et le sénat" [2]. Pour elle, tout comme pour l'héroïne d'Azoulai, l'amour et le triomphe sont plus importants que les préjugés et les contraintes sociales: "Votre cœur est à moi; j'y regne: c'est assez" [2]. Bien que Corneille soit juste mentionné quelquefois dans le roman, il est évident que l'écrivaine s'est bien inspirée des deux pièces: de celle de Racine pour la représentation des passions et leur analyse psychologique, tandis que celle de Corneille lui a suggéré la structure et le dénouement — chez Corneille, Tite après le refus de Bérénice promet solenellement de ne jamais épouser personne, Titus du roman meurt sans voir Bérénice et il ne sera jamais à personne.

"Phèdre", pour Mauron, résume le théâtre de Racine qui y traite "ce qui était pour lui le Thème des thèmes", toutes ses autres héroïnes n'étant que "des préfigurations de Phèdre" [12, p. 145–146]. Le psychocritique souligne que "l'Hippolyte de Racine n'est qu'un double de Phèdre" [12, p. 147]: cette même idée est reprise aux différents niveaux par Doubrovsky qui se voit inséparable de sa mère. Tout comme Racine, il "parvient difficilement à peindre un fils distinct de la mère" bien que le moi fasse "un effort pour se détacher et pour conquérir son indépendance" [12, p. 148]. On retrouve cette idée dans "Fils": "*dans ce battement entre un passé qu'il rejette et qui le rejette et un avenir d'indépendance qu'il n'ose pour la premièer fois se formuler à lui-même que se situe* <...> L'INSTANT TRAGIQUE <...> *moment de l'apparition du monstre* <...> *la brusque manifestation d'un fragment du discours de l'inconscient*" [3, p. 508]: tout en refléchissant sur Hippolyte, Doubrovsky s'adresse à sa propre histoire. "Fils incestueux. Je suis Hippolyte" — avoue-t-il [3, p. 217]. "Un psycanalyste dira que la mère, ici, est à la fois conscience morale et objet d'inceste. Comme on ne peut pas les dissocier, il faut les refouler, ou les admettre, ensemble" [12, p. 157]. C'est exactement le problème de "Fils" où, tout comme chez Racine, "l'obsession de la mère est évidente" [12, p. 169]. Si Mauron propose de voir dans les personnages maternels des reproches de conscience, le narrateur de Doubrovsky s'adresse les mêmes reproches: "SUIS UN MAUVAIS FILS" [3, p. 374] se répète-t-il puisqu'il n'a pas eu le courage de venir voir sa mère avant sa mort, ni de venir à son enterrement: "c'est ma honte à tout jamais ma torture supplice quotidien tourment éternel ma marque d'infamie" [3, p. 374].

On pourrait évoquer ici la notion de la similarité relative qui, selon Jean-Marie Schaeffer, est “la seule similarité cognitivement efficace” [13, p. 85]: “Toute similarité posée entre deux ou plusieurs choses résulte d’une hiérarchie attentionnelle qui nous fait priviligier, mettre en évidence, certaines propriétés plutôt que d’autres” [13, p. 87]. Si Corneille reste lucide et conscient, Racine modèle son œuvre sur l’inconscient “dont il prenait, au cours de la création, une connaissance intuitive” [12, p. 181] qui “posséderait une valeur scientifique, c’est-à-dire objective” [12, p. 183]. En représentant avec finesse les sentiments communs à tous, Racine pousse à les imiter dans la vie réelle: la notion de mimésis peut être conçue comme copie ou “comme objet sémiotique propre qui ne renvoie pas en arrière vers son origine (l’original imité) mais en avant vers ses effets (notamment pragmatiques)” [13, p. 103]. Mettant en valeur le lien entre la fonction cognitive et la modélisation mimétique qui est l’étape centrale de “tout apprentissage par observation”, Schaeffer donne en exemple un apprenti qui, tout en copiant son maître, complète ses gestes par les siens [13, p. 122–123]. Se plongeant dans les pièces du XVIIe siècle, les auteurs modernes y découvrent les types et les règles universels qui peuvent leur servir dans la vie. L’héroïne d’Azoulai cuve sa colère, son chagrin d’amour et prend une décision qui assure son triomphe — sa récompense de l’humiliation: “Elle exulte” [1, p. 311]. “Il faut que l’organisme se reconstitue” — dit la narratrice [1, p. 11] et c’est l’entrainement cognitif, provoqué par la lecture de Racine et éffectué dans son imagination, qui lui permet d’accéder à la convalescence.

Ce n’est pas pareil pour Doubrovsky qui ne se déculpabilise pas, mais qui accède à la lucidité dans ses rapports avec sa mère et ce n’est pas grâce aux séances psychanalytiques — le narrateur se manifeste assez sceptique la-dessus, mais grâce à sa lecture lente et profonde du monologue de Théramène. Cette méthode d’analyse (lecture lente), proposée par la Nouvelle critique, permet d’appréhender le texte, de comprendre le sens exact et général de chaque phrase, de chaque mot racinien pour accéder à l’étude du symbolisme, du système figuratif et des motifs profonds intégrés dans l’œuvre.

CONCLUSION

La lecture profonde du “Texte-Livre” conduit les deux narrateurs, pas à pas, à la compréhension du “Texte-Vie”. Sans recours aux textes de Racine, la reflexion analytique toute seule n’aboutirait qu’aux savoirs abstraits, ce n’est que l’immersion fictionnelle qui “possède une fonction modélisante — c’est-à-dire qu’elle met à notre dispostion des schémas de situations, des scénarios d’actions, des constellations émotives et éthiques, etc., qui sont susceptibles d’être intériorisés par immersion et éventuellement à réactivés de manière associative” [13, p. 47].

L’approche cognitive des auteurs modernes éclaircie les tragédies de Racine, permet de modéliser le comportement, conduit à l’autoanalyse, à l’autocréativité, fonctionne “comme des outils qui permettent de penser le texte littéraire à partir d’un système auto-créatif en émergence” [6, p. 8]. Cette idée de Gabriela Bandura est reprise et dévéloppée par Yves Citton: “L’interlocution littéraire <…> cultive chez ceux qui la pratiquent un goût pour la reconfiguration et une souplesse des catégorisations qui les rendent mieux à même de percevoir et de contribuer à l’émergence de possibles nouveaux” [7, p. 218]. En paraphrasant Yves Citton, terminons par cet appel: poursuivons et favorisons les lectures et les études littéraires pour mieux comprendre notre réalité et prendre de bonnes décisions!

References

1 Azoulai, Nathalie. *Titus n'aimait pas Bérénice*. Paris, P.O.L., 2015. 316 p. (In French)

2 Corneille, Pierre. *Tite et Bérénice. Comédie Heroïque*. Available at: http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/CORNEILLEP_TITE.pdf (Accessed 15 December 2023). (In French)

3 Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris, Gallimard, 2001. 541 p. (In French)

4 Racine, Jean. "Bérénice." Racine, Jean. *Œuvres complètes*, t. 1: Théatre. Poésie. Paris, Gallimard, 1950, pp. 463–520.(In French)

5 Racine, Jean. "Phèdre." Racine, Jean. *Œuvres complètes*, t. 1: Théatre. Poésie. Paris, Gallimard, 1950, pp. 737–803. (In French)

6 Bandura, Gabriella. "Littérature et sciences cognitives : apports et légitimité d'une lecture transversale." *Carnets. Deuxième série*, no. 9, 2017, pp. 1–10. Available at: http://journals.openedition.org/carnets/2113 (Accessed 15 December 2023). (In French)

7 Citton, Yves. *Lire, interpréter, actualiser*. Amsterdam, Editions Amsterdam, 2017. 568 p. (In French)

8 Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris, Seuils, 1977. 248 p. (In French)

9 Doubrovsky, Serge. *Pourquoi la Nouvelle critique: critique et objectivité*. Paris, Mercure de France, 1968. 262 p. (In French)

10 Epshtein, M. "Chto takoe metabola?" ["What is Metabola?"]. *Stilistika i poetika* [*Stylistics and Poetics*], issue 2. Moscow, Institute of Russian Language of the USSR Academy of Sciences, 1989, pp. 75–80. Available at: https://www.emory.edu/INTELNET/pm_metabola.html (Accessed 15 December 2023). (In Russ.)

11 Gide, André. *Journal*. Paris, Gallimard, 1996. 1749 p. (In French)

12 Mauron, Charles. *L'Inconscient dans l'œuvre et la vie de Racine*. Gap, Ophrys, 1957. 350 p. (In French)

13 Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?* Paris, Seuil, 1999. 350 p. (In French)

14 Varela, Francisco, and Humberto Maturana. "Autopoiesis: The Organization of Living Systems, Its Characterization and a Model." *Cybernetics Forum Summer*, vol. 10, no. 2–3, 1981. Available at: https://bsahely.com/2017/12/27/a-special-issue-devoted-to-autopoiesis/#today (Accessed 15 December 2023). (In English)

15 Varela, Francisco. *Autonomie et connaissance, Essai sur le vivant*. Paris, Seuil, 1989. 247 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/VHJIND
УДК 821.511.111 + 821.161.1
ББК 83.3(4Фин)52 +
83.3(2Рос=Рус)52

«СМЕРТЬ ЛОПАТИНСКОГО» Ф. БУЛГАРИНА В ПЕРЕЛОЖЕНИЯХ ФИНСКИХ АВТОРОВ XIX в.

© 2024 г. М.Ю. Люстров
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 21 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-88-99

Аннотация: В статье рассматриваются изданные в Финляндии на рубеже 1830–1840-х гг. шведские перевод и стихотворное переложение «военного рассказа» Ф. Булгарина «Смерть Лопатинского», фиксируются и объясняются их отличия от русского оригинала, отмечается реакция на шведские тексты финской критики. Ответом на напечатанный в газете “Wasa tidning” относительно точный перевод рассказа Булгарина (январь 1839 г.) стала статья в “Borgå tidning” (май 1839 г.), содержащая правдивое, в отличие от русской версии, описание гибели поручика Лопатинского в сентябре 1808 г. Изданное в Гельсинборге в 1843 г. стихотворение Янне Лундмарка «Смерть Лопатинского и Голоса у гроба» представляет собой поэтическую переработку текста Булгарина и, кроме прочего, содержит упоминание многочисленных персонажей скандинавской мифологии, среди которых фигурируют гурии. Высказывается предположение, что таким образом финский автор указывает на восточное происхождение героя стихотворения. Анализ же произведений шведской литературы преимущественно первой половины XIX в. показывает, что валькирии и гурии нередко составляют пару «дев рая», и это обстоятельство Лундмарком, вероятно, учитывается. Отмечается, что стихотворение Лундмарка принадлежит к числу сочинений шведскоязычных авторов XVII–XVIII вв., посвященных гибели героя.

Ключевые слова: Ф. Булгарин, русская литература первой половины XIX в., шведская литература первой половины XIX в., валькирии, гурии, смерть героя, военный рассказ, русско-шведская война 1808–1809 гг.

Информация об авторе: Михаил Юрьевич Люстров — доктор филологических наук, профессор РАН, заведующий отделом древнеславянских литератур, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8475-0700

E-mail: mlustrov@mail.ru

Для цитирования: *Люстров М.Ю.* «Смерть Лопатинского» Ф. Булгарина в переложениях финских авторов XIX в. // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 88–99. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-88-99

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

BULGARIN`S "THE DEATH OF LOPATINSKY" IN ADAPTATIONS BY FINNISH AUTHORS OF THE 19TH CENTURY

© 2024. Mikhail Yu. Liustrov

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

Received: February 21, 2024
Approved after reviewing: March 25, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The article explores the Swedish translation and poetic adaptations of F. Bulgarin's "war story" "The Death of Lopatinsky," published in Finland at the turn of the 1830s and 1840s. The article documents and explains the differences between the Swedish translations and the original Russian work. It also notes the reaction of the Finnish readership to the Swedish texts. The response to the relatively accurate translation of Bulgarin's story published in the newspaper "Wasa tidning" (January 1839) was an article in "Borgå tidning" (May 1839), containing a truthful, in contrast to the Russian version, description of the death of Lieutenant Lopatinsky in September 1808. The article discusses Janne Lundmark's poem "The Death of Lopatinsky, and the Voices at the Tomb," which was published in Helsingborg in 1843. This poem is a poetic reworking of Bulgarin's text and includes references to several characters from Scandinavian mythology, with the Houris being the most prominent. The article suggests that Lundmark indicates the eastern origin of the hero of the poem in this way. The article also notes that Valkyries and Houris often form a pair of "maidens of Paradise" in Swedish literature from the first half of the 19th century. Lundmark probably takes this into account. Finally, the article mentions that Lundmark's poem is one of several works by Swedish-speaking authors from the 17th–18th centuries that are dedicated to the death of a hero.

Keywords: F. Bulgarin, Russian literature of the first half of the 19th century, Swedish literature of the first half of the 19th century, Valkyries, Houris, death of a hero, war novel, Finnish War.

Information about the author: Mikhail Yu. Liustrov, DSc in Philology, Professor of the Russian Academy of Sciences, Head of Old Slavic Literature Department, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125993 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8475-0700

E-mail: mlustrov@mail.ru

For citation: Liustrov, M.Yu. "Bulgarin's 'The Death of Lopatinsky' in Adaptations by Finnish Authors of the 19th Century." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 88–99. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-88-99

Значительная часть сочинений русской литературы на шведскую и шведской литературы на русскую тему посвящена периодически возникавшим русско-шведским вооруженным конфликтам. Русские, шведские и финские авторы XVI–XVIII вв. создают многочисленные победословия, в которых отмечают сходство описываемых событий с событиями историческими, библейскими и мифологическими, обнаруживают тождество монархов, отечественных и вражеских, с известными героями и злодеями древности, выпускают пропагандистские тексты и мистификации и, довольно редко, переводят сочинения на военную тему, написанные в «соседственной» стране.

Одним из последних произведений этого ряда стал «военный рассказ» Ф. Булгарина «Смерть Лопатинского», в 1823 г. опубликованный в «Сыне Отечества» [5, с. 151–162] и с незначительными изменениями включенный в состав «Сочинений Фаддея Булгарина» [6, с. 133–145; 7, с. 147–161]. Описанные Булгариным события происходили осенью 1808 г. в районе города Куопио на озере Каллавеси (в русском тексте — Каллавези), где русской армии противостояла расположенная в Тойволе шведская бригада полковника Юхана Августа Сандельса и действовали финские партизаны. Рассказ снабжен примечаниями, в первом из которых сообщается, что его главный герой — «Яков Борисович Лопатинский, помещик Воронежской и Харьковской губерний вступил в службу на 18 году от рождения лейб-гвардии в гусарский полк юнкером. В 1800 году произведен в корнеты и поступил в новоформировавшийся тогда уланский Его Императорского Высочества Цесаревича и Великого Князя Константина Павловича полк. Произведен в поручики в 1806 году. Находился в походах: в Австрийской кампании 1805, в Прусской 1806 годов. За храбрость, под Фридландом, на-

гражден орденом Св. Владимира 4 степени. Убит в Финляндии в сентябре месяце 1808 года» [6, с. 133].

Из текста Булгарина следует, что известный своей храбростью поручик Лопатинский получает приказ с малочисленным отрядом сопровождать подполковника (в журнальном варианте) или капитана (в «Сочинениях Фаддея Булгарина») «барона К., посылаемого для снятия берегов верстах в двадцати от города» [5, с. 153; 6, с. 136], предчувствует свою скорую смерть и, сообщив об этом товарищам, отправляется в путь. Из-за непогоды офицеры решают переночевать не в поле, как планировалось изначально, а в ближайшей деревне, но сбиваются с дороги и принимают приглашение встретившегося им угольщика отдохнуть в его хижине. Угольщик предает русских уланов в руки находящихся поблизости Саволакских стрелков, Лопатинский отказывается сдаться и героически погибает. Во время схватки он успевает последовательно произнести «прощай, барон, я умру», «кому не удалось сохранить свободы оружием, тот умирай» и, наконец, «прости, Россия» [5, с. 160, 161; 6, с. 143, 144]. В Финляндии это сочинение было известно, переводилось на шведский, перелагалось стихами и активно обсуждалось.

Э. Карху отмечает, что «довольно шумный спор возник на страницах финляндских газет в начале 40-х годов по поводу Булгарина», для которого эта «полемика имела лишь негативное значение, совершенно уронив его в глазах финляндских читателей» [2, с. 199]. Сообщая о первоначальной популярности Булгарина в Финляндии, исследователь указывает на публикацию в 1839 г. в газете “Wasa tidning” двух шведских переводов рассказов о русско-шведской войне 1808–1809 гг., в том числе и «Смерти Лопатинского» [8, s. 1–4]. В 1839 же году в газете “Borgå tidning” появилась серия статей под общим названием «Булгарин и история войны в Финляндии» [9, s. 1–3], в которых издатель Юхан Эдвард Эман (1809–1856) «уличал его в фактических неточностях и неверном, с точки зрения критика, освещении событий последней русско-шведской войны» [2, с. 201].

Перевод, опубликованный в “Wasa tidning”, дословным не является, в частности, в нем отсутствуют сведения, очевидные для финского читателя или кажущиеся переводчику избыточными. Так, если в начале русского текста отмечается, что «в городе Куопио (в Новой Финляндии) возвышается посреди большой площади старинная лютеранская церковь, окруженная

кладбищем» [5, с. 151, 152; 6, с. 133], то в шведском варианте место расположения Куопио не указывается, а находящаяся на большой площади церковь лютеранской не названа [8, p. 1]. Если в русском тексте говорится, что всякий узнавший Лопатинского «должен был любить его: он имел все качества отличного офицера и благородного человека» [5, с. 156; 6, с. 138], то в шведской версии – что каждый, «кто верно знал Лопатинского, должен был любить его» [8, p. 2]. Некоторые же фрагменты русского сочинения могли показаться переводчику не столько избыточными, сколько оскорбительными для читателей-финнов; безусловно, по этой причине из рассказа Булгарина была изъята концовка, в которой «молодому офицеру» даются рекомендации, как вести себя «в неприятельской земле».

Иногда же переводчик дополняет исходный текст (есть основания полагать, что в его распоряжении было первое издание «Сочинений Фаддея Булгарина»), но делает это не слишком удачно. Так, если в русской версии говорится: «Лопатинский, поверив словам угольщика, что отряд находился на далеком расстоянии от селения, решился отдохнуть в его хижине» [6, с. 141], то в шведском переводе — «Лопатинский, который поверил словам угольщика, что вражеский отряд находился на большом расстоянии от селения, решил отдохнуть в его хижине» [8, p. 3]. По логике вещей, рассказывая русскому офицеру о некоем «вражеском» подразделении, угольщик должен иметь в виду шведов. Однако в начале рассказа специально отмечается, что шведские части располагались на другом берегу озера и, по общему убеждению, в этом районе отсутствовали. Если же предположить, что речь здесь идет о некоем не упоминавшемся ранее шведском отряде, остается неясным, как его отдаленность от «селения» повлияла на решение Лопатинского остаться на отдых в лесной хижине. Несомненно, «вражеским отрядом» финский угольщик называет русских уланов, хотя и это предположение безупречным не выглядит, поскольку о его намерениях предать русских читатель узнает позднее и во время беседы с Лопатинским угольщик выглядит доброжелательным и гостеприимным.

В “Borgå tidning” рассказы Булгарина о финской войне объявляются «порождениями фантазии», а их автор — «знаменитым юмористом» [9, p. 2]. Эман уточняет, что «капитаном бароном К.», которого сопровождал отряд Лопатинского, был датский офицер на русской службе барон Кроне [9, p. 2], атаковавшие же русских уланов «роты Саволакских егерей» воз-

главлял лейтенант Карл Фредрик Тигерстедт [9, p. 2]. В статье события излагаются следующим образом: застигнутые врасплох русские кавалеристы не сопротивляются и сдаются в плен, на требование шведского офицера сложить оружие остававшийся в хижине Лопатинский отвечает отказом, в честном поединке он умело защищается (в своих записках знавший Лопатинского лично Булгарин называет его одним из «первых рубак в нашем батальоне»), но оказывается менее искусным фехтовальщиком, чем противник. Тигерстедт заставляет Лопатинского отступить в избу и, легко раненный в голову, наносит ему тяжелое ранение в бок. Заметив, что левой рукой Лопатинский пытается схватить лежащий на столе пистолет, шведский офицер приходит в неистовство, преследует его и убивает. Эту версию, по словам Эмана, впоследствии подтвердили свидетели произошедшего. Тигерстедт же, после войны отвечая на обвинения в неоправданной жестокости, утверждал, что «не он, но его люди, которые сочли, что дуэль затягивается, нанесли Лопатинскому смертельный удар» [9, p. 3]. Как бы то ни было, продолжает Эман, стычка, в которой погиб Лопатинский, не была столь кровопролитной, какой ее изобразил Булгарин. Герой повествования, по мнению финского автора статьи, ведет себя мужественно, называется «красивым русским офицером», «храбрым человеком» и, в отличие от малодушного датского барона, вызывает почтение и сочувствие.

В 1843 г. в Гельсингфорсе вышла не названная Э. Карху книга «Смерть Лопатинского и Голоса у гроба», большая часть которой представляет собой поэтическое переложение рассказа Булгарина. В издании имя автора не указано, однако известно, что им являлся финский поэт, пишущий на шведском, Юхан Хенрик (Янне) Лундмарк (1806–1855). Стихотворение «Смерть Лопатинского» разделено на части, некоторые из которых включают эпиграфы из стихотворного сборника того же Лундмарка «Фиалки, собранные весной 1843 года» (Гельсинфорс, 1843) и, в самом начале стихотворения, — из «Смерти Лопатинского». Использованный в качестве эпиграфа перевод предсмертной реплики главного героя «кому не удалось сохранить свободу оружием, тот умирай» напечатанному в “Wasa tidning” не тождественен (“Nej, den som ej lyckats att med vapnen bevara sin frihet, den bör dö” [13, p. 3] — “Nej, svarade han: Den som icke kan skydda sin frihet med vapen, han må dö” [8, p. 3]) и, следовательно, можно осторожно предположить, что Лундмарк опирался на русский, а не на напечатанный в “Wasa tidning” шведский вариант рассказа.

В опубликованном в “Helsingfors tidningar” [11, s. 2–4] язвительном письме «поручику Леопольду в Грузию» содержится критический разбор сочинения Лундмарка и стихотворный перевод произнесенного Лопатинским афоризма представлен здесь в качестве примера вопиющей нелепости. Автор статьи, кроме прочего, отмечает, что за последнее время в Финляндии не появилось ни одного значительного произведения, за исключением «Смерти Лопатинского», и важность этого стихотворения определяется не столько поэтическими достоинствами, сколько «новым изобретением обращения с поэзией без размера и со шведским языком без грамматики» [11, p. 3]; заканчивается же пространное письмо «словами новорожденного Лопатинского»: «...прощайте, прощайте, мы больше не увидимся» [11, p. 4].

Свое вызвавшее насмешки финского критика сочинение Лундмарк сопровождает комментариями — подробными разъяснениями отдельных фрагментов стихотворения, заимствованными из текста Булгарина. В первом из них за подписью «согласно Булгарину» приводится краткая биография Лопатинского, как в случае с эпиграфом, дословным воспроизведением шведского перевода 1839 г. не являющаяся [13, p. 21]. В последующих комментариях, вслед за Булгариным, врагами русских Лундмарк называет шведов и в их число включает упоминавшихся в русском тексте «Саволакских егерей», финнами прямо не названных. В стихотворении же напавшие на спящих русских уланов солдаты объявляются «финскими воинами» [13, p. 14]. Специально называя национальность неприятелей русских, Лундмарк, в отличие от Булгарина и первого переводчика его рассказа, объявляет описанный эпизод войны 1808–1809 гг. русско-финским вооруженным конфликтом.

Несмотря на то, что описанные в стихотворении Лундмарка события происходят в Финляндии и русским противостоят финны, автор активно использует образы скандинавской мифологии. Во вступительной части стихотворения упоминаются норны Верданди и Урд, при изображении мрачной ночи — мчащийся на колеснице Тор, коварный угольщик сравнивается с Локки, на дремлющего Лопатинского смотрит звезда Фрейи, и специально отмечается, что героя ждет Вальгалла. Сам Лопатинский — русский офицер, в своих мечтах идущий с возлюбленной по берегу Волги, — в длинных монологах вспоминает о норнах, а свою невесту (о которой, равно как и о погибшем в некоем сражении отце, матери и двух

сестрах, в тексте Булгарина не говорится ни слова) называет валькирией. Схожим образом Финляндию воспринимает К.Н. Батюшков: в помещенном в «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии» фрагменте стихотворения «Мечта» присутствуют «глас Скальда», «Оденов дом» и «Валкирии прелестны» [4, с. 99, 100].

Исследователями отмечалось, что в стихотворении Батюшкова валькирии — «скорее восточные гурии ("загробные" возлюбленные праведников), а не грозные воительницы» [3, с. 45]; при этом в «Мечте» (как и в «Скальде» В.Ф. Одоевского) — в стихотворениях на северную тему — прямо называются лишь валькирии. В сочинении же Лундмарка валькирии и гурии соседствуют в одном монологе героя, к своей возлюбленной словоохотливый Лопатинский обращается со словами: «...будь верна, моя валькирия, в бесконечном времени. Да, следуй за мной в бесконечное время и будь моей гурией, верная дева» [13, p. 9]. Среди упомянутых финским поэтом персонажей северной мифологии восточные гурии органичными не выглядят, и их появление в тексте Лундмарка требует специального объяснения.

Поскольку стихотворение «Смерть Лопатинского» расценивалось современниками как откровенное недоразумение, можно предположить, что уподобление невесты претендующего на роль северного героя Лопатинского гурии можно расценить как очередной промах финского автора. Не исключено, однако, что таким образом Лундмарк намеревался ввести в свое стихотворение восточную тему: Лопатинский — герой не только северный, но и восточный. Кроме того, "Rossias land" является посредником между Европой и Азией, и в том числе благодаря ей в Финляндию проникают элементы восточной культуры. Косвенным подтверждением этого предположения может стать включенный в состав вышедшего в 1844 г. в том же Гельсингфорсе сборника «Некен. Поэтический календарь на 1845 г.» шведский перевод стихотворения А.И. Подолинского «Гурия» [14, p. 25–36]. Историю павшего мусульманского воина финский читатель узнает из сочинения русского поэта.

В то же время в произведениях шведской литературы первой половины XIX в. гурии и валькирии периодически соседствуют (иногда в одном предложении), и значит, существуют основания предполагать, что появление в стихотворении Лундмарка гурии с русской темой не связано. Так, изданный в 1809 г. роман Фредерика Цедерборга (1784–1835) «Уно фон

Трасенберг. Рассказ барона Долька» включает следующий монолог: «Лаура! О, Лаура! Я вижу только тебя и боготворю тебя. Не в магическом зеркале воображения, нет, сквозь линзу истины вижу я твой образ. Кто ты? О! Я знаю это. Райская гурия? Одна из валькирий Вальгаллы? Нет...» [10, p. 79–80]. Незадолго до издания стихотворения Лундмарка, в 1840 г., вышел четвертый, последний, том романа Мартины фон Шверин младшей (1809–1839) «Мелочи дебютанта», и в нем в одном из писем утверждается, что мужчины предпочитают тешить себя надеждой, будто даже на том свете женщины прислуживают им «под именем гурий, валькирий, и я не знаю всех» [15, p. 49]. В опубликованный в 1868 г. сборник «Валькирия. Календарь на 1869 г.» входит стихотворение «Валькирия», в первой строфе которого задается вопрос, была ли в «древней языческой вере отцов» валькирия, кроме прочего, «прекрасной гурией полдневной страны, // Которая платила за битву наслаждением // И привлекала могучего мужа к себе на грудь // Ко сну от шума боя?» [17, p. 7]. Для шведских писателей сходство валькирий и гурий — явное или обманчивое — сомнений не вызывает.

Подчас же, по не всегда серьезному мнению шведских авторов, в посмертной судьбе мусульман гурии играют роль большую, чем валькирии в судьбе древних скандинавов, и в том числе по этой причине при упоминании мусульманского и языческого рая пару, вполне возможную и ожидаемую, они составляют не всегда. Так, во второй части «Комического лексикона» (1834) шведского сатирика Юхана Петера Крока (1791–1868) утверждается, что рай — это «развлечение, основанное на высоколиберальном и многостороннем гуманистическом основании, там магометане ласкают своих гурий, а скандинавы пьют мед из черепов сраженных воинов» [12, p. 426]. Вопрос, кто именно подает павшим воинам хмельной напиток, для Крока существенным не является. В свою очередь в чрезвычайно серьезном «Опыте северного мифологического словаря, включающем обзор финской мифологии» (1844) популярной шведской писательницы Вильгельмины Стольберг (1803–1872) утверждается, что валькирии, кроме прочего, угощают эйнхериев медом [16, p. 216]. Как бы то ни было, в шведских текстах XIX в., содержащих упоминание «прекрасной девы рая», пара гурии-валькирии выглядит вполне естественной, и, таким образом, стихотворение «Смерть Лопатинского» может рассматриваться в ряду сочинений такого рода.

Значительно более очевидной выглядит принадлежность поэтического переложения Лундмарка к числу создававшихся на протяжении нескольких столетий шведских и финских описаний героической гибели бесстрашного воина, точнее — героической гибели бесстрашного воина в сражении очередной (в рассмотренном случае — последней в истории) русско-шведской войны. Благодаря Лундмарку список воспетых шведскоязычными авторами павших северных героев (среди которых шведские короли Густав II Адольф, Карл XII и погибший под Нарвой в 1700 г. генерал-адъютант барон Аксель Левенгаупт) пополнился именем русского поручика Лопатинского. Правда, в Финляндии опыт Лундмарка был признан неудачным, а легший в его основу «военный рассказ» Булгарина имеющим мало общего с описанным в нем событием.

Список литературы

Исследования

1 *Акимова Н.Н.* Офицер Булгарин и русская литература // Ф.В. Булгарин — писатель, журналист, театральный критик: сб. ст. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 8–35.

2 *Карху Э.* Финляндская литература и Россия. 1800–1850. Таллин: Эстонское гос. изд-во, 1962. 343 с.

3 *Туманова О.С.* «Скандинавский текст» русской поэзии XVIII–XXI веков: мифопоэтический аспект: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2019. 181 с.

Источники

4 *Батюшков К.Н.* Отрывок из писем русского офицера о Финляндии // *Батюшков К.Н.* Опыты в стихах и прозе. М.: Наука, 1977. С. 95–103.

5 *Булгарин Ф.* Смерть Лопатинского (военный рассказ) // Сын Отечества. 1823. № 30. С. 151–162.

6 [*Булгарин Ф.*] Сочинения Фаддея Булгарина. СПб.: Тип. Н. Греча, 1827. Т. 1. Ч. 1. 192 с.

7 [*Булгарин Ф.*] Сочинения Фаддея Булгарина. 2-е изд. СПб.: Тип. А. Смирдина, 1830. Ч. 1. 211 с.

8 [*Bulgarin F.*] Lopatinskys död. Af Bulgarin // Wasa tidning. 1839. № 4. S. 1–4.

9 Bulgarin och finska krigshistorien // Borgå tidning. 1839. № 39. S. 1–3.

10 *Cederborgh F.* Uno von Trasenberg. Berättelse af Friherre Dolk. Strengnäs, 1809. 104 s.

11 Från Helsingfors. 1843. Okt. 31 // Helsingfors tidningar. 1843. № 85. S. 2–4.

12 *Krok J.P.* Komiskt lexicon. Stockholm: Hæggström, 1834. Del. II. 458 s.

13 [*Lundmark J.*] Lopatinskys död och Röster vid en Katafalk. Helsingfors: J. Simelii Arfvingar, 1843. 24 s.

14 [*Podolinskij A.*] Houri`n. Af Podolinskij // Necken. Poetisk kalender för 1845 utgifven af F. Berndtson. Helsingfors: J.C. Frenckell & son, 1844. S. 25–36.

15 *Schwerin M. von (den yngre)*. Småsaker af en nybegynnare. Lund: C.W.K. Gleerups förlag, 1840. T. 4. 183 s.

16 *Stålberg W.* Försök till ett nordiskt mythologiskt lexikon. Jemte ett sammandrag af finska mythologien. Till tjenst för färdeneslandets ungdom. Stockholm: Tryckt hos P.G. Berg, 1844. 315 s.

17 Valkyrian // Valkyrian. Kalender för 1869. Stockholm: Seelig & K, 1868. S. 7–9.

References

1 Akimova, N.N. “Ofitser Bulgarin i russkaia literatura” [“Officer Bulgarin and Russian Literature”]. *F.V. Bulgarin — pisatel’, zhurnalist, teatral’nyi kritik: sbornik statei* [*F.V. Bulgarin as a Writer, Journalist, Theater Critic: Collection of Articles*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019, pp. 8–35. (In Russ.)

2 Karkhu, E. *Finliandskaia literatura i Rossiia. 1800–1850* [*Finnish Literature and Russia. 1800–1850*]. Tallin, Estonskoe gosudarstvennoe izdatel’stvo Publ., 1962. 343 p. (In Russ.)

3 Tumanova, O.S. *“Skandinavskii tekst” russkoi poezii XVIII–XXI vekov: mifopoeticheskii aspekt* [*“Scandinavian Text of Russian Poetry in the 18th–21st Centuries: Mythopoetic Aspect: PhD Dissertation*]. Perm, 2019. 181 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UNJDDC
УДК 821.133.1
ББК 83.3(4Фра)6

ЖОРЖ ПЕРЕК И «НОВЫЙ РОМАН»: ПОЛЯ ПЕРЕСЕЧЕНИЙ И РАСХОЖДЕНИЙ С ТВОРЧЕСТВОМ АЛЕНА РОБ-ГРИЙЕ

© 2024 г. В.В. Кириченко
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 03 августа 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 декабря 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-100-119

Аннотация: Настоящая работа посвящена вопросу интертекстуальных связей между творчеством французского писателя Жоржа Перека и произведениями Алена Роб-Грийе. Ранние тексты Перека по форме и содержанию отсылают к художественным находкам и изобретениям новороманистов, однако влияние их поэтики на творчество автора простирается и на последующие произведения Перека. В современной истории французской литературы Перека принято рассматривать скорее как антипода новороманистского подхода к письму, тем не менее важно увидеть и проанализировать места этих расхождений, чтобы лучше понять специфику творчества Перека и представителей «нового романа». В исследовании внимание концентрируется как на ранних текстах («Вещи», «Человек, который спит»), обнаруживающих в себе прямые связи с поэтикой новороманистов, в частности Алена Роб-Грийе, так и на более поздних («Исчезновение»). В заключении делается вывод о существенности типологический связей между «новым романом» в лице Роб-Грийе и ранним творчеством Перека, а также об их значительной несхожести, заключающейся в последующих авторских устремлениях и отношении к стилю и письму.

Ключевые слова: Жорж Перек, «новый роман», Роб-Грийе, компаративистика, интертекст, художественный метод.

Информация об авторе: Владислав Владимирович Кириченко — кандидат филологических наук, старший преподаватель департамента иностранных языков, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), наб. канала Грибоедова, д. 123, лит. А, 190068 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9209-0554
E-mail: kirlimfaul@gmail.com

Для цитирования: *Кириченко В.В.* Жорж Перек и «новый роман»: поля пересечений и расхождений с творчеством Алена Роб-Грийе // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 100–119. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-100-119

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

GEORGES PEREC AND NOUVEAU ROMAN. ON THE ZONES OF INTERSECTIONS AND DIVERGENCES WITH ALAIN ROBBE-GRILLET'S WORKS

© 2024. Vladislav V. Kirichenko
National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia
Received: August 03, 2023
Approved after reviewing: December 29, 2023
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The article examines intertextual links between the works of the French writers Georges Perec and Alain Robbe-Grillet. Not only early texts by Perec but also further ones in form and content refer to the artistic discoveries and inventions of the representatives of Nouveau Roman. In the modern history of French literature, Perec usually appears as an antipode of the Nouveau Roman approach to writing; nevertheless, it is relevant to see and analyze the places of these discrepancies to understand better the specifics and creativity of Perec and the characteristics of the representatives of the Nouveau Roman. The study focuses on early texts (*Les Choses*, *Un homme qui dort*), which reveal direct links with the poetics of the nouveau roman, Alain Robbe-Grillet in particular, and on later ones (*La Disparition*). The article concludes with the significance of the typological links between Nouveau Roman and Perec's early work, as well as their significant dissimilarity, which consists of subsequent authorial aspirations and attitudes towards style and writing ideas.

Keywords: Georges Perec, Nouveau Roman, Robbe-Grillet, comparative analysis, intertext, writing method.

Information about the author: Vladislav V. Kirichenko, PhD in Philology, Senior Lecturer, National Research University Higher School of Economics, Griboedova Emb., 123A, 190068 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9209-0554
E-mail: kirlimfaul@gmail.com

For citation: Kirichenko, V.V. "Georges Perec and Nouveau Roman. On the Zones of Intersections and Divergencies with Alain Robbe-Grillet's Works." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 100–119. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-100-119

Жорж Перек и Ален Роб-Грийе

Жорж Перек (1936–1982) — известный французский писатель и режиссер, активный участник УЛИПО («Мастерской потенциальной литературы»), автор множества вымышленных и автобиографических произведений, основанных на принципах формальных ограничений. Творчество Перека формировалось во время рассвета такого литературного направления, как «новый роман»[1]. Именно эта группа писателей во главе с Аленом Роб-Грийе (1922–2008) оказала существенное влияние на ранние произведения Перека. Это влияние имплицитно продолжит свое существование в текстах Перека до конца его жизни, несмотря на то, что сам автор множество раз отмечал, что никогда не был последователем «нового романа». Один из ведущих исследователей творчества Перека Максим Деку писал: «Для Жоржа Перека вечным врагом являлся не кто иной, как Ален Роб-Грийе, причем враг этот был четко заявлен, и он был не одним из самых худших. Выступая против “нового романа”, Перек постоянно говорил о себе как о певце романического (romanesque)» [17, p. 399]. Несколько пренебрежительное отношение Перека к Роб-Грийе можно встретить в различных сборниках воспоминаний вроде «Я помню» (1978): «Я помню, что Роб-Грийе был агроинженером» [24, p. 43]. С одной стороны, это действительный факт, но более важно, что здесь намекается, на то, что писатель занимается не своим делом.

1 Здесь и далее мы пишем «новый роман» (в кавычках и без заглавной буквы). Однако существуют и другие способы написания данного направления, например Новый роман (с заглавной буквы и без кавычек) и Новый Роман (с двумя заглавными буквами и без кавычек) [6, с. 617].

Несмотря на заявленный антагонизм, Перек преимущественно констатировал лишь различность собственных устремлений и некорректную атрибуцию своего творчества к новороманистской поэтике[2]. Однако даже такие утверждения Перека о несходности своего творчества с поэтикой «нового романа» стоит рассматривать как амбивалентные[3]. С одной стороны, Перек действительно не был вхож в круг данных писателей, хоть и был лично знаком с некоторыми, например с Роб-Грийе, и его художественные устремления в перспективе значительно разнятся с подходами всех новороманистов[4]. Более того, Перек никогда не стремился к личному сближению с данными писателями, но и для французской рецепции своего времени, и для советского литературоведения он изначально представал в образе последователя новороманического письма. С другой стороны, Перек ориентировался на некоторые образцы и приемы новороманического письма, что можно явно наблюдать в определенных текстах раннего периода и более латентно — в романах последующих периодов[5].

Современный исследователь или просто читатель текстов Жоржа Перека оказывается в ловушке почти неразрешимой проблемы сопоставления творчества автора и сопутствующего ему литературно-культурного

2 Таковы личные ощущения раннего Перека, о которых подробнее можно узнать в «L.G.» [25]. Эта книга представляет собой посмертный сборник текстов, относящихся к периоду с 1959 по 1963 гг.; часть текстов посвящена вопросам собственной поэтологии, в том числе затрагивается личное отношение автора к «новому роману».

3 Первая конференция, посвященная творчеству Перека, прошла в 1984 г. в Серизи-ла-Саль, где до этого несколько лет подряд проходили последовательные конференции по изучению творчества новороманистов (с 1960 по 1977 г.). Никто из участников не был против такого формата, даже знакомые Перека по УЛИПО, вроде Марселя Бенабу, принимавшего участие в конференции. В этом смысле можно предположить, что никакого серьезного напряжения между улипистами и новороманистами не существовало.

4 Формально Перек не может быть представителем «нового романа» по двум причинам. Во-первых, его творческий путь начинается только в середине 1960-х гг., а наиболее важные произведения были написаны вообще в 1970-е гг., в то время как пик активности «нового романа» — 1950–1960 гг. Во-вторых, Перек никогда не публиковался в издательстве “Minuit” и журнале “Tel quel”, к которым были близки новроманисты.

5 В настоящем исследовании мы опираемся на периодизацию творчества Перека согласно Филиппу Лежену [19, p. 29]. Первый период с 1960 по 1969 г. ознаменован первым опубликованным романом «Вещи» и заканчивается публикацией «Исчезновения». Второй период с 1969 по 1975 г. связан с прямым обращением к автобиографическим формам и выходом романа «W, или Воспоминание детства». Последний период с 1975 по 1982 г. представляет собой развитие множества ранних проектов, возврат к истокам и работа над эпическим проектом — произведением «Жизнь способ употребления» (1978).

контекста, которое оказывается a priori запрещенным поэтологически. Ситуация оказывается еще более проблематичной в связи с тем, что Перека привыкли отмечать как неклассифицируемого (inclassable) писателя, качественно несвязанного ни с одним направлением. В нашей работе совершается попытка несколько устранить эту позицию и попробовать рассмотреть Перека в его связях внутри своего литературного поля. Решение данной проблемы позволит лучше понять устройство поэтики автора, специфику «нового романа» из горизонта новых авторов, а также определить место Перека в истории французской литературы в контексте его собственного художественного метода и его истоков. Выбранная нами оптика исследования соотносится с индуктивным и сопоставительным анализом, в котором мы не пользуемся женеттовской концепцией гипер- и гипотекстов [10] и не утверждаем прямой связи между текстами, но сравниваем формальные и тематические сходства произведений.

«Вещи» vs. «Ревность»

Мы выбрали для сопоставления эти два текста, потому что они оба сходны как в тематическом плане, так и с точки зрения организации письма. Роман «Вещи» Перека знаменит не только своими множественными подробными описаниями, но и значительным введением в проблематику общества потребления, консьюмеристского отношения людей к вещам. Этот текст частично совпадает с поэтикой «нового романа» по ряду признаков, которые можно было бы обозначить как «пересечения» и «расхождения». Под «пересечением» понимается такая интертекстуально-типологическая связь между двумя и более текстами, когда при внимательном прочтении выявляется качественная подобность некоторых элементов текстов, например приемов наименования, форм описания и др. В свою очередь, «расхождения» — это то, что значительно отличается в том, как функционирует схожий элемент; что́ в нем есть другого, отличного от предшественника. Понятие «пересечение» не указывает только на факт связи приемов.

Первое, что бросается в глаза при чтении «Вещей», это десубъективация главных персонажей, связанная формой их номинации: «Иногда *им* казалось, что вся их жизнь могла бы гармонически протечь среди таких стен <…>. Но ни в коем случае *они* не прикуют себя к дому <…>. *Им* станут чужды злопамятство, разочарование, зависть» (курсив наш. — *В.К.*) [20, с. 229].

В романе главные герои Жером и Сильвия чаще всего репрезентированы местоимением «они», а на протяжении всего произведения они предстают подобно вещам, описываются всегда со одной, внешней перспективы и лишь в нескольких отрывках даны как раздельные субъекты с зашифрованным психологизмом [20, с. 293]. Обобщение раздельных субъектов связано с несколькими смысловыми особенностями: 1) в тексте речь идет о семье, которая воспринимается как единый субъект, стирающий независимость его участников; 2) герои также отражают вообще поколение 1960-х гг., т. е. людей, родившихся примерно в 1930-е гг. Таким образом, первое выделяемое нами пересечение — это наглядная десубъективация персонажа, который растворяется в пространстве множественных описаний вещей, убранств, квартиры и т. п. Эта десубъективация наглядно встречается во множестве текстов представителей «нового романа».

Для сравнения приведем роман Алена Роб-Грийе «Ревность» (1957), в котором тоже есть множество описаний, в том числе немотивированных («шозистских»), и явная десубъективация персонажей. В первую очередь десубъективируется безымянный главный герой, он же единственный нарратор, а также его супруга, которая обозначена скрытым именем «А...». Обезличивание этих двух персонажей находится в разных плоскостях, в отличие от текста Перека, у которого оба персонажа уравнены и «сгруппированы» в семью / поколение, периодически осуждаемое повествователем: «Их жизнь походила на застарелую привычку, на почти устоявшуюся тоску, — это была совершенно пустая жизнь» [20, с. 297]. Если безымянный нарратор у Роб-Грийе предстает «кинооком» (термин Д. Вертова), подглядывающей камерой-наблюдателем, то женский персонаж объективируется до состояния статуи, медленные движения которой созерцаются со всем тщанием: «Сейчас А*** вошла в комнату через внутреннюю дверь, выходящую в центральный коридор. Она не смотрит в окно, распахнутое настежь, через которое — если глядеть от двери — можно хорошо рассмотреть этот угол террасы. Она сейчас повернулась к двери, закрывает дверь. На ней все то же светлое платье со стоячим воротником, очень облегающее, в каком она выходила к завтраку» [23, с. 451–452].

Наиболее важное расхождение приема десубъективации, выраженной в наименовании героев, работает по-разному на структурном и тематическом уровнях. Если для Роб-Грийе устранение имен является частью

процесса создания особой формы повествования (кино-взгляда), то для Перека в этом проглядывается социологический аспект, некоторая форма оценочности, которая только сильнее подтверждается нарративной инстанцией «Вещей», например: «Они были просто идиотами! [О главных героях]» [20, с. 258] или «Это отсутствие простоты и даже здравого смысла было для них характерным. Им не хватало независимости — в этом-то и было дело» [20, с. 233]. В «Ревности» объективацией других субъектов становится именно персонаж (нарратор-ревнивец), тогда как в «Вещах» наличествует оценочная нарративная инстанция[6]. Отношения этого персонажа-нарратора к вещам и людям уравниваются, в то же время у Перека главенствующая всезнающая инстанция заранее знает исход событий своих героев, о котором периодически говорится прямо: «Мир без воспоминаний, без памяти. Прошло еще какое-то время, промелькнули дни и недели, не имевшие никакой цены. Им больше ничего не хотелось. Безразличный мир» [20, с. 301].

Наиболее общим моментом двух текстов оказывается проблематика «вещности» человека, понятая совершенно по-разному. У Роб-Грийе центральный женский персонаж как будто превращается в статую, открытую для любования и ревности в эротическом контексте, причем десубъективация нарратора достигает такой степени, что его состояние (ревности) выражается через внешние элементы пространства («вскрик хищной твари»): «Руки А***, не так хорошо видные, как у ее соседа, из-за того, что ткань платья не белая — хотя и светлая, — тоже покоятся на подлокотниках. Четыре неподвижные руки лежат рядом. Расстояние между левой рукой А*** и правой рукой Фрэнка сантиметров десять. Негромкий вскрик хищной ночной твари, пронзительный, резко оборвавшийся, вновь прозвучал в глубине долины, где именно, трудно определить» [23, с. 461]. В то время как у Перека попытки изменить символический порядок обычными перестановками вещей, перенос собственных желаний на другие объекты[7] стано-

6 Несмотря на то что у Перека нарратор — не персонаж, миметически он оказывается гораздо более человечным, нежели герой-повествователь у Роб-Грийе, реакции которого подменяются окружающей действительностью нечеловеческого мира (крики дикого зверя, раздавленная многоножка).

7 Мы подразумеваем «интерпассивность», понимаемую в смысле работы Славоя Жижека, посвященной данной теме в философско-психоаналитическом аспекте [9].

вится причиной отсутствия счастливой жизни[8]: «Они втайне мечтали о диванах “честерфилд”. “Экспресс” мечтал о них вместе с ними. Большую часть своего отпуска они употребляли на беготню по деревенским распродажам, раздобывая там по дешевке оловянную посуду, соломенные стулья, стаканы, так и звавшие напиться из них, ножи с костяными ручками…» [20, с. 246].

Второе пересечение находится в самом названии текста и соотносится с множественными описаниями. В романе Перека, как и у Роб-Грийе, присутствует большое количество подробных описаний[9], которые являются слабо мотивированными, например: «Потом — и это было одним из больших событий в их жизни — они открыли для себя барахолку. Рубашки Эрроу или Ван-Хейзена, великолепные, с воротником на пуговках, такие. Каких в Париже не сыщешь, но которые уже вошли в моду благодаря американским фильмам…» [20, с. 240]. Несмотря на то что пассаж демонстрирует читателю определенные переживания персонажей и их увлечения, его большая часть посвящена перечислениям и детальному описанию некоторых объектов, подобно тому, как выполнено описание квартиры [20, с. 225–228], которым открывается роман. Такое представление, если бы оно не было социально фундировано, вполне соответствовало бы представлениям Роб-Грийе о «новом реализме без веризма», независимом существовании вещей, их равном положении в текстуальном пространстве с фигурой персонажа [6]. Это проблематичное определение «нового реализма» заслуживает отдельного рассмотрения, поскольку то, о чем говорит Роб-Грийе, не так однозначно[10]. Уравнивание персонажа и вещи / предмета совершается не в пользу первого элемента оппозиции, но второго, «Роб-Грийе описывает предметы квазигеометрическим образом, делается это для того, чтобы освободить их от человеческого значения, излечить их от метафоры и антропоморфизма» [2, с. 203].

Расхождение заключается в том, что «шозизм» Перека принципиально отличен от «шозизма» Роб-Грийе[11]. Перек использует его идеоло-

8 Даже Алжирская война оказывается способом замещения личных проблем: «И все же именно война в Алжире, и только она одна, почти целых два года спасала их от самих себя» [20, с. 266].

9 Имеется в виду такое понимание реалистических описаний в художественном произведении, которое сходно с представлениями о бессмысленных элементах быта у Ролана Барта [3].

10 Подробнее см. рассуждения Женетта о «новом реализме»: [8, с. 63–73].

11 Уже первые российско-советские исследователи отметили данное различие. Например, Л.Г. Андреев писал: «“Вещизм” Перека отличен от “шозизма” Роб-Грийе, его вещи — принад-

гически, т. е. для демонстрации социально-психологических проблем поколения 1930-х гг. и проблематики общества потребления, например для показательного ощущения стирания ауры вещи (в беньяминовском смысле слова[12]), произведений искусства и т. д., Роб-Грийе применяет «шозизм» концептуально-стилистически, его вещи не маркированы ни социальной, ни культурной действительностью, ср., например, описание из «Ревности» у Роб-Грийе: «Сейчас это место не занято. Стул приставлен к столу на должном расстоянии, тарелка и прибор на своих местах, но нет ничего между краем стола и спинкой стула, являющей взору толстое крестообразное соломенное плетение; тарелка чистая, сверкающая, вокруг нее ножи и вилки, полный комплект, как в начале обеда» [23, с. 481]. По этой же причине нельзя назвать «Вещи» неангажированным романом (что было важным для новороманистов): Перек недвусмысленно цитирует Карла Маркса на последней странице книги [20, с. 308]. Показателен и тон романа, который задает личный всеведущий нарратор[13], периодически ругающий героев и иронизирующий над ними.

В итоге рассмотренные выше два основных пересечения являются по факту единственными точками сближения данного текста с поэтикой «нового романа», и это влияние весьма ощутимо, несмотря на значительные несовпадения. Следующий анализируемый нами текст в определенном смысле развивает проблематику первого текста и состоит с ним в диалогических отношениях.

лежность мира социально определенного (подзаголовок романа — «История шестидесятых годов») и недвусмысленно осуждаемого писателем» [1, с. 419]. Эту интерпретацию поддерживает и литературовед А.Ф. Строев, отмечая: «В повести последователя новороманистов Ж. Перека “Вещи” (1965), где герои полностью описываются предметами обихода, подлинными и воображаемыми, теми, которые они имеют или хотели бы иметь. Человек — всего лишь пробел в заполненном вещами мире, их стереотипность точно передает усредненную индивидуальность владельца» [13, с. 400]. Несмотря на то, что ученый называет Перека «последователем новороманистов», понимание Строевым концептуального содержания «Вещей» на самом деле противоречит идеям поэтики «нового романа» по крайней мере в версии Роб-Грийе и его «объективного реализма» (Р. Барт).

12 Здесь мы используем известное понятие Вальтера Беньямина «аура» как один из первых и ключевых концептов критики общества потребления [4] наряду с «интерпассивностью» в понимании С. Жижека [9].

13 Данные типологические категории нарратора используются в значениях из работы В. Шмида: [14].

«Человек, который спит» vs. «В лабиринте»

Несмотря на возникающее противостояние между Переком и «новым романом», автор все-таки отмечал, что остается должником этого направления. В неотправленном письме своей жене Полетте Перек сознавался, что один его новый замысел имеет отношение к самой «популярной теме в современной литературе»: «1) по своему содержанию — одиночество (тошнота, посторонний); 2) по своей “сущности” (substance) — прогулка по ночному городу (новый роман и др.)» (цит. по: [15, p. 15]). В первом случае речь идет о французских экзистенциалистах Ж.-П. Сартре и А. Камю, а вот упоминание «нового романа» в контексте темы ночной прогулки — не до конца понятно (отсюда, видимо, и «др.» в оригинале письма), поскольку это достаточно расхожая тема у многих новороманистов. Вероятнее всего, Перек имеет в виду «В лабиринте» (1959) Роб-Грийе, который из всех его ранних произведений получил особую популярность.

В этом же письме Перек рассказывает о замысле своего романа «Человек, который спит» (1967), который определенным образом вторит идеям новороманистов. Роман, более всего известный по одноименной экранизации, представляет собой историю, в которой нарратор постоянно обращается на «ты» к главному герою. Этот текст устроен как постепенно развивающийся роман саспенса без детективной подоплеки, в котором нарастающее напряжение в определенный момент перемежается катарсисом усталости от душевного напряжения. Причиной нагнетания этого депрессивного состояния является ощущение героем тленности бытия, бессмысленности и серости повседневной жизни в ее вечно повторяющемся характере: «Ты — одинок. Ты учишься ходить, как одинокие, слоняться, бродить, видеть, не глядя, глядеть, не видя. Ты учишься быть прозрачным, неподвижным, несуществующим. Ты учишься быть тенью и смотреть на людей так, как если бы они были камнями <…> ты без устали исследуешь десятки, тысячи каждый раз заново открываемых путей, неумолимые лабиринты, текст, который никто не сумел бы расшифровать» [21, с. 48]. Этот роман, наверное, даже в большей степени, чем предыдущий, содержит в себе след новороманистского письма: отсутствие внятного сюжета и практически всяких событий или действий героя, его редуцирование до уровня пассивного наблюдателя, использование местоимения второго лица единственно-

го числа для обозначения главного персонажа[14], описание и повествование в настоящем времени. Таким образом, важными пересечениями становятся тема блуждания по городу, десубъективация и антисобытийность во внутреннем мире художественного произведения.

Для сравнения с Роб-Грийе мы выбрали роман «В лабиринте» (1959), поскольку, предположительно, на него намекает в письме Перек. В этом тексте речь идет о небольшом городке, где безымянный нарратор тайно наблюдает за главным героем, неизвестным солдатом, который отправляется на таинственную встречу с некой посылкой в руках. Постепенно становится ясно, что сам город превратился в лабиринт с идентичными домами и улицами, на которых повторяются одни и те же ситуации по принципу приема дублирования, встречающегося во всех романах Роб-Грийе. Перед нами раскрываются те же самые асюжетность, десубъективация, мотив блуждания по городу и ощущение тленности бытия: «Солдат все еще ждет, застыв под фонарем, — руки в карманах шинели, тот же сверток под мышкой слева. Снова наступил день, такой же белесый и тусклый. Но фонарь погас. Те же дома, те же улицы, те же цвета — белый и серый, та же стужа» [22, с. 257]. Другое любопытное сходство находится в структуре данных текстов Перека и Роб-Грийе: они оба периодически делают абзацные отступы, оставляя зазоры, чтобы продемонстрировать смену ситуации / обстановки / кадра.

В этот раз у Перека основное внимание внутреннему миру героя уделено через образы внешнего мира, которые он наблюдает (в «Вещах» было наоборот). Таким образом, значимое расхождение Перека по отношению к Роб-Грийе заключается в области внутреннего мира героя и репрезентации пространства. «Ты» Перека в отличие от «он» безымянного солдата Роб-Грийе раскрывает внутренний мир героя через внешнюю визуальность города и повседневных занятий и нагружено серьезным психологизмом наравне с лиризмом: «Как пленник, как безумец в камере. Как крыса, ищущая выход из лабиринта. Ты проходишь Париж вдоль и поперек. Как голодающий, как курьер, несущий письмо без адреса» [21, с. 100]. Этот лиризм свя-

14 Прием, вероятно, заимствованный из романа Мишеля Бютора «Изменение» (1957). Стоит отметить, что, несмотря на намеки Перека на Роб-Грийе, все-таки его текст гораздо ближе бюторовскому (по динамизму, линейности, лиричности), хотя герой Бютора нигде не гуляет, а едет в поезде. В тексте Перека также есть вполне узнаваемые пересечения с «Драмой» (1965) Филиппа Солерса, который к тому моменту тоже увлекся литературной алеаторикой и комбинаторикой подобно улипистам (Перек к ним примкнет ближе к 1969 г.).

зан со вторым значительным отличием — динамикой текста, передающей эмоциональное состояние персонажа Перека. В то время как у Роб-Грийе город передается покадрово в прямом смысле слова — перед читателем происходит не нарратив действия, но описание видимого объективом камеры, охватывающей практически обездвиженные пространства: «Как раз над этим концом трещины и висит картина. Картина в лакированной раме <…>. Сцена остается пустой: ни мужчины, ни женщины, ни даже ребенка. Картина в деревянной лакированной раме изображает кабачок» [22, с. 248–249].

В «Человеке, который спит» само пространство города, передаваемое через героя-наблюдателя, действительно похоже на лабиринт, круговорот повседневности в ее повторяющихся, почти одинаковых образах без какого-либо намека на экзистенциальные качества внешнего мира. У Перека блуждания по городу бесцельные, фланерские только для внешнего наблюдателя (в экранизации это только усугубляется из-за монтажа и несоответствия видимого произносимому закадровым повествователем), но для самого героя это становится способом снятия психо-эмоционального напряжения. Но этот прием срабатывает в обратную сторону: все становится только хуже, и герой переживает онтологическую тошноту: «Ты бродишь бесцельно. Ты представляешь себе классификации улиц, районов, домов…» [21, с. 51].

В итоге можно сказать, что при осознанно предзаданной интертекстуальности[15] и поэтическом наследовании в условиях определенной литературной моды у Перека получается совершенно другой текст, который, несмотря на поверхностную внешнюю сходность со стилем «нового романа», значительно отходит от поэтики этого направления в понимании Роб-Грийе.

15 В тексте есть даже аллюзии на другой текст Роб-Грийе — «Ластики». Во-первых, это повторение эпиграфа из Софокла, который спрятан в конец романа и воспринимается иначе за счет последующего пояснения во втором предложении: «Время, которое следит за всем, нашло решение, несмотря на тебя. Время, которое знает ответ, продолжало течь» [21, с. 123]. Течение и повторение являются двумя важными сходствами и Перека, и Роб-Грийе, хотя они часто даются в совершенно разных формах. Второй случай — это намек на одну из самых известных сцен «Ластиков» про дольку помидора, которая нами упоминалась: “Lorsque nuage = nuage, tomate = tomate (c’est un passage des ‘gommes’ you know?)” («Тогда облако = облако, помидор = помидор (это отрывок из «Ластиков», знаешь?)») — эта фраза сохранилась только в черновиках Перека.

«Исчезновение» vs. «Ластики»

Одним из первых значительных текстов, обозначивших авторскую самость Перека, стал липограмматический роман «Исчезновение» (1969), написанный без употребления буквы «е». Данный текст представляет собой запутанную детективную историю, в которой разные персонажи, находящиеся в родственных связях, пытаются установить причину исчезновений людей из своего рода / семьи. Удивительным образом этот роман Перека продолжает логику некоторых приемов из текстов Роб-Грийе, несмотря на временную дистанцию и прочие расхождения. Таким текстом новороманиста является детективный роман «Ластики» (1953).

Первое пересечение заключается в жанровой модификации классического детективного сюжета, точнее в том, как изменяется сама событийная схема. Если Роб-Грийе просто переворачивает классическую структуру и делает из детектива случайного (невнимательного) убийцу (детектив Уоллес Валлас неосознанно убивает господина Дюпона, вероятную жертву покушения), то в романе Перека детективами становятся жертвы, которые так и не обнаруживают преступника и/или причину исчезновений (каждый из главных героев умирает от случайного происшествия либо таинственно исчезает). В этом же аспекте главным несовпадением становится дополнительное расширение жанра у Перека за счет семантики семейности, которая полностью отсутствует у Роб-Грийе (читатель даже до конца не понимает личность Валласа). Эта семантика семейности у Перека метафорическим образом отсылает к историческим проблемам еврейства, в том числе к гонениям на евреев в контексте XX в., т. е. возникает, хоть и косвенно, дополнительный историко-культурный «подтекст». В данном тексте Перек более всего подробен в своих перечислениях и описаниях, которые перекликаются со знаменитым отрывком про «дольку помидора» из «Ластиков» [23, с. 146].

Второе совпадение является более тонким и тем более существенным. Оно заключается в том, что Перек (осознанно или нет) отталкивается от приема, на котором построена не только главная особенность личности Уоллеса Валласа, но и весь роман Роб-Грийе, — циклическое хождение по кругу из-за постоянного стирания для персонажей предыдущей информации о произошедших событиях. Одним из главных итеративных событий «Ластиков» является попытка купить новую стирательную резинку, герой ими особенно увлечен [23, с. 122]. Это объективированное желание Валласа есть не что иное

как демонстрация основного текстуального приема Роб-Грийе, выраженного в нарративно-повторяемом событии (об этом говорит и эпиграф из Софокла): посещение канцелярского магазина, любование продавщицей, блуждание по городу, посещение кафе. В то же время у Перека благодаря главному герою Антону Вуалю начинается расследование исчезновений разных людей, повторяющееся с определенной периодичностью. Историю исчезновений герой замечает во всей западной культуре, главным образом в литературе. Параноидальные поиски Вуалем таинственно пропавших людей, а также намеков на них становятся основным делом персонажа, который однажды осознает, что проблема касается только конкретной группы людей, которые как-либо взаимодействуют с неким символом — буквой «е». Это обычно некий рисунок, изображение в виде узора ковра, либо татуировки у некоторых героев, либо определенное звучание вроде: “Voilà, Vois-la, voyou, voyal” [26, p. 354] (все слова похожи на слово «гласная» — voyelle). В романе Перека наглядность ведущего приема липограммы педалируется на протяжении всего текста (и на всех его уровнях) гораздо сильнее, нежели у Роб-Грийе.

Однако мало отметить то, что сам образ «ластика» связан с семантикой «исчезновения» (а у Перека герои именно «испаряются»), но нужно добавить, что сами «исчезновения» связаны с определенными объективированными атрибутами: буквой «е», номером 5 (ее номер во французском алфавите) и белым цветом, который часто бывает цветом ластика, Эти атрибуты постоянно ищут и другие герои, помимо Вуаля: “...un Trou, un Blanc, signal omis qui, jour sur jour, prohibait tout discours, laissait tout mot vain, brouillait la diction, abolissait la voix dans la maldiction d’un gargouillis strangulant” [26, p. 349] («Дыра, Белое, упущенный знак (*сигнал*), который день ото дня запрещал любую речь, оставлял всякое слово напрасным, искажал стиль (*дикцию*), уничтожал голос в проклятии (*плохой дикции*) удушающего урчания»)[16].

Так или иначе, это, вероятно, единственный случай в поэтике Перека, где нет четкого расхождения с Роб-Грийе. Речь идет именно об аналогическом приеме с другим образом, который обладает общей семантикой «стирания» / «исчезновения», но функционирует в несколько иных контекстах. У Роб-Грийе ластики представляют собой образ самой «литературности»,

16 Здесь перевод, подчеркивание, и вторичный перевод курсивом в скобках наши. — *В.К.*

т. е. работы самой литературы и ее приемов, которые не оставляют после себя ничего, кроме самих себя, а у Перека этот прием хоть и обнажается через его реализацию в звуках, предметах, дискурсивных намеках, он вовсе этим не исчерпывается. Таким образом, эстетика отсутствия в «Исчезновении» вторит «Ластикам» не только в том смысле, что выворачивает наизнанку классическую форму детективного романа, но и в том, как нарративно развивается текст. Если у Роб-Грийе старая текстуальная информация как будто постепенно стирается «ластиками», то у Перека «стираются» сами персонажи.

Однако читателю может показаться странным столь позднее сближение двух авторов, причем в сугубо тематическом плане. Для этого есть вполне веские основания, которые связаны с третьим участником интертекстуальных взаимоотношений Перека и Роб-Грийе, а именно с фигурой Рэймона Русселя (1877–1933), которым активно вдохновлялись оба автора. И Роб-Грийе, и Перек берут от Русселя две общие вещи: во-первых, это прием двойственного письма, при чтении которого легкая замена пары букв дает совершенно иное значение высказывания; во-вторых, исследование воображаемого, которое становится важнее реального. Первый прием используется для актуализации сильных мест текста, его афористических высказываний или композиционной структуры, в то время как второй является тематическим интересом авторов. Перек изучает воображаемое (галлюцинации Вуаля) в контексте потенционально-случайного обнаружения истины о мире в контексте патафизики[17], когда все одновременно может быть веселым и серьезным; Роб-Грийе изучает различные формы воображаемого (иллюзии, галлюцинации), вступающие в противоречие с реальным, демонстрируя особую онтологию вымышленных миров художественной литературы, пути самой литературы[18]. В итоге можно видеть,

17 Патафизика представляет собой уникальное изобретение французской литературы конца XIX в. Возникнув в творчестве Альфреда Жарри (1873–1907) как поэтологическая концепция, со временем патафизика превратилась в целое литературное направление, в рамках которого возникла собственная институция — Коллеж патафизики (1948). Начиная с 1950–1960-х гг. патафизика стала интернационализироваться, и позднее возник «филиал» исследовательско-творческой группы УЛИПО. Поэтика патафизики является сложной сборкой множества поэтических техник отдельных авторов, которые базируются на ряде фундаментальных приемов, но в большей степени патафизика является творческим мировоззрением, которое одновременно сочетает веселость абсурда с жестокостью реального.

18 В определенном смысле это было значительной частью произведений самого Русселя [12, с. 135–142].

что Руссель, ставший источником вдохновения для данных писателей, был использован ими в достаточно разных перспективах, хотя некоторые приемы и образные элементы оказались общими[19].

Табл. 1. Пересечения и расхождения Перека и Роб-Грийе

Романы Перека	Пересечение	Расхождение	Романы Роб-Грийе
«Вещи»	• Наименование персонажей • Множественность немотивированных описаний • Шозизм • Десубъективация героев	• Социологический аспект • Роман-воспитание • Оценочность нарраторской точки зрения у Перека • Разная десубъективация	«Ревность»
«Человек, который спит»	• Асюжетность • Асобытийность • Мотив блуждания по городу • Лабиринт	• Яркие внутренние переживания, лиризм • Фотографичность vs. динамика движения (ритмика синтаксиса) • Социальный аспект тошноты как концепта экзистенциализма	«В лабиринте»
«Исчезновение»	• Стирание-исчезновение • Перевернутый детектив • Сближение «отсутствия» и «исчезновения»	• Политический и социальный аспект (метафора еврейства, май 1968) • Интертекст исчезновения • Эстетика отсутствия	«Ластики»

Заключение

Предупреждая возможные вопросы, отметим, что мы выпустили из внимания ряд текстов, в которых есть менее значительные переклички с «новым романом»[20], и рассматривали наиболее существенные связи и

19 Здесь мы ограничиваемся общими семантическим наблюдениями, поскольку вопрос поэтики Русселя в его отношении к обоим авторам заслуживает отдельного исследования. Подробнее о влиянии Русселя на письмо Перека см.: [11].

20 Также имеет смысл сравнить “Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour” Перека в контексте романа «Джинн» Роб-Грийе, потому что оба текста в той или иной мере ока-

расхождения. Например, мы не анализировали поздние тексты и автобиографический аспект, хотя почти все представители «нового романа» после 1970-х гг. так или иначе обращались к автобиографическому письму. Из всего выше сказанного видно, что в настоящий момент существует необходимость перепрочтения ранних романов Перека в контексте всей системы его поэтики, а также текстов его предшественников, на которые он значительно опирался [16].

Отталкивание от предшественника может следовать разными путями. Если позволить себе обратиться к терминологии Гарольда (Хэролда) Блума, то отношения Перека как последователя и Роб-Грийе как наиболее знакового теоретика «нового романа» можно обозначить понятием «кеносис», под которым подразумевается защитный механизм от влияния предшественника, связанный с некоторым изначальным принудительным расхождением или несогласием [5, с. 18]. Действительно Перек настойчиво декларировал свою непричастность к поэтике «нового романа» и искал свой собственный подход к письму, который Б.В. Дубин предлагал обозначить как «перпендикулярное письмо» [7], несмотря на то, что уже существуют представления об «уклончивом письме» [19] и «белом письме» Перека [18]. В этом контексте важно, что и «новый роман», и Перек противостоят одному и тому же — линейному письму и субъективности, кризис которых ярко обозначился в 1950–1960-е гг. При этом любопытно, что уже Перек, пусть и не часто, но точечно, апеллирует к концепции коллективной идентичности, которая почти не встречается в текстах новороманистов, но станет одной из ведущих тем в западной литературе (А. Эрно, В. Зебальд, Й. Огава, К. Исигуро).

В итоге творчество Перека, несмотря на всю его неклассифицируемость, предстает в достаточно понятном свете в контексте интертекстуальных пересечений с произведениями Алена Роб-Грийе. Произведения Перека имеют типологическое и генетическое отношение к произведениям Роб-Грийе и, видимо, некоторых другим новороманистам. Перек определенно усваивает и использует не только некоторые формальные приемы, близкие поэтике новороманистов, но и образные, композиционные, струк-

зываются «учебниками по французскому языку». Если оставить в стороне А. Роб-Грийе, то можно было бы обратить внимание на схожесть некоторых романов Перека с другими новороманистами. Например, роман Перека «Кондотьер» имеет сходство с «Модерато Кантабиле» М. Дюрас, «Человек, который спит» — с «Изменением» М. Бютора, «Я родился» — с «Детством» Н. Саррот и др.

турные элементы. Однако он не приветствует новороманический антагонизм к предшествующей литературе (он вдохновляется как Флобером и Кафкой, так и Г. Меллвилом с Ж. Верном), стремясь зарекомендовать себя как противника «нового романа» и его эстетики [25, p. 25–45]. Этот отказ Перека от романического как romanesque в понимании Роб-Грийе, т. е. в смысле «литературы для литературы», представляет собой водораздел между Переком и «новым романом».

Список литературы

Исследования

1 *Андреев Л.Г.* Литература Франции (после 1945 года) // Зарубежная литература XX века. М.: Высшая школа, 2004. С. 387–421.

2 *Барт Р.* Школы Роб-Грийе не существует // *Роб-Грийе А.* Проект революции в Нью-Йорке. М.: Ad Marginem, 1996. С. 202–206.

3 *Барт Р.* Эффект реальности // *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 392–400.

4 *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 190–234.

5 *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998. 352 с.

6 *Вишняков А.Г.* Примечания // *Роб-Грийе А.* Романески. М.: Ладомир, 2005. С. 606–618.

7 *Дубин Б.В.* В отсутствие опор: Автобиография и письмо Жоржа Перека // Новое литературное обозрение. 2004. № 68. С. 154–170.

8 *Женетт Ж.* Фиксация головокружения // *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 63–73.

9 *Жижек С.* Интерпассивность. Желание, влечение. Мультикультурализм. СПб.: Алетейя, 2005. 156 с.

10 *Зенкин С.Н.* Преодоленное головокружение: Жерар Женетт и Судьба структурализма // *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 5–38.

11 *Кириченко В.В.* Инвентарь «патаписьма» Жоржа Перека // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 318–328. DOI: 10.54770/20729316-2022-4-318

12 *Кристева Ю.* Семиотика: Исследования по семанализу. М.: Академический проект, 2015. 285 с.

13 *Строев А.Ф.* Новый роман // Французская литература 1945–1990. М.: Наследие, 1995. С. 394–407.

14 *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

15 *Bénabou M.* “Ce repère Perec”: Perec mirroir du roman contemporain // Les Cahiers Georges Perec № 8. Colloque de Montréal. Bordeaux: Le Castor Astral, 2004. P. 13–24.
16 *Chalonge F., Reggiani C.* Relire le “premier Perec” // Roman 20–50. 2011. № 1 (51). P. 5–10.
17 *Decout M.* Perec: l’abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal // Poétique. 2011. № 4 (168). P. 399–414.
18 *Heck M.* L’“écriture blanche” de Georges Perec // Georges Perec artisan de la langue / dir. par Véronique Montémont et Christelle Reggiani. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2012. P. 91–102.
19 *Lejeune P.* La Mémoire et l’Oblique: Georges Perec autobiographe. Paris: Éditions P.O.L., 1991. 256 p.

Источники

20 *Перек Ж.* Вещи // Французские повести. М.: Правда, 1984. С. 225–310.
21 *Перек Ж.* Человек, который спит: Роман. М.: Флюид, 2006. 128 с.
22 *Роб-Грийе А.* В лабиринте // *Бютор М.* Изменение. *Роб-Грийе А.* В лабиринте. *Симон К.* Дороги Фландрии. *Саррот Н.* Вы слышите их? М.: Худож. лит., 1983. С. 237–352.
23 *Роб-Грийе А.* Собр. соч. СПб.: Симпозиум, 2001. 554 с.
24 *Perec G.* Je me souviens. Paris: Hachette, 1978. 146 p.
25 *Perec G.* L.G. Une aventure des années soixante. Paris: Éditions du Seuil, 1992. 194 p.
26 *Perec G.* La Disparition // *Perec. G.* Oeuvres. Paris: Gallimard, 2017. Vol. I. P. 267–478.

References

1 Andreev, L.G. “Literatura Frantsii (posle 1945 goda)” [“French Literature (After the Year 1945)”]. *Zarubezhnaia literatura XX veka* [*Foreign Literature of 20th Century*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 2004, pp. 387–421. (In Russ.)
2 Bart, R. “Shkoly Rob-Griie ne sushchestvuet” [“Robbe-Grillet’s School Does Not Exist”]. Rob-Griie, A. *Proekt revoliutsii v N’iu-Iorke* [*Revolution Project in New York*]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1996, pp. 202–206. (In Russ.)
3 Bart, R. “Effekt real’nosti” [“The Effect of Reality”]. Bart, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [*Selected Works: Semiotics, Poetics*]. Moscow, Progress Publ., 1994, pp. 392–400. (In Russ.)
4 Ben’iamin, V. “Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti” [“Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”]. Ben’iamin, V. *Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniia* [*Teaching of Similarity. Media-Aesthetic Works*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012, pp. 190–234. (In Russ.)
5 Blum, Kh. *Strakh vliianiia. Karta perechityvaniia* [*The Fear of Influencing. The Map of Rereading*]. Yekaterinburg, Ural University Publ., 1998. 352 p. (In Russ.)

6 Vishniakov, A.G. “Primechaniia” [“Notes”]. Rob-Griie, A. *Romaneski* [*Les Romanesques*]. Moscow, Ladomir Publ., 2005, pp. 606–618. (In Russ.)

7 Dubin, B.V. “V otsutstvie opor: Avtobiografiia i pis’mo Zhorzha Pereka” [“In the Absence of Support Tiles: Georges Perec’s Autobiography and Writing”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 68, 2004, pp. 154–170. (In Russ.)

8 Zhenett, Zh. “Fiksatsiia golovokruzheniia” [“Vertigo Fixation”]. Zhenett, Zh. *Figury: v 2 t.* [*Figures: in 2 vols.*]. Moscow, Izdatel’stvovo imeni Sabashnikovykh Publ., 1998, pp. 63–73. (In Russ.)

9 Zhizhek, S. *Interpassivnost’. Zhelanie, vlechenie. Mul’tikul’turalizm* [*Interpassivity. Desire, Attraction. Multiculturalism*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2005. 156 p. (In Russ.)

10 Zenkin, S.N. “Preodolennoe golovokruzhenie: Zherar Zhenett i Sud’ba strukturalizma” [“Surpassed Vertigo. Gerard Genette and the Fate of Structuralism”]. Zhenett, Zh. *Figury: v 2 t.* [*Figures: in 2 vols.*]. Moscow, Izdatel’stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 1998, pp. 5–38. (In Russ.)

11 Kirichenko, V.V. “Inventar’ ʻpatapis’ma’ Zhorzha Pereka” [“Georges Perec’s ʻPatawriting’ Inventory”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (63), 2022, pp. 318–328. DOI: 10.54770/20729316-2022-4-318 (In Russ.)

12 Kristeva, Iu. *Semiotika: Issledovaniia po semanalizu* [*Semiotics: Semanalysis Studies*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2015. 285 p. (In Russ.)

13 Stroev, A.F. “Novyi roman” [“Nouveau Roman”]. *Frantsuzskaia literatura 1945–1990* [*French Literature, 1945–1990*]. Moscow, Nasledie Publ., 1995, pp. 394–407. (In Russ.)

14 Shmid, V. *Narratologiia* [*Narratology*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2003. 312 p. (In Russ.)

15 Bénabou, Marcel. “ʻCe repère Perec’: Perec mirroir du roman contemporain.” *Les Cahiers Georges Perec № 8. Colloque de Montréal*. Bordeaux, Le Castor Astral, 2004, pp. 13–24. (In French)

16 Chalonge, Florence, et Christelle Reggiani. “Relire le ʻpremier Perec’.” *Roman 20–50*, no. 1 (51), 2011, pp. 5–10. (In French)

17 Decout, Maxime. “Perec: l’abyme de Robbe-Grillet, le miroir de Stendhal.” *Poétique*, no. 4 (168), 2011, pp. 399–414. (In French)

18 Heck, Maryline. “L’ʻécriture blanche’ de Georges Perec.” Montémont, Véronique, et Christelle Reggiani, editeurs. *Georges Perec artisan de la langue*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2012, pp. 91–102. (In French)

19 Lejeune, Philippe. *La Mémoire et l’Oblique: Georges Perec autobiographe*. Paris, Éditions P.O.L., 1991. 256 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ULFAPY
УДК 821.112.2(436) + 821.161.1
ББК 83.3(4Авс)6 +
83.3(2Рос=Рус)6

«СОБИРАНИЕ СУЩЕСТВОВАНИЯ» КАК ОДИН ИЗ ОСЕВЫХ МОТИВОВ ТВОРЧЕСТВА Б. ПАСТЕРНАКА И Р.М. РИЛЬКЕ

© 2024 г. А.В. Радионова
Смоленский государственный университет, Смоленск, Россия
Дата поступления статьи: 29 августа 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 октября 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-120-137

Аннотация: В статье рассматривается мотивная парадигма ‘собирание / упаковка существования’ в творчестве Б. Пастернака. Задачами исследования стали определение ее роли в лирико-философской концепции поэта, выявление ее структуры и связи с творческой системой Р.М. Рильке. В первой части исследования мотив ‘собирание существования’ характеризуется как один из осевых пастернаковских мотивов. Далее — как точка соприкосновения творческих концепций Пастернака и Райнера Марии Рильке. Так мотив формирует межсистемный метатекст, у Р.М. Рильке он также концептуален и имеет отношение к философской системе С. Кьеркегора, авторитет которого признавали оба поэта. Затем на основе анализа подпарадигм мотива ‘собирания существования’ в творчестве Б. Пастернака доказано, что мотив является одним из раскрывающих автосистемный метатекстовый характер его лирики, художественной, публицистической и эпистолярной прозы и образует поэтико-философское поле. Его многократное воспроизведение в разных жанрах реализует экзистенциальное осмысление времени и предметности мира. Он объединяет мотивы конкретных действий, такие как собирание вагонов в поезд, вещей в дорогу, людей в сборища и собрания, и образные мотивы: собрание абстрактных реалий в человека, времени, пространства, реалий природы в мгновенную и на века запечатленную искусством картину мира.

Ключевые слова: Б. Пастернак, Р.М. Рильке, точки соприкосновения, парадигма, образ, мотив, существование, метатекст, поэтико-философское поле.

Информация об авторе: Алла Владимировна Радионова — доктор филологических наук, заведующая кафедрой изобразительного искусства, Смоленский государственный университет, ул. Пржевальского, д. 4, 214000 г. Смоленск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-6338-2994

E-mail: allarad1@rambler.ru

Для цитирования: *Радионова А.В.* «Собирание существования» как один из осевых мотивов творчества Б. Пастернака и Р.М. Рильке // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 120–137. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-120-137

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

GATHERING EXISTENCE AS ONE OF THE CENTRAL MOTIFS IN THE WORKS OF B. PASTERNAK AND R.M. RILKE

© 2024. Alla V. Radionova
Smolensk State University,
Smolensk, Russia
Received: August 29, 2023
Approved after reviewing: October 28, 2023
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The article deals with the motivic paradigm of "collecting / packing existence" in the work of B. Pasternak. The study aims to determine its role in the lyrical and philosophical concept of the poet and to identify its structure and connection with the creative system of R.M. Rilke. In the first part of the study, the motif of "collecting existence" appears as one of the basic Pasternak motifs. Further — as a point of contact between the creative concepts of Pasternak and Rainer Maria Rilke. That is how the paradigm forms an intersystem metatext. Rilke's metatext is also conceptual and relates to the philosophical system of S. Kierkegaard, respected by both poets. Then, based on the analysis of the sub-paradigms of the motif of "collecting existence" in the work of B. Pasternak, it is proved that the paradigm has one of the essential roles in revealing autosystem metatext character of his lyrics, artistic, journalistic, and epistolary prose and forms a poetic and philosophical field. Its repeated reproduction in different genres implements an existential understanding of time and the objectness of the world. It combines the motifs of specific actions, such as collecting cars on the train, things on the road, and people in crowds and gatherings, and imaginative motifs: a collection of abstract realities in man, time, space, and the realities of nature into a picture of the world, both an instantaneous one and imprinted in art for centuries.

Keywords: B. Pasternak, R.M. Rilke, points of contact, paradigm, image, motif, existence, metatext, poetic and philosophical field.

Information about the author: Alla V. Radionova, DSc in Philology, Head of the Department of Fine Arts, Smolensk State University, Przhevalskogo St., 4, 214000 Smolensk, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0009-6338-2994

E-mail: allarad1r@rambler.ru

For citation: Radionova, A.V. "Gathering Existence as One of the Central Motifs in the Works of B. Pasternak and R.M. Rilke." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 120–137. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-120-137

Борис Пастернак считал, что качество поэзии определяет «система мышления» поэта [18, т. 5, с. 234]. И сам он стремился к построению системы мышления, выраженной концептуально, что очевидно при изучении поэтико-философского поля его произведений. Оно формируется на основе ряда мотивных и тематических парадигм, повторяющихся в лирике, художественной, публицистической и эпистолярной прозе. Одним из центральных является мотив собирания / упаковки существования. Наряду с другими он раскрывает вопросы философии сознания, времени, мироздания вокруг главной темы всех занятий поэта философией — определения роли искусства в преодолении смерти [5, с. 55]. Сущность мира определяется соотношением между деталями и целостностью. Для поэта мир распадается на детали, которые он видит, а другие люди проходят мимо них, упуская из вида, а значит, из бытия. Умения увидеть мелочи, собрать их воедино, оформить эстетически способствуют воссозданию и сохранению этого мира[1]. В такие особенные мгновения «лирический прием» достигает «молниеносного целого» [18, т. 5, с. 31], человек ощущает «смысл и вкус реальности», когда удается передать «самую атмосферу бытия, то обобщающее целое, охватывающее обрамление, в котором погружены и плавают описанные предметы» [18, т. 5, с. 616–617]. Чувство рамы и процесс выхода за раму становятся сменяющими друг друга этапами «ежесекундного переживания моего пребывания в мире» [6, с. 13].

То, что парадигма, условно названная нами ‘собирание существования’, имеет концептуальное значение в творчестве Пастернака, подтверждает ее разветвленность. Осевой мотив появляется уже в статье 1915 г.

1 О стремлении Пастернака к восстановлению средствами искусства единства и целостности мира: [4].

«Черный бокал»: поэты новой школы предстают хорошо обученными упаковщиками и транспортерами, усвоившими «правила наиспешнейшей укладки, в любое мгновение, при первом же сигнале к сбору» [18, т. 5, с. 12]. Там же возникает эквивалентный мотив собирания действительности[2]. С того времени на протяжении всего творчества, во всех его формах и жанрах повторяется мотив «укладки добра». Этим «добром» могут быть не только вещи, когда мотив имеет буквальный смысл действия, но и самые разнообразные явления жизни. Буквальные и аллегорические значения пересекаются и накладываются друг на друга. Например, персонаж повести «Записки Патрика» революционный деятель Терентьев «в парфюмерных упаковщиках скрывался с последнего места, где, кроме сборки дуговых фонарей, был организатором среди товарищей» [18, т. 3, с. 265]. За сборкой и упаковкой вещей скрывается созидатель истории.

Из произведения в произведение переходят мотивы собирания вагонов в поезд, вещей в дорогу, людей в любые сборища, образуя метатекст ситуации сборов. Все эти сборы, собрания и собирания наполняют жизнь. Даже в малом фрагменте текста неоконченной прозы «Безлюбье» мотив повторяется неоднократно в разных модификациях: сборы в дорогу и укладка вещей, скопление трамваев у театра, желание спутницы героя записаться в общину сестер милосердия, сбившиеся в кучку лошади. И в мыслях героя соединяются событийность и бытийность, прошлое и будущее, когда он в дороге «думал о цели их внезапного выезда. Он думал о событиях, о своем былом отрочестве, о том, как встретят его теперь там, и о том, что надлежит сделать в первую голову, за что взяться и с чего начать» [18, с. 407].

Творческий мир Пастернака в значительной степени ориентирован на австрийского поэта Райнера Марию Рильке[3]. Сближение лирико-

2 «Никакие силы не заставят нас, хотя бы на словах, взяться за… приготовление истории к завтрашнему дню. Тем менее отважимся мы покуситься на такое дело по доброй воле! В искусстве видим мы своеобразное extemporale, задача коего заключается в том единственно, чтобы оно было исполнено блестяще» [18, т. 5, с. 15].

«Среди предметов, доступных невооруженному глазу, глазу вооруженных предстал ныне призрак Истории, страшный одним уже тем, что видимость его — необычайна и противоречит собственной его природе.

Мы не желаем убаюкивать свое сознание жалкими и туманными обобщениями. Не надо обманываться: действительность разлагается. Разлагаясь, она собирается у двух противоположных полюсов: Лирики и Истории. Оба равно априорны и абсолютны» [18, т. 5, с. 15].

3 Присутствию Р.М. Рильке в «Сестре моей — жизни» и «Охранной грамоте» посвящены главы «Поэзия Рильке и Пастернака: опыт сопоставления» и «О наличном и отсутствующем

философских полей текстов двух писателей обусловлено единством феноменологической традиции (о феноменологии у Пастернака см: [14], о феноменологии у Рильке: [15]). Оба поэта выстраивают близкую концепцию времени [8], основывают свою поэтику на принципе соединения разнородного в единую целостность [7]. Оба аналогично смотрят на роль поэта как на собирателя и упаковщика деталей существования. Это проявляется, например, в стихотворении-credo Рильке “Der Apfelgarten Borgeby-Gard” / «Яблоневый сад Боргебю-Горд». Автор говорил о накоплении в сознании впечатлений, которые смешиваются с бессознательным и становятся плодами[4]:

Komm gleich nach dem Sonnenuntergange,	Только солнце сядет тихо, волгло,
sieh das Abendgrün des Rasengrunds;	посмотри на зелень в вечной силе;
ist es nicht, als hätten wir es lange	кажется, что мы ее здесь долго
angesammelt und erspart in uns,	собирали и в себе копили,
um es jetzt aus Fühlen und Erinnern,	чтоб сейчас из чувств, воспоминаний
neuer Hoffnung, halbvergeßnem Freun,	рассыпать плодами пред собою
noch vermischt mit Dunkel aus dem Innern,	из надежд, из забытья, предзнаний,
in Gedanken vor uns hinzustreun	смешанных с извечной сердца мглою
unter Bäume wie von Dürer, die	под деревьями (не Дюрер ль это дышит?),
das Gewicht von hundert Arbeitstagen	тяжесть сотен дней трудолюбивых —
in den überfüllten Früchten tragen,	в ритмах кротости и верности на диво;
dienend, voll Geduld, versuchend, wie	кто-то в нас здесь тайный вызов слышит:
das, was alle Maße übersteigt,	попытайся их служенье превзойти,
noch zu heben ist und hinzugeben,	возрастай превыше всякой меры,
wenn man willig, durch ein langes Leben	чтоб коснуться долгой жизнью сферы
nur das Eine will und wächst und schweigt.	и в Единое безмолвием войти.
[27, s. 114]	[20, с. 140–141]

(Рильке и Пастернак в Венеции)» в монографии о Рильке Н.С. Павловой [11, с. 113–148], см. также: [3].

4 О взаимосвязи образов плода и зеркала, содержащих в своей структуре антитезу «раздробленность – целостность», о близости их семантики у Рильке и Пастернака см.: [9]. Мы добавим, что такое понимание данных образов основано на концептуальных метатропах Кьеркегора, которые он неоднократно вводил в свои работы (например, зеркало: [16, с. 7, 298, 313, 580], плод: [16, с. 190–191, 240, 264, 698, 793]).

Он провел аналогию с трудолюбивыми плодоносными деревьями, служащими, полными терпения, искушающими. При этом отсылка к Дюреру делает из современников продолжателей великого дела, совершающегося веками.

После статьи «Черный бокал» авторский взгляд Пастернака на проблему отношений вечного и временного продолжил формироваться в автобиографической повести «Охранная грамота» (1939). Посвященная Рильке повесть не только своим началом, но и духом всего содержания поддерживает верность истинному христианству [12; 10]. Автор так обрисовал поэтическую картину действительности: детство собирает основы бытия в пучок возможностей, которые потом реализуются, формируя действительность[5]. Но действительность уходит в прошлое, в небытие. Один из путей сохранения бытия — это история, фиксирующая события[6]. И в этом процессе значима роль личности, проявляющей гениальный дар. Вдохновение является оглядкой на действительность, из которой люди, наделенные этим даром, могут выхватить определенный отрезок времени и определенную область пространства[7]. Творческий дух должен упаковать этот материал в малый объем текста, уложить в соответствующую форму, и не просто в форму,

5 «В возрастах отлично разбиралась Греция. Она остерегалась их смешивать. Она умела мыслить детство замкнуто и самостоятельно, как заглавное интеграционное ядро. <...> Какая-то доля риска и трагизма, по ее мысли, должна быть собрана достаточно рано в наглядную, мгновенно обозримую горсть. Какие-то части зданья, и среди них основная арка фатальности, должны быть заложены разом, с самого начала, в интересах его будущей соразмерности. И, наконец, в каком-то запоминающемся подобии, быть может, должна быть пережита и смерть» [18, т. 3, с. 156].

6 «Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир, — огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времен, наличного и отсутствующего. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц» [18, т. 3, с. 207].

7 «Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. <...> Он исходил из оторвавшегося обихода и не то грозил затормозить действительность, не то молил примкнуть его к живому воздуху, успевшему зайти тем временем далеко вперед. В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновеньем. <...> Еще сильнее действовали неодушевленные предметы. Это были натурщики натюрморта, отрасли, наиболее излюбленной художниками. Копясь в последнем отдалении живой вселенной и находясь в неподвижности, они давали наиполнейшее понятие о ее движущемся целом, как всякий кажущийся нам контрастом предел. <...> Однако это изображенье всегда казалось мне выходом из затруднения, а не самоцелью. Цель же я видел всегда в пересадке изображенного с холодных осей на горячие, в пуске отжитого вслед и в нагонку жизни» [18, т. 3, с. 159–160].

а в оживляющую, горячую форму, и взять с собой в дорогу, в будущее [18, т. 5, с. 12]. Собирание воспринимается как акт пульсации бытия, следующий за распадом и/или предшествующим ему. Творчество делает ощутимым эту пульсацию. Сфера приложения творческой энергии, будь то музыка, философия или поэзия, ощущается, как центр притяжения всех личностных компонентов и проявлений[8]. Поэтизация этого особенного момента, когда вещный мир собирается в иное измерение, имеет богатую литературную традицию. В России она связана с «Лютеранским храмом» И. Тютчева. Философскую концепцию этой ситуации разработал С. Кьеркегор, которого можно считать учителем и Рильке, и Пастернака. Он изложил ее в работе «Болезнь к смерти», сформулировав «закон потенциирования», согласно которому человек, разрушая себя, собирает, тем спасает душу для вечности [17, с. 297]. Поэтическую вариацию этого тезиса Рильке дал в стихотворении «Бодлер»:

Der Dichter einzig hat die Welt geeinigt, die weit in jedem auseinanderfällt. [29, с. 154]	Поэт в единство собирает мир наш падший, что в каждом разлетается в клочки. [20, с. 215]

Рильке вслед за Кьеркегором отметил сборный характер вещного мира, формирующего область человеческого существования, и в то же время подталкивающего его стремление к распаду.

Seltsam, alles, was sich bezog, so lose im Raume flattern zu sehen. “Duineser Elegien. Die erste Elegie” [28, с. 9]	Странно — видеть, как все, что всю жизнь собирал, кружится вроссыпь в пространстве. «Дуинские элегии. Эллегия первая» [21, т. 2, с. 153]

Поэт сливается с миром, вбирая его в себя. Он становится жертвой этого процесса, разрушаясь ради эстетически гармонизированного мира:

8 «Но музыка была для меня культом, то есть той разрушительной точкой, в которую собиралось все, что было самого суеверного и самоотреченного во мне...» [18, т. 3, с. 153].

Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt.
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.

“Duineser Elegien. Die achte Elegie”
[30, с. 32]

Мы переполнены. Мы упорядочиваем. Он рассыпается.
Мы собираем его вместе и распадаемся сами.

«Дуинские элегии. Восьмая элегия»[9]

В «Или – или» Кьеркегор объяснил этот закон цепочкой метафор, показывая с разных сторон, как человек кусочек за кусочком (“Stykke for Stykke” [24, с. 34]), как скряга, познает мир, накапливая впечатления, сохраняя детали. Ему вторит Рильке:

Waldteich, weicher, in sich eingekehrter
Waldteich, weicher, in sich eingekehrter —
draußen ringt das ganze Meer und braust...

<...>
Bilder, Zeichen, dringend aufgelesen,
hat es euch, in mir zu sein, gereut?
[30, s. 21]

Лесная заводь, кроткая, в себя
погруженная...
А невдалеке — громада моря, пенясь
всерьез.

<...>
И разве образы летучие, и знаки, что собирал я, как ловец бывалый, уже раскаялись,
бытийствуя во мне?
[20, с. 181, 183]

Собирание деталей существования становится главной прерогативой поэтов, чье сознание способно упаковать их в словесный материал, выходя за пределы своих человеческих возможностей:

Für dich nur schließen sich die Dichter ein und sammeln Bilder, rauschende und reiche, und gehn hinaus und reifen durch Vergleiche.
“Das Stunden-Buch” [28, s. 59]

Для тебя только поэты объединяются и собирают образы, яркие и богатые, выходят за рамки и созревают, благодаря сравнениям[10].
«Часослов»

Рильке возвращается к этому образу в прозе, в «Письмах к молодому поэту»:

9 Перевод наш. — *А.Р.*
10 Перевод наш. — *А.Р.*

Sehen Sie denn nicht, wie alles, was geschieht, immer wieder Anfang ist, und könnte es nicht Sein Anfang sein, da doch Beginnen an sich immer so schön ist? Wenn er der Vollkommenste ist, muß nicht Geringeres vor ihm sein, damit er sich auswählen kann aus Fülle und Überfluß? — Muß er nicht der Letzte sein, um alles in sich zu umfassen, und welchen Sinn hätten wir, wenn der, nach dem wir verlangen, schon gewesen wäre?

Wie die Bienen den Honig zusammentragen, so holen wir das Süßeste aus allem und bauen Ihn.

[25, s. 34–35]

Разве Вы не видите, как все, что случается, всегда случается сначала, и не могло ли это быть ЕГО началом, раз начало само по себе — так прекрасно? Если он наисовершеннейшее, не должно ли ему предшествовать меньшее, дабы он мог выбрать себя из полноты и избытка. — Не должен ли он быть последним, чтобы все в себе вместить, и какой смысл имели бы мы, если бы тот, которого мы жаждем, уже был?

Как пчелы составляют мед, так мы из всего извлекаем сладчайшее и строим ЕГО.

[23, с. 651]

То, что выявленная нами парадигма Пастернака имеет перекличку с творчеством Рильке, свидетельствует еще один факт. Пастернак в письме Ж.Л. Пастернак от 17 мая 1912 г. из Марбурга дал свою трактовку разницы между художественной литературой и действительностью с помощью такого микросюжета: действительность — это вещи, принадлежащие кому-то, а правдиво сочиненное — утерянные вещи, которые принадлежат уже не людям, а какой-то высшей силе, приводящей весь мир в движение, они и обладают истинным действительным смыслом. Их подбирает воображение, вокруг них существует («мечется») тот, кого Рильке называет Богом [18, т. 7, с. 95].

В связи с Рильке у поэта возникают мотивы ‘Рильке в рамке’, ‘Рильке обрамлен’ и ‘связать бессвязное’ [18, т. 7, с. 570, 571]. Пастернак обратил внимание на тот аспект творчества старшего поэта, который важен и ему самому: человек собирает себя (*Я супостатам был добычей, им по кускам себя сложил…* («Часослов» [21, т. 1, с. 162])). В «Часослове» Рильке сделал этот мотив осевым для большого фрагмента, фиксируя внимание на ничтожестве составных элементов, из которых формируется человек.

In Höfen hab ich mich gesammelt
aus Abfall und aus altem Glas,
mit halbem Mund dich angestammelt,
dich, Ewiger aus Ebenmaß.
Wie hob ich meine halben Hände

И, по осколкам собирая
себя, как мусор во дворах,
чета и суть Твоя вторая,
вполгласа аз к Тебе воззвах.
И как же я стенал, терзая

zu dir in namenlosem Flehn,
daß ich die Augen wiederfände,
mit denen ich dich angesehn.
...
Jetzt bin ich wieder aufgebaut
aus allen Stücken meiner Schande,
und sehne mich nach einem Bande,
nach einem einigen Verstande,
der mich wie ein Ding überschaut, —
nach deines Herzens großen Händen —
(o kämen sie doch auf mich zu).
Ich zähle mich, mein Gott, und du,
du hast das Recht, mich zu verschwenden.

"Das Stunden-Buch" [26, s. 52, 53]

полуобъятья рук в мольбе:
да обрету опять глаза я,
дабы их вновь возвесть к Тебе.
...
А ныне собран я опять
из всех долей стыда и срама
и жду, чтоб разум был как рама,
в которой радостно и прямо
в единстве мог бы я предстать.
И жду, Господь, чтобы Ты въяве
меня рукою осенил.
Как скряга, я себя скопил —
но расточить меня Ты вправе!

«Часослов» [21, т. 1, с. 163]

Не только в поэзии, но и в прозе Рильке обращался к мотиву собирания себя. В своем романе "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge" / «Записки Мальте Лауридса Бригге» он использовал понятие "packte" при описании того, как ребенок ощущает лихорадку, пытаясь упаковать в себя проявления сознания:

Und dann kam eine von diesen Krankheiten, die darauf ausgingen, mir zu beweisen, daß dies nicht das erste eigene Erlebnis war. Das Fieber wühlte in mir und holte von ganz unten Erfahrungen, Bilder, Tatsachen heraus, von denen ich nicht gewußt hatte; ich lag da, überhäuft mit mir, und wartete auf den Augenblick, da mir befohlen würde, dies alles wieder in mich hineinzuschichten, ordentlich, der Reihe nach. Ich begann, aber es wuchs mir unter den Händen, es sträubte sich, es war viel zu viel. Dann packte mich die Wut, und ich warf alles in Haufen in mich hinein und preßte es zusammen; aber ich ging nicht wieder darüber zu. Und da schrie ich, halb offen wie ich war, schrie ich und schrie.

[31, s. 797]

А потом последовала одна из тех болезней, что доказывают: то, что случилось — не первое мое собственное переживание. Лихорадка, надрываясь, копалась во мне и вытаскивала из самой глубины опыты, картины, факты, о которых я не знал; я лежал там, переполненный сам собой, ожидая момента, когда мне будет приказано все это снова уложить в себя слоями, упорядоченно, в последовательности. И я даже подступался, но оно росло у меня под руками, оно сопротивлялось, его оказалось слишком много. Тогда мной овладела ярость, я сваливал в себя все в кучу и прессовал; но — не мог снова закрыться. И тогда я закричал, наполовину открытый, каким оказался, и кричал и кричал.

[21, с. 203]

Кьеркегоровский образ ‘субъект существования → скряга’ поддерживает концепцию собирания себя. Ту же функцию выполняет и образ ‘разум лирического субъекта → рама’, который Пастернак перенес в свое стихотворение о Рильке. Вслед за немецким поэтом он формировал экзистенциальное лирико-философское поле вокруг ситуации собирания и распада, в которой первая фаза требует от субъекта активности, а вторая — пассивной и жертвенной податливости высшей силе, действующей извне.

Мотив ‘собирания существования’ в лирике и прозе Рильке включает подпарадигмы ‘собирание пространства’, ‘собирание реалий природы’, ‘собирание себя’. Они же наряду с другими повторяются неоднократно у Пастернака.

Мотив собирания пространства находим в письмах[11] и малой прозе[12]. Пастернак при доработке произведений отходил от прямых аллюзий на мифопоэтику или чужой текст. Но ранние редакции дают возможность непосредственно увидеть основания рождения его образов и сюжетов. Так, в ранней редакции «Детства Люверс» мир представлен собирающимся из своих частей, при становлении человека вместе с ним каждый раз заново происходит становление мира[13]. В «Истории одной контроктавы» музыка органиста собирает пространство [18, т. 3, с. 350]. Собирание как фольклорный и ритуальный мотив является формой сопротивления распаду мира [1, с. 240].

Лирика также содержит сближения между тематическими полями «сбор» и «пространство». Город предстает особым местом собрания различных урбанистических реалий. В поэзии метафорой города является *сборник задач без ответов* «1 мая» [18, т. 2, с. 236]. В «Сочельнике»: *На сборное место, город! За город!* [18, т. 1. с. 349]. В поэме «Спекторский»: *О город, город, жалкий скопидом, / Что ты собрал на льне и керосине?* [18, т. 2, с. 22]. И для Рильке ощущение единства пространства было важно: *Durch alle Wesen reicht der eine Raum… / В одном пространстве сущее живет…* (“Es

11 Поэтическая задача «состоит во втягивании широт и множеств и отвлеченностей в свой личный, глухой круг; в интимизации, — когда-то: мира и теперь: истории; в ассимиляции собирательной сыпучей бесконечности — себе» [18, т. 7, с. 707].

12 «Самый воздух весны — волокнистый и нескончаемый, закинутый далеко, был собран в душистый облачный узел, но самым черным и тугим узлом была сама земля, проевшая дворы. Весна стягивала все туже и туже этот опутанный мир» [18, т. 3, с. 440].

13 «Воображение девочки было космогонично фатально. Оно было крепостной, подневольной частью ее духа, потому что когда с человеком вместе вновь собирается мир из своих частей и составов, то, как и в тот немыслимый, мифически — первый раз, так и в этот, у строящегося мира, а с тем вместе и у человека опять никакой своей воли нет» [18, т. 3, с. 516].

winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen...” / «Коснись меня! — зовут все вещи в мире...» [22, с. 79–80]).

Мотив собирания времени. В повести «Записки Патрика», которая содержит наброски некоторых сюжетных линий «Доктора Живаго», более подробно прописан персонаж, опекавший в детстве главного героя, когда тот остался сиротой. Это непутевый дядя Федя, растративший все наследство своего подопечного. Его беспутную жизнь характеризует мотив невозможности собрать часы: «После обеда дядя Федя разбирал сломанные кухонные часы. Это была главная его страсть. Их он разобрал на своем веку несчетное множество, но не собрал ни одной пары» [18, т. 3, с. 256]. Эти разобранные часы становятся символом распада времен и разложения нравов, царящих в предреволюционное время. Мотив собирания времени повторяется в поэзии: *Воедино сбираются дни сентября. / В эти дни они в сборе. Печальный обряд* («Город» [18, т. 1, с. 229]).

Особую роль играет мотив ‘реалии природы собираются’, который берет начало в первых опытах: «Ароматы сиреней и сырых дорог, собираются у оконниц» («Ночь. Только водопады, как оставленные в театре литавры...» [18, т. 3, с. 498])[14]. В минуты исторических сдвигов Пастернак видит единство процессов, происходящих в природе и в обществе. Комплекс мотивов о сборе природных реалий под окнами и подслушивания разговоров людей будет перенесен в роман «Доктор Живаго»[15]. Тот же сюжет появляется в ранней редакции автобиографической прозы «Люди и положения»[16].

14 «Как люди, оторванные разнесшимся слухом от своих занятий, или поднятые с постелей, блуждают бессонные ароматы сиреней и сырых дорог, собираются у оконниц, появляются в неведомой обстановке чужих комнат, не опрошенные у порога, слышат у каждого окна, растворенного настежь, обрывки того же слуха, который приходит оттуда, слева, с лесистых обрывистых небес» [18, т. 3, с. 498].

15 «Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь-матушка, не стоится ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и собеседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания» [18, т. 4, с. 145].

16 «Множества встрепенувшихся и насторожившихся душ останавливали друг друга, стекались, толпились и, как в старину сказали бы, “соборне”, думали вслух. Люди из народа отводили душу и беседовали о самом важном, о том, как и для чего жить и какими способами устроить единственное мыслимое и достойное существование. Заразительная всеобщность их подъема стирала границу между человеком и природой. В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным» [18, т. 3, с. 532].

В поэзии плетни у заставы — это сборы на общий венок («Еще не умолкнул упрек...» [18, т. 2, с. 82]). Сюжет, построенный на параллелизме мира природы и социальной общности, соприкасается с подобным у Рильке в стихотворении, которое он написал в 1901 г., а Пастернак перевел в 1959: *А вот как будто ночь по всем приметам. / Деревья жмутся по краям дорог, / И люди собираются в кружок / И тихо рассуждают...* [18, т. 6, с. 315].

Мотив людских сборищ появляется в «Пиршествах», о сборище говорится во «Встрече», сборное место является центром мироздания в «Сочельнике». Персонаж «Охранной грамоты» Самарин «раза два в семестр заявлялся на иное собранье какого-нибудь семинария, как отделенный сын на родительскую квартиру в час общего обеденного сбора» [18, т. 3, с. 64]. В «Людях и положениях» говорится о сборном месте, которым была мастерская скульптора Крахта на Пресне [18, т. 3, с. 318]. В стихотворении «Весенний день тридцатого апреля...» приметой наступления новой эпохи, связанных с ней праздничных мероприятий, становятся сборные пункты для актрис [18, т. 2, с. 85].

«Повесть» включает произведение, которое пишет главный герой Сережа, доверяя бумаге свое чувство жизни. В очерке будущего произведения он развивает такой сюжет: молодой человек, некий Игрек собирает на аукцион состоятельных людей, предложив им купить себя за внушительную сумму, которой тот распорядится в одночасье, освободив женщин от их тяжелой зависимой доли. Трагедию мира он определил так: «... В той крупной купюре, в какой выпущен человек, ему нет приложенья. <...> Ему надо разменять себя» [18, т. 3, с. 138]. Игрек собрал всех, чтобы самому подвергнуться распаду, расчленить свою личность, принеся в жертву. И в лирике мы находим подтверждение, что не только сборы и собрания людей значимы для бытия, но и сам человек — *собрание загадок* [18, т. 2, с. 323].

Сборы в дорогу. В «Повести» дано описание ситуации типичного для дореволюционного быта переезда за город на летний период. Весна знаменует ломку жизни, ее новый этап, и сборы задают ритм этого пульса жизни[17]. Они становятся частью обряда, в сопровождении других атрибутов

17 «Весна в тот год подошла рано и уже клубилась горячими сдобными полднями. Она на всех парах обгоняла календарь и давно уже побуждала к летним сборам. У Фрестельнов было именье в Тульской губернии. Хотя, покамест особняк только отдувался проветриваньем сундуков и чемоданов по жарким утрам, но с парадного уже прибывали дамы, матери семейств, кандидатки в нынешние дачницы. Старых съемщиц встречали как дорогих покойниц, чудесно возвращенных родне...» [18, т. 3, с. 110–111].

ритуала: «горячие сдобные полдни» — это ритуальная еда, а присутствие потусторонних сил обеспечивают дачницы-покойницы. Сборы в дорогу семантически связаны с собиранием пространства. Не люди, но сам особняк собирается вступить в новый жизненный цикл, и оберегами его при этом переходе становятся лавр — символ вечности — и береза — оберег и символ обновления жизненных сил, непременный атрибут Троициного дня, подводящего итог перехода в новый цикл[18].

Есть затекстовое основание особому знаковому статусу этого мотива. Начало романтических отношений Пастернака с З.Н. Нейгауз связано с эпизодом их сборов и укладки вещей в дорогу, когда их семьи покидали дачу в Ирпене (сентябрь 1930 г.) [18, т. 2, с. 463–464]. Эти сборы многократно отозвались в творчестве поэта и стали «решающей точкой, которая делит мир Пастернака пополам» [13, с. 254]. Сборы героини Истоминой в дорогу в «Записках Патрика» [18, т. 3, с. 245] перекликаются со сборами Лары в «Докторе Живаго» [18, т. 4, с. 102, 143, 441]. Во всех этих случаях мотив собирания вещей предшествует резкому перелому в судьбе героев. Ночь сборов возникает в стихотворениях «Жизни ль мне хотелось слаще?» [18, т. 2, с. 248] и «Уже в архив печали сдан...» [18, т. 2, с. 205]. Тот же мотив и в бытийном стихотворении «Жизнь проходит под знаком...» 1957 г. (оно является дуплетом «Гамлета», только здесь актриса предстает как женская ипостась Гамлета-Миссии): *Но что значат потери, / И беда, и позор, / Когда давка в партере / И опять полный сбор*. Этот полный сбор — не только собрание людей в театре, но в первую очередь — *Люди, судьбы и время, / Век и зрительный зал* [18, т. 2, с. 351] — сбор всего существования.

В «Лейтенанте Шмидте» герой собирает вещи, чтобы отправиться на встречу с возлюбленной после того, как получил от нее телеграмму (*Дорожных сборов кавардак* [18, т. 1, с. 303]). Но этой встрече не суждено состояться из-за поднявшегося восстания, которое предложили возглавить Шмидту, оторвав его от сборов: *Развертывались порознь, / Сошлись невпроворот / За слесарно-сборочный / У выходных ворот* [18, т. 1, с. 300].

Для формирования концепции собирания / упаковки существования Пастернак использовал еще один характерный символ — бандероль. В «По-

18 «...Особняк уже снарядился в путь и вот-вот поднырнет под горький, мокро-трепещущий, знойно-лавровый березовый шатер» [18, т. 3, с. 111].

священии» к поэтической книге «Поверх барьеров», в заключительной строфе появляется образ ‘мир → бандероль’: *И без задержек, и без полуслов. / Но от души заказной бандеролью / Вина, меха, освещенье и кров / Шлите туда, в департаменты голи* [18, т. 1, с. 345]. Футуристический сюжет 1916 г. ‘душа отправляет бандероль страждущим людям’ в 1959 г. превращается в зеркальный, кода поэт получает бандероль с письмами от читателей: *На дороге лесной почтальонша / Мне протягивает бандероль* [18, т. 2, с. 195]. И о том, что мотив собирания / упаковки существования стал отождествляться с методом Пастернака, свидетельствует стихотворение писателя Георгия Полонского, в котором мир предстает в образе бандероли, содержащей томик поэта: *Твой мир подобен малой бандероли, / Случайно не дошедшей никуда... / А если вскрыть? — / Там высохшие страсти / Души твоей, ленивой и больной. / Том Пастернака с надписью «На счастье...» / И снимок юной женщины одной* [19].

Лирико-философское поле концепции собирания существования в творческой системе Пастернака формируется комплексом мотивных и образных парадигм, повторяющихся в лирике, художественной, публицистической, эпистолярной прозе. Оно включает ряд подпарадигм образных (собирание пространства, времени, реалий природы и др.) и конкретных (собрание людей, сбор вещей, вагонов и др.), которые, сочетаясь и дополняя друг друга, формируют концепцию гармонизации мира, оформления его мимолетных состояний, детальности и мозаичности в целое, которое становится историей и вечностью. Эта концепция связана с экзистенциальной философией Кьеркегора, имеет точки пересечения с творческой системой Рильке. Пастернак, заметив эту сторону мировоззрения немецкого поэта как нечто очень близкое себе, написал о нем в «Людях и положениях», приведя в пример стихотворение «За книгой»[19]. В этом тексте Рильке выстроил ряд мотивов и образов в лирическую ситуацию чтения книги на закате: ‘строки рвутся, как нитки ожерелья’, ‘буквы катятся, куда хотят’, ‘деревья жмутся’, ‘люди собираются в кружок’, ‘все будет близко’, ‘все станет рядом’, ‘околица переросла, стала больше небосвода’ [18, т. 3, с. 314]. И здесь та же пульсация расширения — сжатия, распада — собирания, кото-

19 Пастернак привел два текста “Der Lesende” и “Der Schauende” («За книгой» и «Созерцание»). «Он выбирает те стихотворения, которые были ему наиболее близки. Оба текста объединяет игра с условностью границ: мнимое и реальность сливаются в одном пространстве» [2, с. 205].

рая свойственна многим текстам Пастернака. В них даже частные, на первый взгляд малозначимые, мотивы сборов дополняют концепцию собирания себя, мира и существования, их укладки и упаковки, которую он создал с ориентацией на Рильке, «плавая всегда в его водах» [18, т. 3, с. 552].

Список литературы

Исследования

1 *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточно-славянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 237 с.

2 *Белякова А.С.* Читатель как наблюдатель: визуальные образы Р.М. Рильке в переводе Б. Пастернака // Наблюдатель искаженных миров: поэтика и рецепция: сб. ст. / сост. и ред. В.Я. Малкина, С.П. Лавлинский. М.: Эдитус, 2019. С. 204–214.

3 *Гессен К.* «Охранная грамота» и «Записки Мальте Лауридса Бригтс» // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Нортфилд, Вермонт: Русская школа норвичского университета, 1991. Т. I: Борис Пастернак 1890–1990 / под ред. Льва Лосева. С. 157–167.

4 *Евдокимова Е.А.* Мир как единство в поздней лирике Б. Пастернака // Начало: журнал института богословия и философии. 2017. Т. 34. С. 175–188.

5 *Иванов В.В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974. С. 39–67.

6 *Исаева Н.* Выбор духа — бессмертие навырост // *Кьеркегор С.* Или – или. Фрагмент из жизни. М.: Академический Проект, 2019. С. 6–26.

7 *Леенсон Е.И.* Поэтика автобиографической прозы Б.Л. Пастернака и традиции Р.М. Рильке: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2007. 185 с.

8 *Малеваная-Митарджян Д.А.* Концепции времени в лирических циклах Р.М. Рильке и Б. Пастернака: дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2012. 210 с.

9 *Малеваная-Митарджян Д.А.* Плод и зеркало: о пересечении двух образов в лирике Р.М. Рильке и Б. Пастернака // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. 2009. № 8. С. 73–79.

10 *Мальцева О.А.* Гоголевские коды в повести Б. Пастернака «Охранная грамота» // Новое литературное обозрение. 2021. № 4 (170). С. 188–196.

11 *Павлова Н.С.* О Рильке. М.: РГГУ, 2012. 220 с.

12 *Полехина М.М.* «Охранная грамота» Бориса Пастернака: становление художника, влияния и взаимодействия // Cross-Cultural Studies: Education and Science. 2020. № 3. С. 44–35. DOI: 10.24411/2470-1262-2020-10090

13 *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М.: Новое литературное обозрение, 2003. 400 с.

14 *Флейшман Л.Л.* К характеристике раннего Пастернака // *Флейшман Л.* Статьи о Пастернаке. Bremen: K-Presse, 1977. С. 4–61.

15 *Tobias R.* Rilke, Phenomenology, and the Sensuality of Thought // Konturen VIII. 2015. P. 40–61.

Источники

16 *Кьеркегор С.* Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Изд-во Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора. ТИД Амфора, 2011. 823 с.
17 *Кьеркегор С.* Страх и трепет. 2-е изд., доп. и испр. М.: Культурная революция, 2010. 488 с.
18 *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. М.: Слово/Slovo, 2003–2005.
19 *Полонский Г.И.* Стихи. URL: http://www.ruthenia.ru/polonsky/text/poetry/poems.html (дата обращения: 10.08.2023).
20 *Рильке Р.М.* Избранные сочинения и судьба: авторско-переводческий проект Н. Болдырева: в 5 т. М.: Водолей, 2016–2017. Т. 2. 327 с.
21 *Рильке Р.М.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Престиж Бук, 2012.
22 *Рильке Р.М.* Шестьдесят стихотворений / пер. с нем. и примеч. Юрия Тарнопольского, 2011. 87 с. URL: http://spirospero.net/rilke.pdf (дата обращения: 10.08.2023).
23 *Цветаева М.И.* Из писем Райнер Мария Рильке // *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–1995. Т. 5. 720 с.
24 *Kierkegaard S.* Enten – eller: Et livs-fragment. Udgivet af Victor Eremita. Første Deel. København: C.A. Reitzel, 1849. 250 S.
25 *Rilke R.M.* Briefe an einen jungen Dichter. Leipzig: Insel-Verlag, 1932. 54 S.
26 *Rilke R.M.* Das Stunden-Buch. Leipzig: Insel, 1918. 109 S.
27 *Rilke R.M.* Der neuen Gedichte anderer Teil. Leipzig: Insel, 1918. 125 S.
28 *Rilke R.M.* Duineser elegiein. Leipzig: Insel, 1923. 41 S.
29 *Rilke R.M.* Le api dell'invisibile i quattro requiem e altre poesie 1897–1926. Napoli: Arte'm, 2016. 176 p.
30 *Rilke R.M.* Späte Gedichte. Leipzig: Insel-Verl, 1934. 170 S.
31 *Rilke R.M.* Sämtliche Werke. Frankfurt am Main, 1966. Bd. 6 / Hg. von E. Zinn. S. 707–946.

References

1 Baiburin, A.K. *Ritual v traditsionnoi kul'ture: Strukturno-semanticheskii analiz vostochno-slavianskikh obriadov* [*Ritual in Traditional Culture: Structural and Semantic Analysis of East Slavic Rituals*]. St. Petersburg, Nauka Publ, 1993. 237 p. (In Russ.)
2 Beliakova, A.S. "Chitatel' kak nabliudatel': vizual'nye obrazy R.M. Ril'ke v perevode B. Pasternaka" ["Reader as Observer: Visual Images of R.M. Rilke Translated by B. Pasternak"]. *Nabliudatel' iskazhennykh mirov: poetika i retseptsiia: sbornik statei* [*Observer of Distorted Worlds: Poetics and Reception: Collection of Articles*], comp. and ed. V.Ia. Malkina, S.P. Lavlinskii. Moscow, Editus Publ., 2019, pp. 204–214. (In Russ.)

3 Gessen, K. "'Okhrannaia gramota' i 'Zapiski Mal'te Lauridsa Brigts'." ["'Safe Conduct' and 'Notes of Malte Laurids Brigts'."] *Norvichskie simpoziumy po russkoi literature i kul'ture* [*Norwegian Symposiums on Russian Literature and Culture*], vol. 1: Boris Pasternak 1890–1990 [Boris Pasternak 1890–1990], ed. by Lev Losev. Nortfild, Vermont, Russian School of Norwich University Publ., 1991, pp. 157–167. (In Russ.)

4 Evdokimova, E.A. "Mir kak edinstvo v pozdnei lirike B. Pasternaka" ["The World as Unity in the Late Lyrics of B. Pasternak"]. *Nachalo: zhurnal instituta bogosloviia i filosofii*, vol. 34, 2017, pp. 175–188. (In Russ.)

5 Ivanov, V.V. "Kategoriia vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka" ["The Category of Time in Art and Culture of the 20th Century"]. *Ritm, prostranstvo i vremia v literature i iskusstve* [*Rhythm, Space and Time in Literature and Art*]. Leningrad, Nauka Publ, 1974, pp. 39–67. (In Russ.)

6 Isaeva, N. "Vybor dukha — bessmertie navyrost" ["The Choice of the Spirit — Immortality for Growth"]. K'erkegor, S. *Ili – ili. Fragment iz zhizni* [*Either / Or. A Fragment from Life*]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ, 2019, pp. 6–26. (In Russ.)

7 Leenson, E.I. *Poetika avtobiograficheskoi prozy B.L. Pasternaka i traditsii R.M. Ril'ke* [*The Poetics of B.L. Pasternak's Autobiographical Prose and the Traditions of R.M. Rilke: PhD Dissertation*]. Tver, 2007. 185 p. (In Russ.)

8 Malevanaia-Mitardzhian, D.A. *Kontseptsii vremeni v liricheskikh tsiklakh R.M. Ril'ke i B. Pasternaka* [*Concepts of Time in the Lyrical Cycles of R.M. Rilke and B. Pasternak: PhD Dissertation*]. Kaliningrad, 2012. 210 p. (In Russ.)

9 Malevanaia-Mitardzhian, D.A. "Plod i zerkalo: o peresechenii dvukh obrazov v lirike R.M. Ril'ke i B. Pasternaka" ["Fruit and Mirror: About the Intersection of Two Images in the Lyrics of R.M. Rilke and B. Pasternak"]. *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo universiteta im. I. Kanta*, no. 8, 2009, pp. 73–79. (In Russ.)

10 Mal'tseva, O.A. "Gogolevskie kody v povesti B. Pasternaka 'Okhrannaia gramota'." ["Gogol Codes in the Story of B. Pasternak 'Safe Conduct'."]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4 (170), 2021, pp. 188–196. (In Russ.)

11 Pavlova, N.S. *O Ril'ke* [*About Rilke*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2012. 220 p. (In Russ.)

12 Polekhina, M.M. "'Okhrannaia gramota' Borisa Pasternaka: stanovlenie khudozhnika, vliianiia i vzaimodeistviia" ["'Safe Conduct' by Boris Pasternak: The Formation of an Artist, Influence and Interaction"]. *Cross-Cultural Studies: Education and Science*, no. 3, 2020, pp. 44–35. DOI: 10.24411/2470-1262-2020-10090 (In Russ.)

13 Fateeva, N.A. *Poet i proza: Kniga o Pasternake* [*Poet and Prose: A Book About Pasternak*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ, 2003. 400 p. (In Russ.)

14 Fleishman, L.L. "K kharakteristike rannego Pasternaka" ["On the Characteristics of Early B. Pasternak"]. Fleishman, L. *Stat'i o Pasternake* [*Articles About Parsnips*]. Bremen, K-Presse Publ., 1977, pp. 4–61. (In Russ.)

15 Tobias, Rochelle. "Rilke, Phenomenology, and the Sensuality of Thought." *Konturen VIII*, 2015, pp. 40–61. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ULWEDA
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

«СЕМЕРО ПРОТИВ ФИВ» В МИФОПОЭТИКЕ ВЯЧ. ИВАНОВА

© 2024 г. Л.Л. Ермакова
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 13 мая 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 14 сентября 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-138-153

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00514 (https://rscf.ru/project/23-28-00514/), ИРЛИ РАН

Аннотация: В статье предлагается интерпретация заключительной части дифирамба Вяч. Иванова «Цари» из сборника «Кормчие звезды», написанной версейной строфой. Семь царей справляют тризну, когда приходит жрец Меламп, претворяет жидкости в кубках царей в вино, а сам превращается в Диониса и приводит на пир других царей, которые убивают своих предшественников и надевают их маски. Имена царей заимствованы из трагедии Эсхила «Семеро против Фив», которую Иванов позже перевел на русский язык. Особое место в этой трагедии занимает Арес — и как олицетворение войны, и как покровитель фиванцев: из зубов его священного дракона, убитого Кадмом, выросли родоначальники фиванских родов. В Аресе Иванов видит ипостась Диониса, и эти рассуждения ближе всего к выводам немецкого филолога В.-А. Фойгта, но предположение о хтонической и дионисийской природе некоторых из героев, участников похода против Фив, опирается на общее мнение других исследователей. Сюжет мистериального действа вдохновлен не столько Эсхилом, сколько книгой Д. Фрэзера «Золотая ветвь» и мифом о жреце озера Неми, но у Иванова цари и их противники — не жрецы Юпитера, как у Фрезера, а маски многоликого Диониса, который является и жрецом и жертвой. Иванов встраивает миф из фиванского цикла в собственную мифопоэтику.

Ключевые слова: Вячеслав Иванов, мифопоэтика, дионисизм, «Кормчие звезды», «Цари», Эсхил, «Семеро против Фив».

Информация об авторе: Лия Леонидовна Ермакова — кандидат филологических наук, преподаватель, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), наб. канала Грибоедова, д. 123, лит. А, 190068 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2118-493X
E-mail: lermakova@hse.ru

Для цитирования: *Ермакова Л.Л.* «Семеро против Фив» в мифопоэтике Вяч. Иванова // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 138–153. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-138-153

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

"SEVEN AGAINST THEBES" IN THE MYTHOPOETICS OF VYACH. IVANOV

© 2024. Liia L. Ermakova
National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia
Received: May 13, 2023
Approved after reviewing: September 14, 2023
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: The study was carried out at IRL RAS with the financial support from the Russian Science Foundation, grant no. 23-28-00514 (https://rscf.ru/project/23-28-00514/).

Abstract: The article offers an interpretation of Vyach. Ivanov's dithyramb "Tsari" from his book "Kormchie zvezdy," namely its final part, written in verset. The seven kings are celebrating a feast when the priest Melamp comes; he transforms the liquids in the kings' cups into wine, turns himself into Dionysus, and brings seven other kings, who kill their predecessors and put on their masks. The names of the kings originate from Aeschylus' tragedy "Seven Against Thebes," which was later partially translated by Ivanov. Ares has a special place in this tragedy, both as the personification of war and as the patron of the Thebans: from the teeth of his sacred dragon, killed by Cadmus, grew the progenitors of the Theban clans. Ivanov suggests that Ares was a hypostasis of Dionysus, and his reasoning is very similar to the conclusions of the German philologist W.-A. Voigt. However, his supposition about the chthonic and Dionysiac nature of some of the characters participating in the campaign against Thebes stems from the opinion of other researchers. The plot of the mystery is inspired by J.G. Frazer's "The Golden Bough" and by the rite of Lake Nemi, but in Ivanov's text, the kings and their opponents are not priests of Jupiter but masks of the many-faced Dionysus, who is both priest and victim. Thus, the poet integrates the myth from the Theban cycle into his mythopoetics.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, mythopoetics, Dionysism, "Kormchie Zvezdy," "Tzari," Aeschylus, "Seven against Thebes."

Information about the author: Liia L. Ermakova, PhD in Philology, National Research University Higher School of Economics, Griboedov Emb., 123, 190068 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2118-493X

E-mail: lermakova@hse.ru

For citation: Ermakova, L.L. "'Seven Against Thebes' in Mythopoetics of Vyach. Ivanov." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 138–153. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-138-153

Цикл «Evia» из поэтического сборника Вяч. Иванова «Кормчие звезды» (1903) включает семь стихотворений, объединенных дионисийской тематикой. «Эвий» (Εὔιος) — один из эпитетов Вакха, восходящий к призывному кличу его служителей. Шесть стихотворений («Имени Твоему», «Светоч», «Возрождение», «Цари», «Наполеон», «Гиппа») относятся к жанру дифирамба: в предварительном плане «Кормчих звезд» раздел «Evia» включал три подраздела («Дифирамбы», «Suspiria», стихотворение «Гость»), причем группу дифирамбов замыкала «Песнь разлуки» [9, л. 86]. В окончательном составе сборника раздел «Дифирамбы» получил название «Evia», а «Песнь разлуки», перемещенная в следующий за ним раздел «Suspiria», была заменена стихотворением «Тишина». Четвертое стихотворение раздела «Evia», озаглавленное «Цари» («Вас ждут венцы...») [10, с. 335–337], представляет собой переработку мифа о Семерых против Фив: обращение к этому мифу, который не был столь популярен в искусстве нового времени, как миф об Эдипе из того же фиванского цикла, представляется необычным; неочевидна также и связь между этим сюжетом и религией Диониса. Цель настоящей статьи — предложить интерпретацию стихотворения и выявить возможные источники идей Иванова в современной ему научной литературе.

Точная датировка «Царей» затруднительна: дифирамбы «Имени Твоему» и «Наполеон» писались во второй половине февраля 1902 г. [14, с. 325, 339–345], а карандашные черновые варианты обоих сохранились в записной книжке [8, л. 7–8 об.], однако «Царей» там нет. Тем не менее можно предположить, что и этот дифирамб был написан, скорее всего, на последнем этапе работы над «Кормчими звездами». В наборной рукописи содержится правленый беловой автограф стихотворения [9, л. 43–49].

Правка, вошедшая в окончательный текст, невелика, и о ней будет сказано далее.

Структурно «Цари» сближаются с тем антистрофическим типом дифирамба, который в указанном цикле представлен стихотворениями «Имени твоему», «Наполеон» и «Возрождение»: за строфой следует метрически параллельная ей антистрофа (в «Возрождении» таких пар четыре), а завершается дифирамб эподом. Согласно В.А. Плунгяну, дифирамбы Иванова «правильно было бы рассматривать в составе гетерометрических текстов <...> однако с логаэдами их сближает упорядоченность чередования строк в строфе» [4, с. 299].

В дифирамбе «Цари» за строфой и антистрофой следует не эпод, но описание некоего символического действа. Эта заключительная часть написана строфически и ритмически организованной прозой, или версейной строфой, причем можно отметить те же особенности, что присущи версе «Повести о Светомире царевиче» [2, с. 222–231]: строфы малого объема, каждая строфа состоит из одного предложения, некоторые строфы анафоризируются, в том числе с помощью «и-присоединительных» конструкций, есть окказиональные рифмы.

Содержание заключительной части стихотворения, которая нас интересует, таково: семь участников похода против Фив (Тидей, Капаней, Этеокл[1], Гиппомедон, Парфенопей, Амфиарай, Адраст) пируют, но в чашах их не вино, а алая кровь, уксус («оцт»), желчь, черная кровь, полынь, вода и черная желчь соответственно. Восьмая чаша предназначена гостю, которым оказывается жрец Диониса Меламп: испив из кубка, он претворяет все жидкости в вино, а сам обращается в Диониса и приводит семерых гостей (Меланиппа, Полифонта, Мегарея, Гипербия, Актора, Периклимена и Менекея), которые убивают царей и надевают их личины.

Обращение Вяч. Иванова к этому мифу определяется, по-видимому, его особым отношением к трагедии Эсхила «Семеро против Фив», которую он частично перевел на русский язык в 1916–1917 гг. [16, с. 51–75]. Так, в статье «О существе трагедии» (1912), размышляя о понятии диады как о символе «трагического разрыва и зияния», Иванов пишет: «богатырю противопоставляется богатырь, братоубийственный раздор не прекращает-

1 Имеется в виду не сын Эдипа, а его тезка из Аргоса — Этеокл, сын Ифиса.

ся и по смерти обоих братьев, и в противоположные стороны расходятся со своими спутницами разделившиеся сестры — Исмена и Антигона» [11, с. 200]. Напомним основное содержание интересующей нас части фиванского мифа: Этеокл и Полиник, сыновья Эдипа от кровосмесительного брака с его матерью Иокастой, спорят за фиванский престол; Полиник при помощи аргосского царя Адраста собирает вождей, вместе с которыми атакует семь ворот города; все вожди, кроме Адраста, погибают, причем Этеокл и Полиник убивают друг друга в поединке; фиванские старейшины запрещают хоронить Полиника, но его сестра Антигона нарушает запрет. Трагедия Эсхила завершается тем, что Антигона, высказав намерение похоронить брата, покидает орхестру, уводя за собой половину хора, тогда как ее сестра Исмена с другой половиной хора уходит в противоположную сторону хоронить Этеокла.

В «Эллинской религии страдающего бога» (1904) Вяч. Иванов пишет: «Трагедия “Семь против Фив”, трагедия воинственного пафоса и упоения Аресом, по суждению древнему — “полна Диониса”. Дионис является в шлеме и всеоружии. Арес и Дионис — равно хтонические боги» [13, с. 117][2].

В действительности точно такого тезиса об этой трагедии у древних мы не найдем, а цитата, которую Иванов имеет в виду, приводится им в «Дионисе и прадионисийстве» в сноске: «Хваля Эсхилову трагедию “Семь против Фив”, как “драму хмельную Ареем” (drâma Areôs meston), Аристофан тем самым утверждает, что она полна Диониса, какою и должна быть трагедия» [7, с. 15, примеч. 15]. В комедии «Лягушки» эту фразу произносит сам Эсхил, состязаясь с Еврипидом перед Дионисом. Он утверждает, что своими трагедиями сделал сограждан отважными и воинственными: δρᾶμα ποιήσας Ἄρεως μεστόν (Ran. 1021) — «создав драму полную Ареса». В исходной фразе невозможно усмотреть намек на Диониса, и неслучайна неточность в переводе Иванова: «хмельную» вместо «полную».

Логическая посылка, позволяющая Иванову прийти к такому выводу, — тезис об исходной дионисийской природе Ареса:

> Из всех прадионисийских образов оргиастического бога Арей и в историческую эпоху Дионисовой религии, оставаясь вполне самобытным

2 Ср.: [7, с. 234].

> в своем круге, по существу не отделился от обособленного Дионисова божества: отношение между обоими богами представляет собой редкий случай изначальной, самопроизвольной, естественной теокрасии [7, с. 15].
>
> Так фригийская колония фракийцев, распространившая свою религию в Пафлагонии, «в одно сливает», по Страбону, божества эдонского (фракийского) Ликурга и Диониса. Ища ближе определить этого Ликурга, местные культы тяготели к отожествлению его с Зевсом, откуда и вышеописанный Зевс-Вакх. В первоначальном же фракийском веровании это был Арей, т. е. тот бог, которого эллины издревле себе усвоив, наименовали Ареем. Ибо, по основному свидетельству Геродота, «из богов чтут фракийцы только Арея, Диониса и Артемиду», причем Арей и Дионис должны рассматриваться как два противоположные лица одного мужского numen, носившего разные племенные имена, как Сабазий, Бассарей, Гигон, Балиа, Диал... [7, с. 15].

Царь эдонов Ликург был врагом Диониса, за что претерпел мученическую смерть, и изначально Ликург мог быть фракийским божеством, отвечавшим, как и Дионис, за вегетацию. В лексиконе В.-Г. Рошера, на который Иванов неоднократно ссылается, в статье В. Дрекслера указано, что Ликург был «героической ипостасью фракийского Ареса» [17, Sp. 2202]; там же приводятся ссылки на работы Ф.-Г. Велькера [24] и Ф.-А. Фойгта [23]. После перечисления «разных племенных имен» одного мужского божества фракийцев Иванов ссылается на Э. Роде, однако Роде про Ареса не пишет и упоминает его в своей книге лишь единожды, никак не связывая с Дионисом [20, S. 7]. Вслед за Велькером [24, Vol. 1, S. 414–415] Фойгт считал, что изначально фракийский Арес был богом природного цикла (“Jahresgott”), отвечавшим за жизнь и за смерть, и только у греков Арес стал олицетворять войну [23, S. 236–245]. Таким образом, Иванов не оригинален в отождествлении Диониса и Ареса. Что Арес был хтоническим божеством, доказывали Г.-Д. Мюллер [18] и Г.-В. Штоль [22], не отождествляя, однако, Ареса с Дионисом. Вполне возможно, что Иванов знал диссертацию Фойгта об Аресе, — во всяком случае, его рассуждения ближе всего к выводам Фойгта.

Фойгт подчеркивает, что участники похода в основном связаны с Аргосом и с культом Ареса [23, S. 309–310], но одновременно и с Дионисом. В Адрасте и Амфиарае, у которых, в отличие от других участников похода, исторически засвидетельствован культ, Фойгт и другие исследователи

видят хтонических божеств, близких Дионису [24, Vol. 1, S. 448; 21, Sp. 81; 25, Sp. 302; 19, p. 188]. Общий предок этих двух героев — жрец Диониса Меламп, которому древние приписывали распространение культа Диониса в Греции (Hdt. II. 49). Прет (или Пройт), предок Капанея и Этеокла, также включен в дионисийский миф: три его дочери, обезумевшие из-за отказа почитать Диониса, были исцелены Мелампом, за что Прет отдал ему часть своего царства. Фойгт приходит к следующему выводу: «Поскольку легенда об этой правящей династии в значительной степени вращается вокруг почитания Диониса, следует предположить, исходя из природы этого культа, установленного в Аргосе, что богом войны этих династий и представляемых ими племен был Арес-Персей, который отражает другую сторону Диониса...» [23, S. 309][3].

Для Иванова Арес не столь важен, поскольку в его концепции первичен Дионис, Арес же — его «прадионисийский образ». Фивы — родной город Диониса, и, что еще важнее, Меламп, по Иванову, не просто хтонический бог, но ипостась Диониса-Аида [7, с. 12].

В примечании к дифирамбу «Цари» Иванов указывает, что «имена Царей подсказаны мифом о Семи против Фив, а символика действия преимущественно культом Дианы Nemorensis, обильно освященным в книге Frazer'a "The golden Bough"» [12, т. 1, с. 861]. Имена семерых вождей, их фиванских противников и порядок перечисления Иванов заимствует у Эсхила, но вносит некоторые изменения: так, противник Амфиарая не Ласфен, а Периклимен (как у Пиндара: Nem. 9. 25), Полиник заменен Адрастом, которого Еврипид (Phoin. 1136) и Псевдо-Аполлодор (Bibl. 3. 6. 6) включают в число атаковавших семь ворот города.

Стоит отметить, что кроме Меланиппа, Мегарея и сына Эдипа Этеокла имена прочих защитников Фив есть только в трагедии Эсхила и более нигде. По сюжету пьесы, вестник сообщает, что шесть ворот города вне опасности, но у седьмых случилась беда: сыновья Эдипа Полиник и Этеокл убили друг друга (Sept. 799–805). Возможно, именно ради такого эффекта

3 "Dreht sich nun die Sage dieses Herschergeschlechter zum grossen Theile um den Dionysosdienst, so müssen wir, sobald wir uns die Natur dieses Cultes, wie sie sich in Argos darstellt, klar machen, consequenterweise annehmen, dass als Kriegsgott jener Geschlechter und des durch sie vertreteten Stammes der die Kehrseite des Dionysos darstellende Ares-Perseus galt...". Персею Фойгт уделяет в своей работе значительное место в связи с Аресом, Иванов же считал Персея ипостасью Диониса [7, с. 121].

(все герои, напавшие на Фивы, погибли в серии поединков) Эсхил предпочел не включать в число вождей Адраста, который единственный остался в живых [6, p. 357].

Согласно мифу о Семерых против Фив, Капаней осмелился угрожать самому Зевсу, за что был убит молнией, Амфиарай был низвергнут в Аид живым, а Адраст умер много позже. У Иванова этих героев убивают защитники Фив — значит, цари в его действе уже мертвы и пируют в некоем потустороннем пространстве: «Сразимся, цари гробниц!» «Цари гробниц» — это мертвые герои, а здесь — ипостаси бога Диониса. Впрочем, представление о мертвых воинах, которые пируют и сражаются в загробном мире, чуждо античности и скорее напоминает германо-скандинавскую Вальхаллу[4].

Меланипп был убит под Фивами либо Тидеем, либо Амфиараем. Почему же у Иванова Меланипп оказывается убийцей Адраста, который избежал смерти? По сообщению Геродота, сикионский тиран Клисфен во время войны с Аргосом вытеснил культ Адраста культом Меланиппа, передав постановки трагических хоров Дионису, а жертвоприношения и празднества — Меланиппу, который «был крайне ненавистен Адрасту, так как убил его брата Мекистея и его зятя Тидея»[5]. Неизвестно, в чем заключались «страсти» Адраста, прославляемые хорами, однако Иванов полагал, что спасение этого героя его черным конем Арейоном символически означало смерть Адраста. И Меланиппа, и Адраста Иванов называет ипостасями Диониса-Аида [7, с. 61], героями страстей и антагонистами:

> Адраст — дионисический герой, или ипостась Диониса. Его отличительный атрибут в мифе — быстрый конь Арион, «божественный Арион, ведший свой род от богов», именно рожденный от Посейдона и Эринии, следовательно — черный; черный цвет принадлежит дионисической символике, и «черновласый» — эпитет Аида. Злой враг Адраста — Меланипп; что значит

4 Ср. стихотворение «Янтарно теплился в парчах осенний день...» из цикла «Деревенские гостины» (1914), в котором сходные темы и образы (дубрава, тризна, ритуальное убийство) привязаны к германо-скандинавской мифологии: «А деды вещие кивали нам челом, / Шепча — кудесники — свой солнечный псалом, / И медом из рогов Валгаллы угощали» [12, т. 4, с. 15].

5 ὡς ἔχθιστον ἐόντα Ἀδρήστῳ, ὃς τόν τε ἀδελφεόν οἱ Μηκιστέα ἀπεκτόνεε καὶ τὸν γαμβρὸν Τυδέα (Hdt. V. 67).

> также «черноконный». Меланипп убивает его близких и чуть не умерщвляет его самого, но волшебный адский конь его уносит героя из сечи; что, однако, только обычное символическое означение героической смерти. Итак, герой черного коня умерщвляется своим же враждебным двойником, — черта, возможная только в знакомом нам круге дионисических представлений о жреце и жертве [13, с. 115].

Таким образом, Иванову важно, чтобы Адраст был одним из пирующих царей, хотя утверждение, что его «чуть не умерщвляет» Меланипп, не соответствует древнему мифу — это мифотворчество самого Иванова. О коне Арейоне подробно пишут и Фойгт [23, S. 304–306], и Штоль [22, S. 8–11], и другие, связывая его цвет с хтонической природой Адраста или с почитанием Ареса[6], но, в отличие от Иванова, не усматривают в спасении Адраста смерть героя.

Меланипп у Иванова убивает двух вождей: и Тидея, которого он действительно, согласно мифу, убил, и Адраста, но личину Адраста надевает Менекей. Сын Креонта Менекей должен принести себя в жертву Аресу ради победы родного города (об этом трагедия Еврипида «Финикиянки»), так что для Иванова его фигура также важна:

> Имя Менекея (menoikos ophis) и его значение, как заместителя Кадма перед разгневанным Ареем, как искупительной жертвы за убиение Ареева змия Кадмом, свидетельствует о змеиной природе этого страстного героя, ипостаси фиванского Арея-Диониса [7, с. 99, примеч. 18][7].

Ласфена, противника Амфиарая, Иванов заменил Периклименом, вероятно, потому, что Периклимен едва не убил Амфиарая (Pind. Nem. IX.

6 Так, Штоль полагал, что само имя Арейона говорит о его происхождении от Ареса, а не от Посейдона: «О том, что Арес является вдохновителем войны против Фив, свидетельствует и конь Арейон. Сотворенный Аресом и Деметрой Эринией, он олицетворяет гнев обоих богов, и особенно гнев Ареса, в честь которого он назван, по отношению к Фивам» (“Dass Ares die ganze Seele des Krieges gegen Theben ist, bezeugt auch das Ross Areion. Erzeugt von Ares und Demeter Erinys, repräsentirt es den Zorn beider Gottheiten, und namentlich den Zorn des Ares, nach dem es benannt ist, gegen Theben” [22, S. 28]).

7 Предшественники Иванова согласны в том, что несчастья, уготованные Фивам, — следствие гнева Ареса, так как Кадм, основатель Фив, убил его священного дракона [22, S. 28; 23, S. 313–314].

25), бросив ему в спину копье. Почему Иванов исключил из числа царей сыновей Эдипа — Этеокла и Полиника, из-за распри которых и начался поход? Это тем более странно, что Иванов считал распрю между братьями типичным трагическим конфликтом[8]. Возможно, это объясняется их одновременной гибелью, так что Полиник в действе Иванова не мог бы надеть личину Этеокла.

Символика жидкостей в кубках царей прозрачна: так, кровь и другие физиологические жидкости указывают на оргиастический характер действа. Алая кровь в чаше Тидея, как и его реплика «Упоен! Довольно!» намекает на известный эпизод: умирающий Тидей пил мозги Меланиппа, попросив принести его отрубленную голову, за что Афина лишила Тидея бессмертия. Гиппомедон, в чьем кубке черная кровь, в трагедии Эсхила представлен обуянным от жажды крови: «Ареем одержащим пьян, беснуется, как менада» (пер. Вяч. Иванова) [16, ст. 497–498]. Ключевая вода в кубке Амфиарая может символизировать его пророческий дар; кроме того, в святилище Амфиарая в Оропе был посвященный ему заповедный источник (Paus. I. 34. 4). Амфиарай отправился в поход против своего желания, зная, что погибнет, а его щит единственный ничем не украшен. В кубке Адраста черная желчь, что можно связать с изображением гидры на его щите (Eur. Phoin. 1137–1138): в смертоносной желчи Лернейской гидры Геракл смочил наконечники стрел. Капаней, забравшийся на фиванскую стену, угрожал самому Зевсу, за что был сражен его молнией, а на щите его «обнаженный муж, / В руках держащий пламенник пылающий; / И златом окрест начертанье: “Град спалю”» (пер. Вяч. Иванова) [16, ст. 433–435]. Смерть Капанея от молнии объясняет его реплику в тексте Иванова: «На тучу наступил огненосец — и ужален».

Желчь, уксус и полынь символизируют горькую и страстну́ю участь героев, в то же время отсылая к библейской топике (Пс. 68: 22; Отк. 8: 11). Очевидны аллюзии и на евангельскую традицию: уксус, смешанный с желчью, дают распятому Христу (Мф. 27: 34). Акт превращения крови в вино намекает на христианскую мистерию: вино, как кровь Диониса, воодушевляет семерых царей, вселяя в них ярость против семерых пришлецов, для которых нет места на пире.

8 Из статьи Вяч. Иванова «О существе трагедии»: «Трагедия обогащается мотивом агонистическим: мужской герой противопоставляется противнику, похожему на его двойник (Этеокл и Полиник)...» [11, с. 199].

Символичны и тяжелые золотые венцы, которые отсылают к терновому венцу Христа («тернием духа венчанные»). Адраст говорит Мелампу: «Счастлив ты, что не венец золотой на челе твоем, а золотой вкруг чела облак» — царям суждено стать жертвой богу Дионису, и потому они посыпают головы солью («и семь царей посыпали головы солью, и прославили бога Диони́са»)[9], Меламп же и есть сам Дионис. Примечательно, что эпитеты Мелампа «ухо чуткое» и «боговещий», которые Иванов находит в процессе работы над стихотворением[10], позже появляются в его поэме «Сон Мелампа» (1907)[11]. Меламп, осененный золотым облаком, превращается во «влажноокого» Диониса: эпитет «влажноокий» по отношению к этому богу встречается у Иванова не раз[12], и двусоставная форма слова может навести на мысль, что поэт калькировал некий греческий эпитет Диониса, но точно такого греческого эпитета мы не найдем, а наиболее близкий — Ὑης («Одождитель»). О Дионисе как о боге «влажной и амбросийной» живительной силы Иванов размышляет в «Дионисе и прадионисействе» [7, с. 77–78]. Улыбка Диониса — еще один важный в творчестве Иванова символ («Улыбается бог: “Гостей привел я к вам на пир”»), обычно подразумевающий идею возрождения и воскрешения[13].

В примечании к стихотворению Вяч. Иванов указывает, что его вдохновила книга Д. Фрэзера «Золотая ветвь» и культ Дианы Nemorensis. Жрец озера Неми, он же Царь Леса, олицетворявший, по Фрэзеру, Юпитера, должен быть убит своим наследником, сорвавшим ветвь священного дерева: «...тамошняя культовая роща была, вероятно, естественной дубравой, а деревом, которое Царь Леса должен был охранять с риском для жизни, был дуб» [15, с. 189]. Цари в действе Иванова пируют в дубраве («И взыграли сердца мужей, и вскипели кубки вином божественным, и сени дубов тканью

9 Смесью из муки и соли посыпали голову жертвенного животного перед закланием.

10 Квадратными скобками обозначены зачеркнутые слова: «...и вскричали: “Привет, [старец вещий] [богочуткий] ухо чуткое! Радуйся, [сладкозвучный] [птицевещий] боговещий!”» [9, л. 44].

11 Об этой поэме: [1; 3].

12 См. также дифирамб «Тишина» [10, с. 344] и трагедию «Тантал» [12, т. 2, с. 39].

13 См. эссе Вяч. Иванова «Ницше и Дионис»: «Но Дионис все же был, в глазах тех древних людей, не богом диких свадеб и совокупления, но богом мертвых и сени смертной и, отдаваясь сам на растерзание и увлекая за собою в ночь бесчисленные жертвы, вносил смерть в ликование живых. И в смерти улыбался улыбкой ликующего возврата, божественный свидетель неистребимой рождающей силы» [12, т. 1, с. 720].

зелено-солнечной протянулись над столом пирным, и темью меж древних стволов глянули очи дубрав глубоких») и срывают «ветвие дуба золотое». У Иванова герои — маски страдающего Диониса, одновременно и бога и жертвы («в героях страждет сам бог-герой» [7, с. 244]), а дуб и дубрава — символы, неизменно связанные с дионисийскими обрядами: «Носиться, Дионис, ты будешь, влажноокий, / Ответствовать уча певучий хоровод, — / В дубраве ль сплетшийся вкруг ясной тайны вод / Или кольцом колонн объят в круженьи зыбком, — / Улыбками — небес разгаданным улыбкам!» («Тишина») [10, с. 344]; «Благословляю, други, / Дней ваших хоровод / И столпных сеней дуги / Вкруг ясной тайны вод, / Голгофы храмовые — / Первины холмных глав, — / И действа лицевые / В удолиях дубрав...» («Воззревшие») [12, т. 1, с. 749][14].

Когда цари сбрасывают маски перед битвой, они должны явить свой истинный лик, то есть лик Диониса[15]. Можно предположить, что цари-победители продолжат справлять тризну: в опубликованном варианте текст завершается фразой «И прославили бога Дионúса», но в рукописном тексте семь царей садятся пировать («[И сели за стол пирный] [И возлегли на пир] И прославили бога Диониса» [9, л. 48])[16]. Число семь в мифопоэтике Иванова всегда символически наполнено [5, с. 65–66], и здесь может означать многоликость и многоименность Диониса, тогда как число восемь символизирует начало нового цикла и бесконечную повторяемость действа, так как восьмой кубок предназначен Дионису.

Перерабатывая миф о Семерых против Фив, Вяч. Иванов опирается не только на греческих авторов, у которых этот миф нашел то или иное отражение (прежде всего, на Эсхила, но также на Еврипида, Пиндара, Ге-

14 См. также в сборнике «Кормчие звезды» стихотворения «Аскет», «Тризна», «Земля», «Светоч», «Возрождение», «Песнь разлуки».

15 «И чем глубже стали бы мы вникать в дионисийские мифы, тем более убеждались бы, что на всех их напечатлелась мистическая истина Дионисовой религии: истина раздвоения бога на жертву и палача, на богоборца и трагического победителя, на убиенного и убийцу. Эта мистика оргиастического безумия мало говорит рассудку, как всякая мистика; но ее символизм более, чем логика догмата, делает нам доступной загадочную сущность вечно самоотчуждающегося под чужою маской, вечно разорванного и разлученного с собою самим, вечно страдающего и упоенного страданием “многоликого” и “многоименного” Диониса, бога “страстей”» [13, с. 104].

16 Основная правка в наборной рукописи заключается в устранении конкретных указаний на то, сидят цари или возлежат, еще пример правки: «[Сел] [возлег] Поднял Меламп [на трон] [на ложе] [на место] восьмо[й][е] кубок восьмой...» [9, л. 45].

родота, мифографов и др.), но черпает вдохновение и в современной ему науке. В то же время поэтическое творчество Иванова неразрывно связано с его идеями о дионисийской религии, и «темные», на первый взгляд, стихотворения, как, например, рассмотренный дифирамб, вполне поддаются интерпретации, чему особенно способствует привлечение работ Иванова о дионисизме в качестве своеобразного автокомментария.

Список литературы

Исследования

1 *Каяниди Л.Г.* Трагедия Вячеслава Иванова «Прометей» и поэма «Сон Мелампа»: явные и «тайные» точки соприкосновения // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 206–227. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-206-227

2 *Орлицкий Ю.Б.* Особенности ритмической организации «Повести о Светомире царевиче» // *Иванов В.И.* Повесть о Светомире царевиче / изд. подгот. А.Л. Топорков, О.Л. Фетисенко, А.Б. Шишкин. М.: Ладомир: Наука, 2015. С. 215–232.

3 *Петров В.В.* Разнотекущие потоки в «Сне Мелампа» Вячеслава Иванова: интертекстуальный анализ // Europa Orientalis. Salerno: E.C.I. Edizioni Culturali Internazionali, 2017. Т. 29: Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. К 150-летию Вяч. Иванова. Десятая международная конференция. С. 23–54.

4 *Плунгян В.А.* Тонический стих Вяч. Иванова: к постановке проблемы // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / отв. ред. К.Ю. Лаппо-Данилевский, А.Б. Шишкин. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. Вып. 1. С. 291–309.

5 *Силард Л.* Орфей растерзанный и наследие орфизма // *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022. С. 54–101.

6 *Hard R.* The Routledge Handbook of Greek Mythology. 8th ed. London; New York: Routledge, 2020. xxi, 631 p.

Источники

7 *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. Баку: 2 Гос. тип., 1923. XII, 303 с.

8 *Иванов В.И.* Записная книжка, 1890-е гг. // ОР РГБ. Ф. 109 (Вяч. Иванов). Карт. 1. Ед. хр. 12. 49 л.

9 *Иванов В.И.* Кормчие звезды: Книга лирики: Автограф в наборной рукописи // ОР РГБ. Ф. 109 (Вяч. Иванов). Карт. 2. Ед. хр. 10. 87 л.

10 *Иванов В.И.* Кормчие звезды: Книга лирики. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1903. VIII, 380 с.

11 *Иванов В.И.* О существе трагедии // *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. 2. С. 190–202.

12 *Иванов В.И.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971–1987.

13 *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога // Символ. 2014. № 64. С. 7–202.

14 *Иванов Вяч., Зиновьева-Аннибал Л.* Переписка. 1894–1903 / подгот. текста Д.О. Солодкой и Н.А. Богомолова при уч. М. Вахтеля. М.: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 2. 568 с.

15 *Фрэзер Д.Д.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии / пер. с. англ. М.К. Рыклина; послесл. и коммент. С.А. Токарева. М.: Политиздат, 1980. 831 с.

16 *Эсхил*. Трагедии / в пер. Вячеслава Иванова; изд. подгот. Н.И. Балашов, Дим.Вяч. Иванов, М.Л. Гаспаров, Г.Ч. Гусейнов, Н.В. Котрелев, В.Н. Ярхо; отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наука, 1989. 589 с.

17 *Drexler W.* Lykurgos // *Roscher W.H.* Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig: B.G. Teubner, 1894–1897. Bd. II. Abt. 2. Sp. 2191–2204.

18 *Müller H.D.* Ares: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der griechischen Religion. Braunschweig: F. Vieweg und Sohn, 1848. viii, 135 S.

19 *Odelberg P.* Sacra Corinthia, Sicyonia, Phliasia. Upsaliae: Almqvist § Wiksell, 1896. 215 p.

20 *Rohde E.* Psyche: Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Freiburg: P. Siebeck, 1894. 711 S.

21 *Stoll H.W.* Adrastos // *Roscher W.H.* Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig: B.G. Teubner, 1884–1890. Bd. I. Abt. 1. Sp. 78–82.

22 *Stoll H.W.* Die ursprüngliche Bedeutung des Ares. Weilburg: L.E. Lanz, 1855. 50 S.

23 *Voigt F.A.* Beiträge zur Mythologie des Ares und der Athena. Inauguraldissertation. Leipzig: J.B. Hirschfeld, 1881. S. 227–315.

24 *Welcker F.G.* Griechische Götterlehre: 3 vols. Göttingen: Dieterich, 1857–1862.

25 *Wolff O.* Amphiaraos // *Roscher W.H.* Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Leipzig: B.G. Teubner, 1884–1890. Bd. I. Abt. 1. Sp. 293–303.

References

1 Kaianidi, L.G. “Tragediia Viacheslava Ivanova ‘Prometei’ i poema ‘Son Melampa’: iavnye i ‘tainye’ tochki soprikosnoveniia” [“Vyacheslav Ivanov’s Tragedy ‘Prometheus’ and His Poem ‘The Dream of Melampus’: Obvious and Hidden Points of Convergence”]. *Studia Litterarum*, 2019, vol. 4, no. 2, pp. 206–227. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-206-227 (In Russ.)

2 Orlitskii, Iu.B. “Osobennosti ritmicheskoi organizatsii ‘Povesti o Svetomire tsareviche’.” [“Features of the Rhythmic Organization of ‘The Tale of Tsarevich Svetomir’.”]. Ivanov, V.I. *Povest’ o Svetomire tsareviche* [*The Tale of Tsarevich Svetormir*], ed. prep. by A.L. Toporkov, O.L. Fetisenko, A.B. Shishkin. Moscow, Ladomir Publ., Nauka Publ., 2015, pp. 215–232. (In Russ.)

3 Petrov, V.V. “Raznotekushchie potoki v ‘Sne Melampa’ Viacheslava Ivanova: intertekstual’nyi analiz” [“Divergent Flows in Vyacheslav Ivanov’s ‘The Dream of Melampus’: Intertextual Analysis”]. *Europa Orientalis*, vol. 29: Istoricheskoe i nadvremennoe u Viacheslava Ivanova. K 150-letiiu Viach. Ivanova. Desiataia mezhdunarodnaia konferentsiia [The Historical and the Eternal in Vyacheslav Ivanov. On the 150th Anniversary of Vyacheslav Ivanov. The 10th International Conference]. Salerno, E.C.I. Edizioni Culturali Internazionali, 2017, pp. 23–54. (In Russ.)

4 Plungian, V.A. “Tonicheskii stikh Viach. Ivanova: k postanovke problemy” [“Vyach. Ivanov’s Tonic Verse: Toward a Problem”]. Lappo-Danilevskii, K.Iu., and A.B. Shishkin, editors. *Viacheslav Ivanov: Issledovaniia i materialy* [*Vyacheslav Ivanov: Studies and Materials*], issue 1. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2010, pp. 291–309. (In Russ.)

5 Silard, L. “‘Orfei rasterzannyi’ i nasledie orfizma” [“‘Orpheus Torn’ and the Legacy of Orphism”]. Silard, L. *Germetizm i germenevtika* [*Hermeticism and Hermeneutics*]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2002, pp. 54–101. (In Russ.)

6 Hard, Robin. *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. 8th ed. London, New York, Routledge, 2020. xxi, 631 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/TUVETC
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ПРОИЗВЕДЕНИЯ А.Н. ТОЛСТОГО 1914–1917 гг.: ОТ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ВЫСКАЗЫВАНИЯ К ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ОБРАЗУ

© 2024 г. Г.Н. Воронцова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 21 ноября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 декабря 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-9-2-154-171

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01239 «От факта к художественному образу — осмысление Первой мировой войны в творчестве прозаиков и поэтов — А.Н. Толстого, Н.С. Гумилева, С.А. Есенина, В.В. Маяковского, И.Э. Бабеля» (https://rscf.ru/project/23-28-01239)

Аннотация: В статье проанализирована взаимосвязь целого ряда разных по жанру произведений А.Н. Толстого, созданных в период Первой мировой войны и объединенных общей темой: публицистических статей «Трагический дух и ненавистники» (1914) и «Из дневника на 1917 год» (1917), циклов очерков на военную тему («По Волыни», «По Галиции», «На Кавказе») и художественной прозы писателя, рассказов «Обыкновенный человек» (1914), «На горе» (1915), «Под водой» (1915), «Рассказ проезжего человека» (1917). Отмечено, что в рассказах Толстого этого периода нашел непосредственное отражение материал, собранный во время его поездок в зону боевых действий и впервые отрефлексированный в публицистике. Не всегда это было возвращение к конкретным сюжетам и персонажам, сделанным оценкам. В большей степени в художественной прозе писателя сказались личная причастность автора к описываемым событиям, ощущение духа времени и знание необходимых подробностей, которые придавали его произведениям ощущавшуюся многими достоверность. В статье также прослежен генезис отношения писателя к войне, как на протяжении 1914–1917 гг., так и в дальнейшем при создании романа «Хождение по мукам» (1919–1921).

Ключевые слова: А.Н. Толстой, Первая мировая война, публицистические произведения, художественная проза, генезис отношения писателя к войне.

Информация об авторе: Галина Николаевна Воронцова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3546-0472
E-mail: Voroncova.96@mail.ru

Для цитирования: *Воронцова Г.Н.* Произведения А.Н. Толстого 1914–1917 гг.: от публицистического высказывания к художественному образу // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 154–171. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-154-171

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

A.N. TOLSTOY'S WORKS IN 1914–1917: FROM THE PUBLICISTIC STATEMENT TO THE ARTISTIC IMAGE

© 2024. Galina N. Vorontsova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: November 21, 2023
Approved after reviewing: December 28, 2023
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The article analyzes the relationship between various works of different genres by A.N. Tolstoy, which were created during World War I. These works share a common theme, which includes opinion pieces such as *Tragic Spirit and Haters* (1914) and *From the Diary for 1917* (1917), cycles of sketches on the military theme (*Through Volhynia*, *Through Galicia*, *In the Caucasus*), and the writer's prose fiction, including stories such as *An Ordinary Man* (1914), *On the Mountain* (1915), *Under Water* (1915), *A Passing Man's Tale* (1917). Tolstoy's stories of this period rely on the material he collected during his trips to the war zone and reflected for the first time in journalism. The assessments made in these stories were not always a return to specific plots and characters. The author's involvement in the events described was more evident in his prose fiction. His works had a sense of authenticity due to the spirit of the times and the necessary details he included. The article also traces the genesis of the writer's attitude towards the war, both during 1914–1917 and later in the novel *Road to Calvary* (1919–1921).

Keywords: A.N. Tolstoy, the First World War, journalistic works, fiction, genesis of the writer's attitude to the war.

Information about the author: Galina N. Vorontsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3546-0472
E-mail: Voroncova.96@mail.ru

For citation: Vorontsova, G.N. "A.N. Tolstoy's Works in 1914–1917: From the Publicistic Statement to the Artistic Image." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 154–171. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-154-171

Тема Первой мировой войны занимала одну из ведущих позиций в творчестве Алексея Николаевича Толстого с осени 1914 г. По признанию писателя, именно война способствовала преодолению того кризиса, в котором он оказался некоторое время спустя после своего блистательного литературного дебюта[1]. Много позже Толстой писал об этом периоде своей жизни: «...я увидел подлинную жизнь, я принял в ней участие <...>. Я увидел русский народ» [8, т. 1, с. 44]. Поездки на фронт, непосредственное соприкосновение с военным бытом, с жизнью солдат и офицеров, а также мирных граждан на прифронтовых территориях открыли писателю то, что он так долго искал, — «дух времени».

В годы Первой мировой войны Толстым был создан целый ряд произведений на военную тему. К их числу относятся написанные в 1914 г. публицистические статьи («Трагический дух и ненавистники» (другое название — «Отечество»), «В окопах», «Пленные», «Париж», «Макс Вук»), циклы очерков «По Волыни» (1914), «По Галиции» (1914), «На Кавказе» (1915), «В Англии» (1916), а также художественная проза писателя (рассказы «Обыкновенный человек» (1914), «На горе» (1915), «Анна Зисерман» (1915), «Под водой» (1915), «Рассказ проезжего человека» (1917) и др.).

Таким образом, можно говорить о двух этапах осмысления Алексеем Толстым военных событий — на публицистическом и художественном

1 С высоты прожитых лет Толстой негативно оценивал предвоенный период своего творчества, о чем неоднократно писал в статьях и автобиографиях: «Настал день, когда я с трепетом почувствовал: нужно жить в современности <...>. Я писал все хуже, все ненужнее — беспомощно барахтался в дикой стихии русского языка» [8, т. 10, с. 149]; «Я исчерпал темы воспоминаний и вплотную подошел к современности. И тут я потерпел крах. Повести и рассказы о современности были неудачны, не типичны» [8, т. 1, с. 43].

уровне, — а в ряде случаев и о преемственности разных по жанру произведений.

Очерки Толстого, объединенные в циклы «По Волыни», «По Галиции», «На Кавказе» и «В Англии»[2], стали результатом его поездок в зону боевых действий в качестве военного корреспондента газеты «Русские ведомости» и уполномоченного Всероссийского земского союза помощи больным и раненым воинам: в 1914 г. — на Юго-Западный фронт, в 1915 г. — на Кавказский, в 1916 г. — на Западноевропейский. Именно в очерках писатель впервые отрефлексировал абсолютно новый для себя материал, который потом будет не раз использован им в его художественной прозе.

Уже в начале сентября 1914 г. Толстой побывал на Волыни, в местах сражений русской и австрийской армий. За четверо суток он проехал ряд городов и местечек Ковельской и Холмской губерний: Ковель, Владимир-Волынский, Грубешов, Лащев, Чертовцы, Томашев, Замостье. Своему приятелю, К.В. Кандаурову, в одном из писем Толстой рассказывал: «Я так устал за 4 дня непрерывной скачки в телегах и бричках по лесным дорогам, под дождем, воспринимая единственные в жизни впечатления, что писать о них сейчас не могу <...>. Подумать только — я прожил год жизни за эту неделю, а это лишь только начало войны» [6, с. 214]. В октябре 1914 г. писатель проследовал в Галицию.

Фиксируя все встреченное на пути наиболее, на его взгляд, интересное и характерное, Толстой становился то летописцем исторических событий (так, он один из немногих современников написал о прощании в Киеве с погибшим в самом начале войны прославленным военным летчиком Петром Николаевичем Нестеровым, похороненным на берегу Днепра), то бытописателем, сохранившим в своих корреспонденциях подробности жизни мирного населения в районах Волыни и Галиции, которые в ходе Галицийской битвы, одного из первых сражений Первой мировой войны, переходили из рук в руки противостоявших армий. К сожалению, объективно-познавательная сторона очерков писателя так до сих пор по достоинству не оценена.

2 На страницах газет «Киевская мысль» и «Русские ведомости» в 1914, 1915 и 1916 гг. очерки публиковались под названием «Письма с пути». Они же составили шестой том («На войне») Сочинений писателя, выходивших в «Книгоиздательстве писателей в Москве» (1-е изд. — 1915 г., 2-е изд. — 1916 г.).

Н.П. Ашешов писал об этой части наследия Толстого: «Его очерки войны при больших художественных достоинствах не оторвались от газетной пуповины и слишком сроднились с тем газетным листом, для которого они предназначались. На первом плане все-таки у автора была газета с ее жадным интересом к злобе данного мгновения. В плену оказался автор и у тех бесчисленных впечатлений, какие охватывают каждого свежего человека, попадающего в сферу огня. Больших цельных, синтетических картин войны автор не дает. Он останавливается на отдельных эпизодах, встречах, столкновениях, разговорах. Он рисует свои переживания и чужие. Он делает выводы, часто переходящие из психологической плоскости в публицистическую. Но за всем тем, он в целом ряде страниц, сцен и фотографий остается цельным и вдумчивым художником» [1, с. 341–341].

Сходным образом оценивает военные очерки писателя и один из современных исследователей: «В “Письмах” А. Толстого война увидена не столько репортером, сколько художником, стремившимся передать ее *облик*. Эти письма с войны роднит не точное воспроизведение происходящих событий, а *восприятие войны как иного бытия*, включающее и наблюдение, и осмысление, и ощущение» [3, с. 180].

Военные очерки Толстого легли в основу его художественной прозы периода второй половины 1910-х гг. Не всегда это было возвращение к их конкретным сюжетам и персонажам, сделанным оценкам. В большой степени в рассказах писателя сказались личная причастность автора к описываемым событиям, ощущение духа времени и знание необходимых подробностей, которые придавали его произведениям ощущавшуюся многими достоверность: «…каждая встреченная им фигура зарисована немногими, но отчетливыми, выпуклыми штрихами. То же самое можно повторить и о рассказанных им эпизодах, о виденных или слышанных, часто “почти фантастических” обрывках военной жизни. Но все, даже “почти фантастическое”, под пером автора принимает характер достоверности, потому что он умеет показать и психологические основания кажущейся фантастики» [4].

Основной пафос и очерков Толстого, и его художественной прозы 1914 – начала 1915 г. был задан статьей писателя «Трагический дух и ненавистники», опубликованной еще 3 августа 1914 г. в газете «Русские ведомости». Ее основные тезисы сводились к следующему: военные идут в зону боевых действий «как на большое общее дело, словно вся Россия

стала одним хозяйством, приспело время жатвы, и все, взяв серпы, двинулись делать большое дело»; в Германии «вспыхнула давно сдерживаемая неистовая ненависть к русским», так как они «всегда чувствовали в нас новую культуру, еще намечающуюся и нестойкую, но совсем противоположную их железному, биржевому, позитивному, математическому веку»; в ответ на эту ненависть «по всей России пролетел трагический дух[3] <...> борьба партий, личная жизнь, настроения, неустройство, упоительная наша, отлично разработанная литературой, неврастения» отошли «как море от берегов», а «непроявленное, смутное ядро новой культуры <...> обнажилось впервые» [11].

Читателю и критике была больше известна вторая редакция этой статьи, напечатанная под названием «Отечество» в шестом томе Сочинений Толстого [9, т. 6, с. 7–12]. В ней писатель развивал тему родины, зазвучавшую с пронзительной остротой с началом Первой мировой войны. Он приводил слова одного из знакомых журналистов — «Я не знаю откуда это, но сейчас у меня есть отечество, Россия, родина», — и писал: «...никто из нас, я думаю не уяснил достаточно своего отношения к России; мы даже не знали — любим ли мы нашу страну? Или так — проживаем в ней только? <...> Мы, знающие много значений слова “отечество” — от выкрикнутого басом “Германия прежде всего” до залитого кровью скорбного имени “Бельгия”, — мы внезапно узнали истинное его значение» [9, т. 6, с. 8–9][4].

3 К образу «трагического духа», который овладел русским народом, и соответственно русской армией, Толстой апеллировал и в очерках. В одном из них, вошедшем в цикл «По Волыни», он писал, анализируя причины победы русских в Галицийской битве: «...сражения решаются величием духа и высотой цели, ради которой встал народ. Мы имели перед собой могучего противника, но дух его был мертв, заменен техникой и железной дисциплиной, и он пал, потому что крепче всякой стали живой человек, могущественнее всей выдуманной им же техники» [9, т. 6, с. 43].

4 Данный пассаж вызвал буквально бурю негодования критика В.П. Кранихфельда: «...автор <в статье> пустился в чуждую ему область, политических, философских и всяких иных умствований и, как водится, наговорил множество, выражаясь деликатно, наивностей. Не только за себя лично, но и за всех нас <...> Толстой утверждает, что до войны “мы даже не знали — любим ли мы нашу страну, или так — проживаем в ней только”. Что только война дала нам счастье узнать, что у нас “есть отечество, Россия, родина” <...>. Смею уверить его, что и задолго до войны “мы все” были не так уж равнодушны к судьбам нашей родины, как это ему представляется теперь. История нашей литературы, история наших общественных движений являет собою непрерывную цепь доказательств того, как глубоко, как самоотверженно “мы все” умели любить нашу родину; с какой неутомимой энергией и заботой насаждали “мы все” на обширной равнине нашей родины ростки культуры» [4].

С положениями этой статьи Толстого перекликаются строки его письма к отчиму, А.А. Бострому, написанного в августе 1914 г.: «...никогда не думал, что стану журналистом, буду писать *патриотические* статьи. Так меняются времена. А в самом деле я стал патриотом. Знаешь, бывает так, что юноша хулит себя, презирает, считает, что он глуп и прыщав, и вдруг наступает час, когда он постигает свои духовные силы (час, кот<орому> предшествует катастрофа), и сомнению больше нет места. Так и мы все теперь: вдруг выросли, нужно делать дело — самокритике нет места — мы великий народ — будем же им» [6, с. 212].

Соответственно, в основу художественных произведений писателя конца 1914 – начала 1915 г., созданных на военном материале, была положена идея нравственного исцеления, духовного возрождения человека на войне. Показателен в этом отношении рассказ Толстого «Обыкновенный человек», опубликованный на страницах «Русских ведомостей» 25 декабря 1914 г. Его название соотносится со словами одного из критиков о военных очерках писателя: «Конечно, у писателя, основной вопрос о смерти и о человеке, не воине, а именно о человеке, дерущемся на фронте» [2].

Главный герой рассказа, прапорщик Демьянов, в мирной жизни — художник, рассказывал о себе сослуживцам-офицерам: «Писал себе этюды, готовил картину — что-нибудь весьма особенное — ни Пикассо, ни Матисс, ни Гоген, а тоже такое... Ах, какая чепуха все эти мои необыкновенные идеи... То меланхолия, бывало, заест, то проснусь ночью и смотрю на пустое полотно... и кажется вот-вот-вот... а дойдешь до дела — ничего не выходит. Так что, я думаю, вся эта моя живопись была одной нервностью, а не искусством. Да и мы все таковы — возбуждаемся чрезвычайно быстро и легко, самыми только кончиками нервов; дальше, в глубину, ничего не идет <...> и происходит точно радужная игра на поверхности, точно нефть на реке. Да и не только живопись, не только искусство, вся жизнь — одни пятна нефти. Духа нет ни в чем, заколочен он, закован, загнан в такую темноту, в такую глубину — дух, что я уже не знаю, какая нужна катастрофа, чтобы он поднялся до моего сознания» [9, т. 7, с. 107].

Монолог героя полон смятения и вопросов, ответ на которые Демьянов неожиданно для себя получает из уст простого солдата Дмитрия Аникина: «...кабы нам бог войны не дал, ограбил бы нас. Народ стал несерьезный.

Чего не надо — боится, а больше по пустякам. Скука пошла в народе. Через эту скуку вот она и война. Теперь каждый человек понятие себе получит» [9, т. 7, с. 111].

Сюжет рассказа развивается следующим образом. Демьянов принимает свой первый бой, в ходе которого рядом с ним все время оказывается Аникин. «Как хорошо, что он со мной», — думает герой, получая от своего нового знакомого разного рода помощь. Далее следуют первое убийство врага на поле боя и первое ранение. На протяжении всего этого времени Демьянов проходит целый ряд сменяющих друг друга внутренних состояний, спровоцированных развернувшимся сражением: от необъяснимого восторга и вполне объяснимого страха до «холодной» и «умной» пустоты. Ему кажется, что «вернуться к себе, к своим ощущениям, прошлым и обычным, теперь немыслимо и противно». Желает он только одного — «остаться в той холодной, умной пустоте, где все равны, где ничего не страшно, ничего не жаль, где точно и бесстрастно действует центральная сила, передвигающая сейчас ноги Демьянова» [9, т. 7, с. 125].

Таким образом формируется умонастроение героя, позволяющее ему по-новому взглянуть на его прошлую жизнь, столь нелицеприятно оцененную им в начале рассказа: «...лежа на боку, думал о разных вещах: о своем родном городе, о том, что девушка, которую он любил, так и не полюбила его; перед ним прошел ряд знакомых лиц, и милых, и безразличных. Он представил свою мастерскую, прибранную перед отъездом, и ему показалось, что на все это он смотрит точно с большой высоты, и все кажется ему милым, простым, немного печальным, но, быть может, таким, к чему можно и не возвращаться» [9, т. 7, с. 126].

Сродни Демьянову из «Обыкновенного человека» главный герой другого рассказа Толстого — «На горе», написанного после поездки писателя на Кавказский фронт в феврале 1915 г. и опубликованного в «Русских ведомостях» 22 марта того же года. Сюжет произведения, в котором речь идет об одном из боев в горных районах Кавказа, разворачивается в письмах, которые пишет и отсылает своей жене Даше бывший присяжный поверенный, а теперь прапорщик, Рябушкин. Форма рассказа определялась обстоятельствами личной жизни писателя. В конце 1914 г. его женой стала поэтесса Наталья Васильевна Крандиевская. Именно ей адресовались письма с Кавказа самого Толстого, тяжело переживавшего разлуку. Мотивы переписки в той

или иной мере сказались в рассказе «На горе» наряду с событиями, отраженными в военных корреспонденциях писателя.

В центре повествования в произведении конфликт Рябушкина с одним из его сослуживцев Петром Теркиным, который изживается их совместным участием в боях. Теркин в рассказе совершает воинский подвиг, в основу которого положен подвиг реального участника боев на Кавказе бывшего моряка Орлова, упомянутого Толстым в цикле очерков «На Кавказе»: «В декабре он <Орлов> получил спешный приказ занять со своей полуротой такую-то высоту; без провианта, в одной рубахе, сейчас же выступил и к ночи влез на снежную гору, где и окопался. Высота эта оказалась чрезвычайно важным пунктом; турки сосредоточили на ней большие силы, стреляли полтора месяца день и ночь <...>. Во время наступления Орлов спустился в долину и сейчас же занял новую высоту. Турки на этот раз оказались очень энергичными: значительными силами они окружили гору, отрезали доставку провианта и пошли на приступ. Орлова сочли погибшим: горячий бой развернулся по всему фронту, и, чтобы выручить полуроту, нужно было отбросить всю толщу турок. Ночью Орлов сигнализировал электрическим фонариком, что еще жив, имеет пять раненых и двух убитых. Он подсчитал патроны, оказалось по двести пятьдесят на человека. Тогда он принялся всю эту ночь и следующий день обстреливать частым огнем пологий западный склон горы. Турки в этом месте подались и попрятались в окопы. Вечером он сам пошел на разведку, был атакован, турка, бросившегося на него, убил из маленького своего барабанного пистолетика, определил уязвимое место турецкого расположения и ночью ринулся туда со всеми солдатами, унося раненых. Взбешенные турки сделали все, что могли; они убили еще четырех наших и многих ранили. Орлов вывел свою полуроту к морю, к нашим войскам» [10, т. 6, с. 106].

Так же, как и Орлов, Теркин «сидит <...> на позиции, на горе, со ста пластунами» и отбивает штурмовые атаки турок, находясь в «железном кольце». Рядом, на соседней вершине находится Рябушкин с двумя взводами. В конечном итоге совместные действия его и Теркина позволяют последнему вырваться из окружения и вывести в расположение Рябушкина восемьдесят семь человек. Отношения героев изначально осложнены существующим между ними конфликтом, однако это не помешало им слаженно действовать в бою, приходя в минуту опасности на помощь друг другу.

Подобно Демьянову из «Обыкновенного человека», прапорщик Рябушкин ощущает свое внутреннее перерождение в условиях войны, о чем пишет жене: «А вот еще новость, — помылся я не только снаружи, но где-то, должно быть, внутри у меня поскреб мыльцем лупоглазый грек; иначе, милая Даша, я никак не могу объяснить, отчего нет во мне прежней сухости, “мозгового засилия”; прежнее не то что во мне пошатнулось, а промокло, мысли стали более влажными на ощупь, от них пошел мистический пар; это после пяти недель сидения в окопах. Вот до чего мы с тобой дожили; я так и вижу, как засветились твои глаза; радуйся, милая моя жена, сходи к Иверской, поставь свечку; вернусь я уже не скептиком» [9, т. 7, с. 71].

Анализируя произведение, Е.А. Колтоновская писала: «Сюжет рассказа, духовное возрождение интеллигента через войну, не может не быть автору особенно близким, ибо А. Толстой принадлежит к тому писательскому поколению, которое особенно страдало от затхлости, искусственности, “умственности” и рвалось к “живой жизни”. В рассказе удачно передана не только общая бодрящая, оживляющая сила войны, оживляющая иррациональное начало в человеке, а и ее особенная героическая душа, заставляющая умолкнуть все мелкие будничные чувства и заговорить настоящие — большие» [5, с. 141].

В своем последнем письме Рябушкин напишет жене о Теркине, которого он считал своим непримиримым врагом: «Он — герой, Даша. Когда его перенесли через сосновый мост, я спросил: хочет ли, чтобы я его поцеловал? Он отер кровь с лица, захватил меня за воротник, и мы поцеловались. У него прекрасное лицо, настоящего воина, и глаза совсем золотистого цвета. Он все понял, он мне сказал потом: “Знаете что: уж это мы с вами навек”. Даша, можно любить только, думая, что навек; иначе — не любовь. Тогда все понятно, все просто, торжественно и ясно, как звезды» [9, т. 7, с. 85].

Однако обращение к заявленной в статье теме невозможно без учета того факта, что в своем отношении к войне, как к событию не только русской, но и мировой истории Толстой прошел через ряд порой резко контрастных этапов.

С середины 1915 г. стал заметен перелом в отношении к военным действиям всех слоев русского общества, что было обусловлено отступлением русской армии из Галиции, Польши и Литвы, ставшим масштабной национальной катастрофой. Газеты все больше писали о бедственном положении

мирного населения в зоне боевых действий, беженцев и пленных, разрушенных городах и селах.

Сам Толстой в январе 1917 г. вспоминал: «Помню, в начале войны многое казалось истинным откровением. Появились герои среди обычных обывателей. Впервые, с оглядкой и радостью, произнесено было слово “родина”. На улицах Варшавы бросали цветы в сибирских стрелков. Мы пережили небывалый подъем и отчаяние, почти гибель. Все это минуло, время романтических боев прошло. Не повторятся ни кавалерийские набеги, ни головокружительные обходы галицийских битв, ни падение крепостей, ни отход на сотни верст. Война стала расчетом, фронт — буднями» [7].

Постепенно менялась тональность и произведений писателя о войне. Во второй половине ноября 1915 г. в газете «Русские ведомости» был опубликован рассказ Толстого «Спасенный» (другие названия — «На подводной лодке» и «Под водой»), где внимание автора обращено на тяготы ратного труда, на выживание человека в нечеловеческих условиях войны. Главный герой произведения, Андрей Николаевич, командир подводной лодки «Кэт», обреченный сделать выбор между выполнением воинского долга и жизнью членов экипажа, оказывается в непростой для себя ситуации, не только физически, но и нравственно проживая все этапы тяжелейшего морского боя с неприятелем. Вот как описывает Толстой ощущения его и команды на борту залегшей на дно субмарины: «...события недавних дней точно отодвинулись в глубокое прошлое, из команды кое у кого начинается странное состояние рассеянности. Мы — не живые и не мертвые, спим весь день, но поднимаемся, чтобы накачать воздуху <...>. Сверху нас — вода толщиной в четырехэтажный дом. Когда наступает время подъема, все оживают понемногу, потягиваются, с беспокойством поглядывают на часы, ждут этого часа, как воскресения из мертвых <...>. Накачаем воздух, тонем на дно и людьми снова овладевает сонливость; время обрывается» [9, т. 9, с. 84–85].

Подобно Демьянову и Рябушкину, Андрей Николаевич выходит из военных испытаний преобразившимся человеком. В письме своей знакомой он пишет о том, что, заглянув в себя, измерив «призрачную, смертельную пустоту одиночества», возвращается на землю «для любви» [9, т. 9, с. 99–100]. Но здесь это всего лишь отголосок темы, мощно заявившей о себе в предыдущих рассказах.

Прозвучала тема войны и в «Рассказе проезжего человека», который был написан Толстым в сентябре 1917 г., уже после Февральской революции, когда два этих события тесно переплелись в сознании писателя. Характеристики войны в этом произведении были бы немыслимы в конце 1914 – начале 1915 г. Один из персонажей называет ее «мировой потасовкой с пятью миллионами убитых», «миротрясением» без какой-либо цели [8, т. 3, с. 8], что перекликается с началом статьи Толстого «Из дневника на 1917 год»: «Я приехал на фронт[5] из Москвы, из тыла, истерзанный разговорами о том, что Россия вообще кончается, что нельзя продохнуть от грабежей и спекуляции, общество измызгано, все продано и предано, война будет длиться еще пять лет, а если кончится скоро, то еще хуже» [7].

Безымянный главный герой рассказа определенно напоминает Демьянова из «Обыкновенного человека», прожившего три года на фронте и получившего звание штабс-капитана. Он тоже бывший художник, переживший внутренний кризис накануне войны, но о ее начале вспоминающий с явной иронией, рожденной собственным опытом: «Уже давно крутившийся вихрь <...> сильным студеным сквозняком сорвал и унес все лохмотья, все румяна, всколыхнул оголевшее, пьяное болото по всей России. Вы помните, как потянулись на запад поезда, обозы, серая, бородатая, запасная Русь <...>. Теперь мне кажется, я понимаю: у всех тогда было нетерпение доказать, что, мол, и мы нация, оправдаться, снять позор <...> позор ленивой, грязной, сонной, хамской жизни» [8, т. 3, с. 11].

С явным осуждением говорит фронтовой штабс-капитан и о общих настроениях в начале войны: «Первый грохот пушки! Боже, сердце готово было умчаться туда, за визжащим снарядом! А пожар станции! Какое мрачное великолепие в черных клубах дыма! <...> Как все здесь ловко, и сильно, и быстро! И не нужно нанюхиваться кокаином, ни одурять себя какими-то странными запахами, мечтами, дымом, вином, чтобы заиграли все поджилки и распахнулась, запенилась душа. Здесь мы рванулись в азартную игру, где призом была чужая смерть, а своя — битой картой» [8, т. 3, с. 11].

А.И. Иванов, один из современных исследователей темы Первой мировой войны в русской литературе 1914–1918 гг., анализируя циклы военных очерков писателя, справедливо отметил, что они «дают возможность

5 В середине декабря 1916 г. Толстой выехал в Минск в Комитет Западного фронта Всероссийского земского союза.

говорить о первом этапе художественного осмысления войны, где отчетливо выделяется изобразить и почувствовать войну» [3, с. 182–183]. Это «почувствованное» вобрал в себя, наряду с рассказами, и роман Толстого «Хождение по мукам» (1919–1921), который стал для писателя следующим этапом в осмыслении одного из центральных исторических событий первой четверти XX в. Однако звучание военной темы в романе во многом контрастно ее воплощению в публицистике и прозе Толстого 1914–1917 гг.

Война в интерпретации автора романа — событие необъяснимое, наделенное ролью пролога к новой грядущей катастрофе, «первое действие трагедии». Все «разумные рассуждения» о ее причинах и целесообразности тонут «в океане крови, льющейся на огромной полосе в три тысячи верст, опоясавшей Европу». Никакой разум не в силах объяснить, «почему железом, динамитом и голодом человечество упрямо уничтожает само себя» [12, с. 126].

Отношение к войне становится в «Хождении по мукам» тем индикатором, с помощью которого автор характеризует персонажи. Так, за военной риторикой и политической трескотней Николая Ивановича Смоковникова («трепанием языка», как называет это его жена Катя) скрываются аморальность и безнравственность, позволяющие ему с удовлетворением отметить, что у немцев «уже дети без кожи начинают рождаться», и осадить жену, когда та пытается возразить: «...это ужасно <...> когда дети рождаются без кожи — это все равно ужасно, у кого рождаются — у нас или у немцев» [12, с. 132].

Органически своей ощущает стихию войны Аркадий Жадов, потому так и поражает Елизавету Киевну его преобразившийся внешний вид: «Он был широкоплечий, русый, бритый, со светлыми, прозрачными глазами. Сидел он прямо, туго перетянутый ремнем, пил много и только бледнел». Лицо Жадова казалось ей «страшным и прекрасным» [12, с. 139].

Людей, «рискующих своей жизнью без принуждения», «у кого — органическая жажда убивать», Аркадий Жадов относит к стоящим «на высшей ступени человеческого сознания» и тут же демонстрирует свою собственную принадлежность к подобным человеческим особям, проявляя завидную самоотверженность в сражении, которое «не имело никакого смысла, потому что убыль в войсках была пополнена, произведена новая мобилизация, наготовлены новые снаряды, выпущены новые партии бумажных

денег. Только оказались разрушенными несколько городов, и сгорела дотла сотня деревень» [12, с. 143].

В то же время изживает войну соприкоснувшийся с ней Иван Ильич Телегин. На абсурдные заявления инженера Струкова о конечных целях начавшейся революции он отвечает: «Ты всю войну в тылу просидел <...> а я воевал, и знаю: в четырнадцатом году нам тоже нравилось драться и разрушать. Теперь нам это не нравится. А вот вы, тыловые люди, только теперь и входите во вкус войны. И вся психология у вас мародерская, обозная: грабь, жги!.. Я давно к вам присматриваюсь, — у вас идея — разрушать, самим дорваться до крови... Ужасно!..» [12, с. 212].

Конечные выводы Телегина из собственного военного опыта прямо противоположны эгоцентричным умозаключениям Жадова: «Ему казалось, что он мог бы сказать сейчас всем, всем, всем людям ясную, простую истину, и все бы поверили в нее. Он бы сказал: “Вы видите, — так жить дальше нельзя: на ненависти построены государства, ненавистью проведены границы, каждый из вас — маленький клубок ненависти, — крепость с наведенными во все стороны орудиями. Жить — тесно и страшно. Весь мир задохнулся в ненависти, — люди истребляют друг друга, текут реки крови. Вам этого мало? Вы еще не прозрели? Вам нужно, чтобы и здесь, в каждом доме, человек резал человека? Опомнитесь, бросьте оружие, разрушьте границы, раскройте двери и окна вольному ветру”» [12, с. 204].

Военные главы «Хождения по мукам» во многом основаны на собственных воспоминаниях писателя. Однако то, о чем было написано в годы Первой мировой войны, привнесено в текст романа в существенно преображенном виде, что связано с переосмыслением автором тех событий, свидетелем которых он был.

О русском штабе в замке, близ Лащева, Толстой рассказывал в одном из очерков, вошедших в цикл «По Волыни»: «Над местечком, на горе, стоит среди векового парка древний замок польского графа Ш. Здесь находился сначала австрийский, а потом штаб нашей армии, здесь было сердце битвы, и весь замок, все службы и парк были заполнены нашими ранеными <...>. У кирпичной стены вся земля была усеяна пулями и пулями были истыканы, как решето, стены замка» [9, т. 6, с. 38].

В романе эта реальная картина использована писателем для создания сцен, связанных с лишенной патетики повседневной жизнью ар-

мейских офицеров, где внутреннее убранство «покинутого» полуразрушенного помещения, еще недавно торжественно-изысканное, оттеняет абсурдность и алогичность военных будней: «...Иван Ильич, опуская руки в карманы шинели <...> повернул под дубы к неясной громаде замка, где в нескольких окнах желтел свет. На крыльце кто-то, увидев Телегина, бросил папироску и вытянулся. “Что, почты не было?” “Никак нет, ваше благородие, ожидаем”. Иван Ильич вошел в прихожую. В глубине ее, над широкой, уходящей изгибом вверх, дубовой лестницей висел гобелен, должно быть очень старинный: среди тонких деревцев стояли Адам и Ева, она держала в руке яблоко — символ вечной радости жизни, он — срезанную ветвь с цветами — символ падения и искупления. Их выцветшие лица и удлиненные тела неясно освещала свеча, стоящая в бутылке на лестничной колонне. Иван Ильич отворил дверь направо и вошел в пустую комнату с лепным потолком, рухнувшим в углу, там, где вчера в стену ударил снаряд. У горящего очага, на койке, сидели поручик князь Бельский и подпоручик Мартынов. Иван Ильич поздоровался, спросил, когда ожидают из штаба автомобиль, и присел неподалеку на патронные жестянки, щурясь от света» [12, с. 114–115].

Как это видно, само выражение «сердце битвы», использованное Толстым в очерках по отношению к штабу армии, было бы здесь неуместно. На смену парадигмы указывает и замена в определениях: «древний замок польского графа Ш.» превратился в тексте романа в «покинутый» и безымянный.

Невозможно не увидеть разницы и между приведенными выше сентенциями Дмитрия Аникина из «Обыкновенного человека» и диалогом рядовых в «Хождении по мукам», где отчетливо слышна тема греха убийства на войне:

— Когда же эта война кончится?
— Ладно тебе.
— Кончится, да не мы этого увидим.
— Хоть бы Вену, что ли бы взяли.
— А тебе она на что?
— Так, все-таки. Поглядели бы.

— К весне воевать не кончим, — все равно — так все разбегутся. Землю кому пахать, — бабам? Народу накрошили — полную меру. А к чему? Будет. Напились, сами отвалимся...

— Ну енералы скоро воевать не перестанут.

— Ты это откуда знаешь? Тебе кто говорил? В зубы вот тебе дам, сукин сын.

— Енералы воевать не перестанут.

— Верно, ребята. Первое дело — выгодно, — двойное жалованье идет им, кресты, ордена. Мне один человек сказывал: за каждого, говорит, рекрута англичане платят нашим генералам по тридцать восемь целковых с полтиной за душу.

— Ах сволочи! Как скот продают <...>.

— Разве не зря — убить человека-то... У него, чай, домишко свой, семейство какое ни на есть, а ты ткнул в него штыком, как в чучело, — сделал дело. И тебе за это медаль. Я в первый-то раз запорол одного, — потом есть не мог — тошнило... А теперь десятого, или девятого кончаю... Дожили... Ведь страх-то какой, а? Раньше и в мыслях этого не было... А здесь — ничего — по головке за это гладят [12, с. 117–118, 122–123].

Показательно в интересующем нас аспекте упоминание сибирских стрелков в публицистике писателя периода войны и в романе «Хождение по мукам». В очерке, вошедшем в цикл «По Галиции», Толстой писал: «У нас же каждый день, каждый час вливаются в армию выносливые, крепкие, привыкшие к зимним невзгодам сибирские полки, блестяще показавшие себя в последних боях. Я видел, как подошел к станции один из эшелонов, на платформах стояли, задрав стволы, тяжелые орудия <...>. Распахнулись двери вагонов, высунулись здоровенные ребята — молодые, широколицые, загорелые» [9, т. 6, с. 59–60]. Завершением этого сюжета в романе стали слова одного из безымянных солдат: «Видел я поле под Варшавой <...> лежат на нем тысяч пять али шесть сибирских стрелков. Все побитые, лежат, как снопы» [12, с. 137].

Таким образом, ко времени создания романа «Хождение по мукам» в сознании писателя произошла дегероизация самого события войны, «парадокса с гуманнейшей культурой, которая за четыре года удачно слопала половину самой себя» [8, т. 10, с. 22], военных действий и связанных с ними настроений в обществе, так как результатом кровопролитных сражений,

овеянных иллюзорным «трагическим духом, духом понимания, спокойствия и роковых, мировых задач», стало не сплочение и возрождение нации, не «прекрасный век»[6], а «военный и голодный бунт»[7], каким, в конечном итоге, увидел Толстой Февральскую революцию.

Список литературы

Исследования

1 [*Ашешов Н.П.*]. Граф Алексей Толстой. На войне // Современный мир. 1915. № 2. С. 341–343.

2 [*Ашешов Н.П.*] Литературные мотивы. Война и художественная литература. — Отражение жизни. — Самопознание. — Простота. — Смерть. — «На войне» графа Алексея Н. Толстого // Современное слово. 1915. 23 января. С. 2.

3 *Иванов А.И.* Первая мировая война в русской литературе 1914–1918 гг. Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г.Р. Державина, 2005. 485 с.

4 *Кранихфельд В.П.* Художественная летопись войны // Киевская мысль. 1915. 17 февраля. С. 2.

5 *Колтоновская Е.А.* Писатели о войне // Русская мысль. 1915. № 4. С. 135–146.

Источники

6 Переписка А.Н. Толстого: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989.

7 *Толстой А.Н.* Из дневника на 1917 год // Русские ведомости. 1917. 15 января. С. 2.

8 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1982–1986.

9 *Толстой А.Н.* Сочинения: в 10 т. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1912–1918.

10 *Толстой А.Н.* Сочинения: в 10 т. 2-е изд. М.: Книгоизд-во писателей в Москве, 1916–1918.

11 *Толстой А.Н.* Трагический дух и ненавистники // Русские ведомости. 1914. 3 августа. С. 5.

12 *Толстой А.Н.* Хождение по мукам / изд. подгот. Г.Н. Воронцова. М.: Наука, 2012. 478 с. («Литературные памятники»).

6 В постскриптуме письма отчиму, А.А. Бострому, от 28 августа 1914 г. Толстой замечал: «Конечно, ты знаешь, что это мировая война, в которой погибнет наша цивилизация и настанет, наконец, *прекрасный век* <курсив наш. — *Г.В.*>» [6, с. 213].

7 См. в статье Толстого «На костре» (1917): «...первого марта 1917 года у нас произошла не революция, а *военный и голодный бунт* <курсив наш. — *Г.В.*>, как реакция на трехлетнюю войну <...> потому что нация во всей своей массе осталась нема и бесстрастна, не подняла сонных век, не выразила иной воли, кроме желания скорого мира и сытого покоя» [12, с. 258].

References

1 [Asheshov, N.P.] “Graf Aleksei Tolstoi. Na voine” [“Count Alexey Tolstoy. At War”]. *Sovremennyi mir*, no. 2, 1915, pp. 341–343. (In Russ.)

2 [Asheshov, N.P.] “Literaturnye motivy. Voina i khudozhestvennaia literatura. — Otrazhenie zhizni. — Samopoznanie. — Prostota. — Smert. — ʻNa voine’ grafa Alekseia N. Tolstogo” [“Literary Motifs. War and Fiction. — Reflection of Life. — Self-Knowledge. — Simplicity. — Death. — ʻAt War’ by Count Alexei N. Tolstoy”]. *Sovremennoe slovo*, January 23, 1915, p. 2. (In Russ.)

3 Ivanov, A.I. *Pervaia mirovaia voina v russkoi literature 1914–1918 gg.* [*The First World War in Russian Literature, 1914–1918*]. Tambov, Derzhavin Tambov State University Publ., 2005. 485 p. (In Russ.)

4 Kranikhfel’d, V.P. “Khudozhestvennaia letopis’ voiny” [“Artistic Chronicle of the War”]. *Kievskaia mysl’*, February 17, 1915, p. 2. (In Russ.)

5 Koltonovskaia, E.A. “Pisateli o voine” [“Writers About the War”]. *Russkaia mysl’*, no. 4, 1915, pp. 135–146. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UAOVGC
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)5

СОНЕТНАЯ КОНТРОВЕРЗА В.К. ТРЕДИАКОВСКОГО И А.П. СУМАРОКОВА

© 2024 г. К.Ю. Лаппо-Данилевский
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 10 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 февраля 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-172-199

Аннотация: В статье рассматривается ранний этап истории сонетной формы (с 1732 по 1759 г.) и те представления, которые с ней связывали два выдающихся поэта этого времени — В.К. Тредиаковский и А.П. Сумароков. В.К. Тредиаковского следует признать подлинным создателем русского сонета. В 1732 г. он перевел силлабическим 13-сложником знаменитый сонет Жака Валле Де Барро “Grand Dieu, tes jugements sont remplis d’équité…”. Это стихотворение Тредиаковский переложил еще дважды, преобразуя метр своих переводов в соответствии со своими взглядами, менявшимися в ходе реформы русского стиха. В 1747 г. в «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков изложил иное понимание сонета — как преимущественно салонной и игровой формы. В 1755 г. он опубликовал в «Ежемесячных сочинениях» шесть сонетов, написанных александрийским стихом и воплотивших его ви́дение этой формы. Поэты более молодого поколения становятся на сторону Сумарокова в этом споре и в своих сонетах подражают именно ему. Тредиаковский был вынужден смириться, и в 1759 г. он написал еще один сонет, на этот раз уже александрийскими стихами. По-видимому, представление Тредиаковского о высокой тематике сонета повлияло до некоторой степени на Сумарокова — в двух своих поздних сонетах, написанных в 1769 и 1774 гг., он обратился к религиозно-философской проблематике.

Ключевые слова: В.К. Тредиаковский, А.П. Сумароков, итальянский и французский типы сонета в России, реформа русского стиха, русская поэзия XVIII в., поэтика.

Информация об авторе: Константин Юрьевич Лаппо-Данилевский — доктор филологических наук, Dr. habil., ведущий научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7696-1102

E-mail: yurij-danilevskij@yandex.ru

Для цитирования: *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Сонетная контроверза В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 172–199. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-172-199

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

THE POLEMICS OF V.K. TREDIAKOVSKII AND A.P. SUMAROKOV ABOUT THE SONNET

© 2024. Konstantin Yu. Lappo-Danilevskii
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Science, St. Petersburg, Russia
Received: January 10, 2024
Approved after reviewing: February 21, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The article investigates the early period of the sonnet form in Russia, covering the period from 1732 to 1759. It examines the ideas of two prominent poets of the time, Vasily Trediakovsky and Aleksandr Sumarokov, regarding the sonnet. Trediakovsky appears as the true unventor of the sonnet form in Russia: in 1732, he translated the famous "penitential"-sonnet of Jacques Vallée, Sieur Des Barreaux, "Grand Dieu, tes jugements sont remplis d'équité..." into 13-syllable lines. Trediakovsky translated this poem again in 1735 and 1752 with various variants of trochaic verses. In his "Epistle on Poetry" of 1747, Sumarokov displayed a different conception of the sonnet as a salon and playful poetry. In 1755, he published in the "Monthly Review" six sonnets in alexandrines, demonstrating his understanding of this form. Younger poets followed Sumarokov's recommendations and imitated his sonnets. Trediakovsky had to accept defeat, and in 1759, wrote a sonnet in alexandrines. Apparently, Trediakovsky's conception of the sonnet as a genre for elevated subject matter nonetheless influenced Sumarokov. In his late sonnets, written in 1769 and 1774, Sumarokov treated religious and philosophical subjects.

Keywords: Vasilii K. Trediakovsky, Aleksandr P. Sumarokov, Italian and French sonnet types in Russia, the reform of Russian verse, Russian poetry of the 18th century, poetics.

Information about the author: Konstantin Yu. Lappo-Danilevskii, DSc in Philology, Dr. Habil. in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7696-1102

E-mail: yurij-danilevskij@yandex.ru

For citation: Lappo-Danilevskii, K.Yu. "The Polemics of V.K. Trediakovsky and A.P. Sumarokov About the Sonnet." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 172–199. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-172-199

Начальный этап истории сонета в России не раз привлекал внимание исследователей[1]. При этом столь важные аспекты, как упрочение этой формы в контексте реформы русского стиха в XVIII столетии и взаимодействие различных сонетных канонов, на мой взгляд, не подверглись должному детальному рассмотрению. Оправдывает настоящее обращение к данной теме и привлечение ряда новых материалов, не учтенных предшественниками. Однако до того как перейти к основной, хронологической части изложения, хотелось бы коснуться типологии сонетов и прояснить некоторые исходные посылки.

Первые сонеты были сочинены Джакомо да Лентини, чья поэтическая деятельность протекала между 1215 и 1233 гг. при сицилианском дворе Фридриха II Гогенштауфена. Считается, что сонет возник либо в результате прибавления удвоенного трехстрочного припева к двум катренам сицилианского страмботто, либо как сознательное преобразование и упрощение формы канцоны. Изначальная рифмовка катренов в итальянском сонете была перекрестной, однако уже у Данте значительно число стихотворений с охватной рифмой в четверостишиях, а в сонетах Петрарки она доминирует. Именно под влиянием последнего складывается канон французского сонета с охватной рифмой в катренах, но с иным, чем в итальянском, расположением рифм в терцетах. Хотя в первом французском сонете, сочиненном Клеманом Маро в 1538 г. в честь герцогини Феррарской, рифмы ис-

1 В первую очередь следует указать на соответствующие разделы двух монографий: [20; 2]. Отдельные аспекты ранней истории русского сонета рассматривались в исследованиях К.Д. Вишневского, С.Д. Титаренко, О.И. Федотова и др. Русская рецепции ряда твердых форм (октава, терцина, триолет и др.) освещаются в книге: [18].

ключительно женские, в дальнейшем альтернанс мужских и женских рифм становится обязательным. Английский сонет порывает с традицией двух катренов и двух терцетов — он состоит из трех четверостиший и заключительного двустишия.

Далее при систематизации материала я буду опираться на следующую типологию сонетных форм, предложенную Вальтером Мёнхом в его монографии о сонете [21, S. 16][2]:

Итальянский сонет 1:
A) abab abab cdc dcd
B) abab abab cde cde

Итальянский сонет 2:
A) abba abba cdc dcd
B) abba abba cde cde

Французский сонет:
A) abba abba ccd eed
B) abba abba ccd ede

Английский сонет:
abab cdcd efef gg

Следует отметить, что альтернанс мужских и женских рифм, утвердившийся во французском сонете, не предполагал их четкого местоположения; то же можно сказать и о русском сонете[3].

Каноническим формам, охарактеризованным Мёнхом, противостояли сонеты вольные. Наиболее распространенными отступлениями от обыкновений романской сонетной строфики было увеличение рифм в катренах с двух до четырех. И во французской, и в немецкой литературах, у которых

2 В трудах М.Л. Гаспарова находим более краткую классификацию и характеристику трех основных типов сонета (итальянского, французского и английского); см. в первую очередь: [4, с. 304].

3 В русском сонете XVIII в. было задействовано два рода клаузул, поэтому далее для компактности и наглядности примеров заглавные литеры будут обозначать женские рифмы, а строчные — мужские.

главным образом училась русская литература в XVIII столетии, удельный вес вольных сонетов был весьма значителен.

Переводные сонеты В.К. Тредиаковского

Первый сонет на русском языке был сочинен в 1715 г. И.В. Паузе, иностранцем, переселившимся в Россию в начале 1700-х гг. Это стихотворение осталось неизвестно современникам, было впервые опубликовано лишь в 1976 г. и не сыграло какой-либо роли в литературном процессе XVIII столетия [14, с. 220].

В 1732 г. В.К. Тредиаковский создал свой первый сонет «Боже мой! твои судьбы правости суть полны!..» (ABAB ABAB CCD EDE; вольн.). Он написан силлабическим 13-сложником с исключительно женскими рифмами; цезура в нем то после шестого, то после седьмого слога, а рифмы исключительно женские. Это переложение знаменитой палинодии Жака Валле Де Барро (Jacques Vallée, Sieur Des Barreaux; 1599–1673), «покаянного сонета», начинающегося строкой “Grand Dieu, tes jugements sont remplis d’équité...”. Он был переведен Тредиаковским в составе статьи, почерпнутой из французского перевода английского «Спектейтора», журнала, издававшегося в Лондоне Дж. Аддисоном и Р. Стилом [50][4]. Приведу два первых катрена этого сонета, с которого собственно и начинается история этой формы в России:

1	Боже! коль Твои судьбы || правости суть полны!	7||6	13ж
2	Благоволяешь всегда || щедротен к нам быти!	7||6	13ж
3	Но пред Тобою я || только зол человек дольны,	6||7	13ж
4	Что правде Твоей трудно || мя весьма простити.	7||6	13ж
5	Ей! мой Боже! грехи уж || мои предовольны.	7||6	13ж
6	Не могут, хоть Ты силен, всяко мук избыти;	7||6	13ж
7	Ты сам в моем блаженстве || якобы невольны,	7||6	13ж
8	Милость Твоя меня || вся хощет погубити [50].	6||7	13ж

4 Подробнее об этом переводе из «Спектейтора»: [10, с. 87]. Следует отметить, что сонет Де Барро был хорошо знаком Тредиаковскому до его возвращения в Россию в сентябре 1730 г.; его французский текст, в частности, находится в конспекте лекций по риторике “Articulus unicus de rhetoricae definitione”, прослушанных поэтом в Париже между 1728 и 1730 гг. [7, с. 221].

То, что Тредиаковский перевел свой первый сонет с французского языка, имело существенные последствия для рецепции этой формы в России. Александрийский стих оригинала подталкивал к избранию более длинного размера, а именно силлабического 13-сложника (итальянские сонеты обычно писались 11-сложником). В то же время стихотворение Де Барро не типичный французский сонет (рифмовка в нем следующая: aBaB aBaB ccD eDe)[5]. В четверостишиях он ближе к типу итальянского сонета, ибо имеет в них перекрестные рифмы; расположение же рифм в терцетах такое же, как во втором типе французского сонета. Наличие в оригинале как женских, так и мужских рифм Тредиаковским в этом переводе из Де Барро игнорируется, хотя за два года до того, перелагая стихи из романа П. Тальмана «Езда в остров любви», он допускал в них мужские рифмы.

В «Новом и кратком способе к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735) Тредиаковский переработал свой перевод из Де Барро (начальная строка и расположение рифм остались при этом неизменными) в соответствии с требованиями, которые он выдвинул к примененному в сонете «русскому героическому стиху» (поэт также именует его «гексаметром»). Под этим размером понимался хореический 13-сложник с обязательной цезурой после седьмого слога и усечением одного слога после нее; и 7-й предцезурный, и 8-й послецезурный слоги в нем почти всегда ударны (× ∪ × ∪ × ∪ ´ || ´ ∪ × ∪ ´ ∪):[6]

1	Боже! коль Твои судьбы || правости суть полны!	7||6	13ж
2	Изволяешь Ты всегда || к нам щедротен быти;	7||6	13ж
3	Но я тако пред Тобой || человек зол дольны,	7||6	13ж
4	Что уж правде мя твоей || трудно есть простити.	7||6	13ж
5	Ей, мой Господи! грехи || что мои довольны,	7||6	13ж
6	То не могут и Тобой || всяко мук избыти:	7||6	13ж
7	Ты в моем блаженстве сам || будто бы не вольны,	7||6	13ж
8	Вся и милость мя твоя || хочет погубити [51].	7||6	13ж

Переводу из Де Барро в «Новом и кратком способе» предпослана краткая характеристика сонета как стихотворной формы с отсылкой к ее

5 Здесь и далее заглавные литеры обозначают женские рифмы, а строчные — мужские.

6 Подробнее об этом размере у Тредиаковского, роли цезуры в нем, случаях переакцентуации и проч. см.: [8, с. 179–182].

хвалебной оценке в «Поэтическом искусстве» (1674) Н. Буало. Для Тредиаковского сонет — форма высокой и общественно значимой поэзии: «В нем коль материя важная и благочестивая, толь и стиль есть красный и высокий», в связи с чем логично применение в нем героического размера. Ориентируясь на французские образцы, Тредиаковский отмечает, что сонет состоит «всегда из четырнадцати стихов», которые делятся на два «четверостишия» «на две токмо смешенные рифмы» (т. е. чередующиеся) и «шестеростишие», рифмовку которого он поначалу никак не комментирует[7]. Далее поэт отмечает, что «в шестеростишии иногда инако смешивается рифма» (т. е. возможно различное расположение рифм). Столь важный момент, как наличие во французском оригинале женских и мужских рифм, Тредиаковский оставляет без внимания.

Содержательно-композиционные особенности сонета важны для Тредиаковского не в меньшей степени, чем формальные, он подчеркивает, что последний стих должен содержать «некоторую мысль либо острую, либо важную, либо благородную; что у латин называется acumen, а у французов chute» [52, с. 30]. Наличие финальной пуанты позволяет Тредиаковскому сблизить сонет с мадригалами и латинскими эпиграммами («сонет имеет свое начало от италиянцов и есть некоторый род французского и италиянского мадригала, а латинския эпиграммы» [52, с. 30]). Эту свою мысль он поясняет, уже характеризуя мадригал и подчеркивая, что он «неравными стихами чаще пишется», но в то же время «материя его всегда бывает благородная, важная и высокая», т. е. сонет по сути своей тот же мадригал, но более строго выстроенный: стихов четырнадцать и они изосиллабичны, рифмы в них упорядочены. Эпиграмма же от мадригалов (а следовательно, и от сонетов как их подвида) отличается тем, что «материя ее всегда бывает либо народная, либо легкая, либо низкая, либо насмешливая, либо, наконец, сатирическая» [52, с. 80]. Общим для сонетов, мадригалов и эпиграмм

7 То, что Тредиаковский говорит о шестистишии, восходит к Буало, хотя и предстает в ужатом и потому несколько искаженно виде. Французский теоретик писал о заключительных шести строках сонета, что они разделены на терцеты, отличные друг от друга по смыслу: “Et qu’ensuite six vers artistement rangés / Fussent en deux tercets par le sens partagés” (в переводе Э.Л. Линецкой: «Двумя терцетами кончается сонет: / Мысль завершенную хранит любой терцет»). Это место Тредиаковский передал вполне точно в своем переводе знаменитого трактата Буало: «А потом искусно шестерню стихов срядить / Так, чтоб две тройчатки смыслу разному делить» [51, т. 1, с. 18]. См. далее использование Тредиаковским этого пассажа в его полемике с Сумароковым о форме сонета.

является и то, что все эти стихотворения невелики по объему, это «короткие поэмы».

В следующем году Тредиаковский перевел два сонета Джузеппе Аволио, итальянского актера и постановщика спектаклей, находившегося в России с 1731 по 1736 г. (о нем: [3]). Они были помещены в брошюре вместе с оригиналами Аволио и переводами на немецкий язык (предположительный переводчик — Я. Штелин) [22][8].

Под влиянием своих теоретических установок Тредиаковский избирает для передачи силлабического 11-сложника Аволио хореический 13-сложник, обоснованный в «Новом и кратком способе», и, следуя оригиналу, воспроизводит в обоих переводах одну из форм итальянского сонета на четыре рифмы: ABAB ABAB CDC DCD (итал. 1A)[9]. Первые два катрена первого перевода звучат следующим образом:

1	Что за гласы слышу я || восклицаний многи?	7||6	13ж
2	И людей двор весь полки || что сей окружают?	7||6	13ж
3	С торжеством не тот ли день || идет светл в чертоги,	7||6	13ж
4	Добры россов что сердца || в радость посвящают?	7||6	13ж
5	Тот, поистине День; тот: || все цветут дороги,	7||6	13ж
6	Верны подданы сие || громко отвечают;	7||6	13ж
7	А при Анне, веселясь, || чрез приветствий слоги	7||6	13ж
8	Благодарн вопль от души || Богу воссылают [57].	7||6	13ж

Вторая редакция стиховедческого трактата Тредиаковского, озаглавленная «Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный» (1752) была создана после столкновений и поэтических состязаний с Ломоносовым и Сумароковым. Наиболее существенными выводами, которые сделал для себя Тредиаковский из полемики, был отказ от силлабического ригоризма (хотя и не абсолютный, как будет показано далее), что узаконивало в правах и иные, не только женские клаузулы, а также отход от безоговорочного предпочтения хореических стоп. В соответствии с новой точкой зрения был отредактирован и

8 О принадлежности переводов Тредиаковскому впервые сообщалось в книге: [35, ч. 1, с. 79]; ср.: [16, т. 2, с. 64].

9 Нужно отметить, что немецкий переводчик намного более отдаляется от итальянского оригинала: он избирает для переложения громоздкий восьмистопный ямб, применяя рифмовку: AbbA CddC eFF eGG.

перевод из Де Барро, помещенный во второй части «Сочинений и переводов как стихами, так и прозою» среди различных образцов, иллюстрировавших положения «Способа к сложению российских стихов». Начальная строка сонета стала звучать «Боже! коль есть правоты полн Твой суд престольный!» (анализ со стороны качества и близости к оригиналу см.: [20, S. 78–79]). При переводе был выбран все тот же хореический тринадцатисложный гексаметр, концепция которого подверглась в «Способе к сложению российских стихов» изменениям в связи с тем, что в этот метр (как и в другие) были допущены мужские рифмы. При этом Тредиаковский полагал, что независимо от окончаний стихи и с мужскими, и с женскими клаузулами не должны различаться по числу слогов. Это привело к созданию своеобразного «гексаметрического дистиха», оба стиха которого насчитывают по 13 слогов, но имеют различные (женские и мужские) клаузулы, и, соответственно, различную метрическую структуру. Нечетные стихи были идентичны 13-сложникам, что рекомендовались «Новым и кратким способом к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» (1735); четные, с мужскими окончаниями, были семистопными каталектическими хореями с регулярной цезурой после третьей стопы:

1	× ∪ × ∪ × ∪ ´ ‖ ´ × ∪ ´ ∪	7‖6	13ж
2	× ∪ × ∪ × ∪ ‖ × ∪ × ∪ × ∪ ´	6‖7	13м

Как видим, в стихах с женскими окончаниями четвертая стопа подвергается усечению, в стихах же с мужскими клаузулами околоцезурных усечений нет. Начальные катрены перевода из Де Барро приняли теперь такой вид:

1	Боже! коль есть правоты || полн Твой суд престольный!	7‖6	13ж
2	Сам благоволяешь || милостив всегда к нам быть,	6‖7	13м
3	Я ж толь пред Тобою зол || человек юдольный,	7‖6	13ж
4	Что весьма уж трудно || правде мерзости омыть.	6‖7	13м
5	Ей! о! Господи, грех всяк || мой к тому довольный,	7‖6	13ж
6	Да не можно будет || казней о Тебе избыть;	6‖7	13м
7	Ты преступника спасти, || будто как не вольный,	7‖6	13ж
8	Се вся и щедрота || хощет скверного забыть [54].	6‖7	13м

Для тех, кто не обладал соответствующей теоретической подготовкой, подобные стихи были крайне непривычны и затруднительны для восприятия. Не обошлось и без некоторого казуса: там, где у Де Барро были мужские рифмы (aBaB aBaB ccD eDe; вольн.), у Тредиаковского оказались женские (AbAb AbAb CCd EdE; вольн.), и наоборот.

Следует отметить, что если еще в 1743 г. в парафразисе 143 псалма Тредиаковский отступил от своего прежнего силлабического ригоризма, допустив в четырехстопный хорей альтернанс мужских и женских клаузул, а вместе с ним и неравносложность строк, то в отношении более длинных хореических размеров он оказывается не столь уступчив[10]. В «Способе к сложению российских стихов» 1752 г. Тредиаковский соблюдает принцип изосиллабизма в двух более длинных размерах за счет предцезурного усечения на один слог в строках с женскими окончаниями. Для хореического гексаметра схема приведена выше; хореические пентаметры приняли следующий вид: × ∪ × ∪ ´ || × ∪ ×∪ ´ ∪.

Как видим, Тредиаковский проявил определенную теоретическую непоследовательность, выработав особые условия для двух метров (к слову сказать, он не предлагает никаких аналогичных усечений для выравнивания строк в других гексаметрах и пентаметрах — ямбических, дактило-хореических и анапесто-ямбических, которые рассматривает в своем трактате). В то же время ему не удается создать художественно убедительный образец для воплощения своих взглядов. Да и сонетная форма с ее не столь регулярным чередованием мужских и женских стихов в терцетах, как в катренах, мало подходила для подобных демонстраций. Не удивительно поэтому, что именно этот сонет и его «склад» стали объектом пародирования со стороны Сумарокова, тщательно изучавшего и «Способ к сложению российских стихов», и приложения к нему. Вступая в полемику с Тредиаковским, Сумароков не был склонен к теоретическим выкладкам. Для него куда важней было создать собственное, более совершенное в художественном отношении произведение в определенном жанре или же усовершенствовать текст другого автора, переправив его на свой салтык[11].

10 Т. е. полный отказ от силлабического ригоризма происходит у Тредиаковского позднее и связан как раз со спором о сонетной форме, о чем подробнее далее; ср.: [5, с. 41–42].

11 Об этом феномене творческой личности Сумарокова см. подробнее: [15].

Сонеты А.П. Сумарокова 1755 г. и реакция Тредиаковского на них

Свои первые сонеты Сумароков опубликовал в 1755 г. в «Ежемесячных сочинениях, к пользе и увеселению служащих», первом русском литературном журнале, предоставившем ему возможность обнародовать стихотворные произведения, воплотившие его представления о различных, главным образом малых, жанрах и формах. Но за восемь лет до того, в 1747 г., в «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков уже сформулировал свои воззрения на часть из них, в том числе на сонет:

> Сонет, рондо, баллад — игранье стихотворно,
> Но должно в них играть разумно и проворно.
> В сонете требуют, чтоб очень чист был склад.
> Рондо — безделица, таков же и баллад,
> Но пусть их пишет тот, кому они угодны,
> Хороши вымыслы и тамо благородны,
> Состав их хитрая в безделках суета:
> Мне стихотворная приятна простота [38, с. 18][12].

Пассаж этот имплицитно полемичен по отношению к воззрениям Тредиаковского: сонет вместе с рондо и балладами зачисляется в разряд легкого стихотворства, «игранья стихотворна». Тематика сонета по Сумарокову отнюдь не высокая; это, скорее, одна из ведущих форм салонного стихотворства, в которых на первый план выходят «разумность» (т. е. композиционная сбалансированность, соразмерность) и «проворство» (т. е. версификационное мастерство). Сонет не столь «суетен», как рондо и баллад, но и в нем план выражения куда важнее плана содержания, «чистота склада» в нем первостепенна.

Первые три сонета Сумарокова — переводные из Пауля Флеминга. Немецкий поэт создал их во время своего пребывания в Москве весной и в начале лета 1636 г. [1, с. 35 et passim]. Высокие художественные достоинства этих стихотворений и степень точности перевода не раз рассматривались в научной литературе, поэтому здесь имеет смысл коснуться

12 Этот пассаж отсутствует в позднейшей сокращенной версии эпистолы: [43]. Вкратце ту же мысль Сумароков формулирует в басне «Коршун» (видимо, написана осенью 1760 г.): «То шутки; каковы рондо, сонет, баллад» (впервые: [47, с. 334]).

лишь истории их издания и некоторых аспектов передачи Сумароковым поэтической формы оригинала.

Все три сонета были опубликованы в «Ежемесячных сочинениях» в 1755 г. в составе подборки «Павла Флемминга знатного немецкого стихотворца, который был в Москве в 1634 и в 1636 годах при Голштинском посольстве, три сонета, по-русски переведенные» с подписью в конце: «А. С.» [37][13]. Сохранившийся автограф этих стихотворений в архиве Российской Академии наук (среди материалов, печатавшихся в «Ежемесячных сочинениях» в 1755 г.) [35, л. 214–214 об.] позволяет выявить редакторские изменения, которым подборку подверг Г.Ф. Миллер, редактор журнала.

Во-первых, общее сумароковское заглавие подборки в рукописи весьма кратко: «Сонеты Москве». Ей в рукописи предшествует лист, на котором рукою Миллера приведены названия и подборки в целом, и отдельных стихотворений, и именно в том виде, в каком они были напечатаны в «Ежемесячных сочинениях».

Во-вторых, сонетам Флеминга было предпослано следующее предисловие переводчика:

> Всякие древности, хотя несколько касающиеся до российского государства, кажутся мне быть достойны чтения любопытных, нашего народа, людей; ибо мы тем гораздо небогаты. Древние монеты и подобные тому малости в новые времена от охотников за нечто великое приемлются. Для сей причины сообщаю я здесь с трех сонетов переведенные стихи, которых смерти автора сто пятнадцать лет. Стихи сии сочинены на немецком языке известным или паче знатным немецким стихотворцем Флеммингом, который

13 Работа над переводами протекала довольно быстро: благодаря разысканиям М. Левитта достоверно установлено, что в конце марта 1755 г. Сумароков взял в Библиотеке Академии наук две книги сочинений Флеминга на немецком языке [60; 61], а также описание путешествия Адама Олеария в Россию, Татарию и Персию (1647). В списках книг, выданных Сумарокову Библиотекой Академии наук, фигурирует еще одно издание Флеминга с названием “Poetische Wälder”, однако его сочинения под таким названием в свет не выходили — так называется один из разделов, традиционно фигурирующих в книгах Флеминга [11, с. 56, № 9–11, 14]. Разрешение напечатать переводы сонетов Флеминга дано было Конференцией Академии наук 5 апреля 1755 г.; в заседании участвовали Г.Ф. Миллер, И.К. Тауберт, В.К. Тредиаковский, И.Э. Фишер и И.А. Браун [32, т. 2, с. 326]. Хотя Олеарий привел ряд поэтических текстов Флеминга в своем знаменитом травелоге, сонеты, переведенные Сумароковым, в их число не входят. См.: [31].

был в Москве, при Голштинском посольстве, отправленном для испрошения свободного в Персию для торга пути, во дни царствования государя царя Михайла Феодоровича [35, л. 214] (впервые опубл.: [13, с. 91]).

В-третьих, переведенные сонеты были Сумароковым озаглавлены несколько иначе, чем то видим в печатном тексте, а именно: «Сонетов книги II. Из сонета XXXII. Великому граду Москве, как он отъезжал оттоле», «Сонетов книги II. Из сонета XLIV. Москве-реке при отъезде своем», «Сонетов книги III. Из сонета XXVI. Москве когда, отправляяся в Персию, по выезде своем из Москвы, увидел он издалека позлащенные ее башни» [35, л. 214–214 об.].

Как уже отмечалось, переводя стихи немецкого барочного поэта, Сумароков не ставил перед собой задачи передать особенности поэтики и стиля Флеминга, но куда в большей степени руководствовался собственными классицистическими представлениями: Сумароков отказывается от метафорической насыщенности оригинала, от многочисленных эмоциональных повторов и восклицаний, характерных для Флеминга, придает слогу перевода величественность и простоту [19; 20, S. 85–87].

Стихотворения Флеминга написаны шестистопными ямбами; в них соблюдается расположение рифм двух вариантов французского канона: 1) aBBa aBBa CCd EEd, 2) aBBa aBBa CCd EdE, 3) AbbA AbbA ccD eeD. Сумароков отступает от оригиналов лишь в одном: катрены в его стихотворениях написаны не на две, а на четыре рифмы, и имеют следующее расположение: 1) aBBa cDDc EEf GGf; вольн., 2) aBBa cDDc EEf GfG; вольн., 3) AbbA CddC eeF ggF; вольн. Это вызвало резкую критику со стороны Тредиаковского в заключительной части «Ответа на письмо о сафической и горацианской строфах» [53] (ср.: [9]), зачитанного автором 12 июля 1755 г. в Конференции Академии наук в присутствии Г.Ф. Миллера, И.К. Тауберта и И.А. Брауна. Под конец «Ответа», выйдя за пределы обсуждения античных строф, Тредиаковский полемизировал с письмом Сумарокова, упомянутым в протоколах Конференции на восемь дней ранее (текст его утрачен). В «Ответе» к сонетам Сумарокова предъявлены следующие претензии:

Чем можете защитить, что переводные с Павла Флемминга сонеты и у вас точно ж сонеты, а не просто так называемые стансы? Сонеты должен-

ствуют быть таковы, как их описывает Боало-Депреó в II песни, говоря стих в стих моим переводом:

> Указал, в двух четвернях, равных меж собою,
> Осмью слухи поражать рифмою двойною;
> А потом искусно шестерню стихов срядить,
> Так чтоб две тройчатки смыслу разному делить.

Но у вас в них осмью слухи поражаются рифмою четверною. Да и чем докажете, что надглаголия рассудительныя степени, ударяемые на третием, и далее, от конца слоге, должно кончить на (яе), а не на (ее)? Мы все говорим, читаем и пишем достóйнее, прáведнее, полéзнее; следовательно и любéзнее, и не любéзняе, как-то у вас в III несонете, в 7 стихе [16, с. 256][14].

Скорее всего, именно упреки Тредиаковского, высказанные после публикации переводов из Флеминга в апрельском номере «Ежемесячных сочинений» и идентичные тем, что были сформулированы в «Ответе на письмо о сафической и горацианской строфах», достигли слуха Сумарокова еще в мае и побудили его к написанию еще трех сонетов куда более строгих по форме (все три были опубликованы в «Ежемесячных сочинениях» в июне 1755 г.). Катрены в них написаны на две рифмы, порядок их охватный; да и терцеты выстроены так, что в целом всюду соблюдены требования к одному из типов французского сонета (автографы этих сонетов сохранились в той же архивной единице в составе подборки «Сонеты, епиграммы и епитафии»: [36, л. 298–299 об.]). Два из стихотворений — оригинальные, хотя и посвящены темам, многократно варьировавшимся в западноевропейских литературах. Первое из них («Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил...»; aBBa aBBa CCd EdE; Я6; франц. B) — стенание по поводу несчастливо сложившейся жизни и ее тщеты [40], второе («Не трать, красавица, ты времени напрасно...»; AbbA AbbA ccD eDe; Я6; франц. B) — галантный призыв предаться любовным наслаждениям в юные лета [44][15]. Третье из этих

14 Тредиаковский цитирует свой перевод «Поэтического искусства» Буало, незадолго до того опубликованный: [56, т. 1, с. 1–51].

15 Автограф сонета позволяет внести следующие уточнения в 4-й стих, до сих пор печатавшийся неисправно: «Чтоб после не тужить, что век прошел несчастно» вместо «Чтоб больше не тужить, что век прошел несчастно» [36, л. 298 об.].

стихотворений «О существа состав, без образа смешенной...» (AbbA AbbA ccD eDe; Я6; франц. B) — перевод сонета “L’avorton” («Исторгнутый плод») Жана Эно (Jean Hesnault, 1611–1682) [45]. Учитывая нападки на Сумарокова, имеет смысл отметить, что сонет Эно — вольный; его катрены написаны на четыре рифмы. Сумароков же, переводя его, создает стихотворение, более соответствующее требованиям классического французского сонета, чем его источник, — у русского поэта катрены на две рифмы. Весьма существенно и то, что все шесть непародийных сонетов 1755 г. написаны шестистопным ямбом со строго выдержанной цезурой после третьей стопы, размером, который Сумароков явно полагает сообразующимся наилучшим образом с сонетной формой. Выбор этот, конечно же, полемичен по отношению к хореическим размерам Тредиаковского, предложенным в обеих редакциях его версификационного трактата.

Знаменательно, что вскоре Сумароков избирает совсем иной метр для своего пародийного «Сонета, нарочно сочиненного дурным складом, для показания, что если мысль и изрядна, стихи порядочны, рифмы богаты, однако при неискусном, грубом и принужденном сложении все то сочинителю никакого плода, кроме посмешества, не принесет» («Вид, богиня, твой всегда очень всем весь нравный...»), который был напечатан в августовском номере «Ежемесячных сочинений» [49]. Понятие «склада», вынесенное в заглавие, заслуживает особого внимания, тем более что в своей эпистоле о стихотворстве 1747 г. Сумароков подчеркивал важность чистоты «склада»: «В сонете требуют, чтоб очень чист был склад». Как явствует из пространного заглавия, Сумароков пародирует не «мысль», не «порядочность» стихов (т. е. выдержанность в них определенных версификационных правил), не полновесность рифм, но «склад», или, иными словами, «неискусное, грубое и принужденное сложение» стихов, т. е. метр, примененный Тредиаковским в последней версии перевода из Де Барро. Именно эта редакция стихотворения была опубликована Тредиаковским в «Способе к сложению российских стихов» 1752 г. в качестве образца этой формы, а одновременно и применения в сонете героического хореического 13-сложника — стихотворного размера, концепция которого была обновлена во второй редакции трактата Тредиаковского. Приведу начальные восемь строк пародийного сонета Сумарокова:

1	Вид, богиня, твой всегда || очень всем весь нравный,	7||6	13ж
2	Уязвляет, оный бы || ни увидел кто.	7||5	12м
3	Изо всех красот везде || он всегда есть славный,	7||6	13ж
4	Говорю без лести я || предо всеми то.	7||5	12м
5	Всяко се наряд твой есть || весь чистоприправный,	7||6	13ж
6	А хотя же твой убор || был бы и ничто,	7||5	12м
7	Был, однак, бы на тебе || злату он не равный,	7||6	13ж
8	Раз бы адаманта был || драгоценней сто [49].	7||5	12м

Все же если присмотреться внимательнее к этим стихам, то очевидно, что размер, примененный Сумароковым, отличается от хореического 13-сложника Тредиаковского 1735 г. наличием мужских клаузул в четных стихах, а от 13-сложника 1752 г. — нарушением принципа изосиллабизма, который наперекор всему Тредиаковский пытался выдержать в стихах и с мужскими, и с женскими клаузулами.

Размер Сумарокова следующий (ср. с аналогичной схемой перед переводом из Де Барро Тредиаковского 1752 г.):

1	×∪×∪×∪´||´∪×∪´∪	7||6	13ж
2	×∪×∪×∪´||´∪×∪´	7||5	12м

Как легко заметить, у Сумарокова, в отличие от Тредиаковского, цезура неизменно находится после седьмого слога, а общее число слогов в строке неконстантно, предцезурные усечения в нечетных стихах отсутствуют.

Хотя метр пародии Сумарокова и отсутствует в точности у Тредиаковского, все же он структурно близок к обоим вариантам героического хореического тринадцатисложника, предложенным как в первой, так и во второй редакции «Способа», что делало очевидным для современников объект насмешки (к тому же и в переводах Тредиаковского из Де Барро, и в «Сонете, нарочно сочиненном дурным складом», расположение рифм идентично: AbAb AbAb CCd EdE; вольн.). Сохранить в пародии высокое христианское содержание стихотворения Де Барро Сумароков не мог, поэтому сонет обращен к некой языческой богине. Помимо метрических новаций высмеивается и слог оппонента: так, вполне в духе склонности Тредиаковского к композитам эпитет «чистоприправный»; стихи 7 и 8 отсылают к примеру

«Выше мудрость, неж драгий / адамант и злато» в «Способе» 1752 г.; о стиле Тредиаковского напоминают и его излюбленная «втычка» «ах!», и неуклюжие формы «однак», «подь», «тамо», и проч.[16]

Тредиаковский был больно задет и этим выпадом, и тем, что Миллер, явно благоволя к его сопернику, пропускал произведения того в печать без должной процедуры, как следует из жалобы в Конференцию Академии наук от 15 ноября 1755 г.:

> Жалуюся: 1) что профессор Мюллер некоторые сочиненьеца с нами головою не рассматривал и их втер в «Ежемесячные Книжки» по своему произволению не в силу учреждения; ибо кто удостоил печати стишки полковника Сумарокова о беззаконной любви, внесенные в сочинениях месяца июня 3? Кто — дитирамб его, то есть, Гимн Бахусу от древних, да и то не от трезвых и благоразумных петый, однако дитирамб Сумарокова, дитирамб его, говорю, есть в похвалу Петра Великаго? Кто — гимн его ж в прославление (о беззаконие человека христианина!) прескверной из богинь блядчонке, которой имя Венера, поставленный в месяце июле? Кто — в месяце сентябре его самого же духовные оды, из которых одна на псалом 106, в силу семидесяти переводчиков, содержит крайне ложной и крайне беззаконной смысл, а именно о бесконечности зримого сего мира, который по справедливости есть не бесконечен ни по вещественностям, ни по продолжению времени, ниже наконец по наполнению? Кто — прочие многие его нестройные, маловажные, и почти смеха достойные стишонки, из которых те именно, кои занимают последнее место в книжке на месяц август? <…> Следовательно внесены оные стишонки профессора Мюллера властию, ни мало ему не данною, но им против права похищенною [16, с. 194]. *И т. д. и т. п.*

Как видим, недовольство Тредиаковского вызывает беспрепятственное печатание Миллером сочинений и переводов Сумарокова в «Ежемесячных сочинениях» — «Дитирамба» («Вижу будущие веки…»), «Гимна Венере, сафическим стопосложением» («Не противлюсь сильной, богиня, власти…»), переложения 106 псалма («Твою, великий Боже, славу…»)

16 Общепринятый взгляд на сонет заключается в том, что в нем Сумароков «образцово имитирует и пародирует особенности стилистики и поэтики Тредиаковского» (ср., например: [12, с. 161].

и наконец пародийного сонета (того самого, «нарочно сочиненного дурным складом»), который объявлен «нестройными, маловажными и почти смеха достойными стишонками»[17]. В ход пошли всевозможные доводы, вплоть до обвинений в религиозной крамоле и написании сочинений, сомнительных с моральной точки зрения (говоря о «стишках полковника Сумарокова о беззаконной любви», Тредиаковский не распознал, что это перевод).

В высшей степени полемичной по отношению к Тредиаковскому была и публикация нового сумароковского перевода «покаянного» сонета Де Барро в февральском номере «Ежемесячных сочинений» 1756 г. Как было показано выше, Тредиаковский переводил это стихотворение трижды. Переложение Сумарокова было призвано показать неудовлетворительность попыток предшественника и в первую очередь последней — 1752 г. Но если в пародийном сонете это делалось апофатически, то здесь катафатически.

Сумароков в своем переводе из Де Барро посчитал возможным отступить от оригинала, умножив число рифм в катренах:

1	Великий Боже! твой || исполнен правдой суд,	6||6	12м
2	Щедроты от тебя || имети смертным сродно,	6||7	13ж
3	Но в беззаконии || все дни мои текут,	6||6	12м
4	И с правосудием || простить меня не сходно.	6||7	13ж
5	Долготерпение || ты должен окончать	6||6	12ж
6	За тьму моих грехов || по правости устава,	6||7	13ж
7	И милосердие || днесь должно умолчать.	6||6	12ж
8	Того теперь сама || твоя желает слава [46][18].	6||7	13м

Как видим, первые два четверостишия написаны Сумароковым на четыре рифмы, а не на две, как у Де Барро; при этом перекрестная рифмовка соблюдена (aBaB cDcD eeF gFg; Я6; вольн.). Продемонстрировав свое владение жестким французским каноном в трех сонетах 1755 г., поэт, как кажется, посчитал возможным отступить от него в случае, когда ставил перед

17 Все эти стихотворения были опубликованы Сумароковым в «Ежемесячных сочинениях» с июля по сентябрь 1755 г.

18 В издании Сумарокова в Большой серии Библиотеки поэта 1957 г. стих 8 напечатан с пропуском одного слова: «Того теперь сама желает слава». Ошибка повторена в ряде популярных и интернет-изданий.

собой задачу дать перевод безупречный в стилистическом и метрическом отношении.

Итоги спора о сонете

Путь, намеченный Сумароковым, безусловно, оказался куда более плодотворным — уже в 1755 г. в «Ежемесячных сочинениях» был напечатан сонет М.М. Хераскова, ориентированный на произведения мэтра, и имеющий прихотливое двусоставное заглавие: «Сонет и эпитафия» («Я век свой по свету за пищею скитался…»; AbbA AcAc DDe FFe; Я6; вольн.) [59]. Он развивал ту же тему конечности и бедствий человеческой жизни, что и сонет Сумарокова «Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил…»[19]. Стихотворение Хераскова написано шестистопным ямбом, но имеет своеобразную рифмовку в катренах на две рифмы: в первом она охватная, во втором — перекрестная. В 1756–1759 гг. в «Ежемесячных сочинениях» продолжают появляться сонеты: анонимный «Красуйся, о Нева! Град славный протекая…» (AbAb CdCd EEf GGf; Я6; вольн.) [23]; «О вольность! Мне тебя до смерти не видать…» С.В. Нарышкина (abab cdcd bbe ffe; Я6; вольн.) [30]; «Сонет или мадригал Либере Саке, актрице италианского вольного театра» («Когда ты, Либера, что в драме представляешь…») А.А. Ржевского (ABAB CDCD EEF GGF; Я6; вольн.) [33][20]. Еще шесть сонетов Ржевского, написанных тогда же, остались в рукописи (впервые напечатаны: [2, с. 138–139, 141–144]), видимо, из-за скандала, вызванного напечатанием «Сонета или мадригала Либере Саке», в котором воспевались красоты заезжей итальянки [33]. В его тексте упоминались «некие дамы», клевещущие на нее. Как бы то ни было, в большей части тиража журнала лист «Л» был вырезан, и подборка из одиннадцати стихотворений А.А. Ржевского была заменена статьей «Мысли и примечания переведенные из Грейфсвальдских ученых сочинений к пользе и увеселению служащих». Все эти сонеты написаны шестистопными ямбами; катрены в них большей частью написаны на четыре рифмы; терцеты ориентированы на расположение рифм во французских сонетах.

19 На сходные мотивы в произведениях французской литературы (Тристана Л'Эрмита, Ж.-Б. Руссо), а также в сонетах Е.В. Херасковой, А.А. Ржевского указано в работе: [6].

20 Из подавляющей части тиража это стихотворение было удалено по цензурным соображениям [17, с. 49].

Тредиаковский не мог не отдавать себе отчета в победе своего многолетнего соперника и во время краткого примирения с ним в 1759 г., вызвавшего крайнее раздражение Ломоносова[21], поместил в «Трудолюбивой пчеле», журнале, издававшемся Сумароковым, «Сонет. Из сея греческой речи: “Στέφει τιμῶντας αὐτὴν ἀρετὴ...”, то есть: “Добродетель почитающих венчает...”» («Желает человек богатства непреложно...»; AbAb AbAb CCd EdE; Я6; вольн.; расположение рифм в нем такое же, как и в переводе Тредиаковского из Де Барро 1752 г.) [55]. Стихотворение посвящено изобличению ложных представлений о счастье. В катренах рифмовка перекрестная, но, что представляется наиболее важным, оно написано шестистопными ямбами с цезурой после третьей стопы, т. е. Тредиаковский отказался здесь от своей концепции героического гексаметра с чередованием женских и мужских клаузул, сформулированной им в «Способе к сложению российских стихов» 1752 г. Этот примирительный жест не означал все же, что Тредиаковский был готов отречься от своих заслуг в утверждении сонетной формы в России, — спустя шесть лет он, несколько отредактировав, поместил «Сонет. Из сея греческой речи: “Στέφει τιμῶντας αὐτὴν ἀρετὴ...”» в предисловии к своему переводу двенадцатого тома «Римской истории» Ш. Роллена, снабдив его пространным пояснением, в котором касается и этической проблематики, и стихотворной[22]. Процитирую его заключительную часть, из которой явствует, что Тредиаковский не отказался от своего убеждения в возвышенном предназначении сонета:

> Народ вообще по различию господствующих в себе пристрастий, последним самым благом подставляет или гражданские чести и высокие степени, или роскоши и сладострастия, или богатство и сокровища; и в сих вещей самых стяжании ищет неосновательно себе блаженства. Немного тому лет назад, как я сонетом[23], родом превосходнейшим французския эпиграммы, со-

21 Ломоносов откликнулся на это примирение язвительной эпиграммой «С Сотином — что за вздор? Аколаст примирился!..» (1759) [29].

22 Заслуживает внимания и беглое указание П.П. Пекарского о том, что среди оставшихся в рукописи и не дошедших до нас сочинений Тредиаковского было «Собрание сонетов разных», о составе которого сведений не сохранилось [16, с. 232].

23 Сонету зри описание во II песне «Науки о стихотворении» Депреовы, мною переведенныя, начинающееся стихом «Слух есть, некогда сей бог нравный увязался», а оканчивающееся «Стоит без хулы, сонет долгия поэмы» (примеч. В.К. Тредиаковского. — *К.Л.-Д.*).

> стоящия в определенном числе стихов и сих расположении, утвердил, сколько позволил округ сонетный, что сие тройственное и совокупно, и порознь не ублажает такою полнотою, чтоб сердцу человеческому быть прямо довольну, и ничего уже себе не желать далее, что сих излишнее пожелание, превосходящее меру еще и грешно, и «что одна[24] токмо добродетель есть истинное орудие к достижению того совершенного блага, полное довольство соделывающего сердцу» [34, с. XVIII–XIX].

После того как Тредиаковский явно отступился от своих метрических рекомендаций к сонету и создал образец по лекалам своего оппонента, Сумароков еще дважды обращался к сонетной форме — в 1769 и в 1774 гг. Понимание Тредиаковским сонета как высокой поэтической формы сыграло при этом, как кажется, определенную роль. Оба стихотворения обращены к Богу, второе из них — переложение псалма: это «Сонет на отчаяние» («Жестокая тоска, отчаяния дочь!..», 1769; aBBa aBBa CCd EEd; Я6; франц. A) [48][25] и «Из 8 псалма» («Величие Твое повсюду, Боже, явно...», 1774; AbbA AbbA cDc DcD; Я6; итал. 2A) [39][26]. В обоих стихотворениях выдержана охватная рифмовка в катренах и предсказуемо применен александрийский стих.

Как видим, протагонисты спора о русском сонете оказываются в конце концов почти единодушны в своих воззрениях на эту форму и склонны разрабатывать в ней скорее высокие темы. В то же время сонетная контроверза — важный и недостаточно осмысленный эпизод реформы русского стиха, ибо именно в результате столкновений с Сумароковым по поводу сонета Тредиаковский окончательно отступает от силлабического ригоризма и отрекается в своей практике от столь дорогого ему хореического тринадцатисложника в том виде, в котором тот был заявлен в его «Способе к сложению российских стихов» 1752 г. Все же стремление Тредиаковского связать сонет тематически с философско-религиозной медитацией и культивировать как высокую поэтическую форму, хотя, по-видимому, и оказы-

24 Στέφει τιμῶντας αὐτὴν ἀρετὴ. По словам: Добродетель почитающих ее почитает (примеч. В.К. Тредиаковского. — *К.Л.-Д.*).

25 «Сонет на отчаяние» был перепечатан и в «Духовных стихотворениях» (1774), и в обоих новиковских собраниях сочинений Сумарокова.

26 Переложение было републиковано в обоих новиковских собраниях сочинений Сумарокова.

вает определенное влияние на Сумарокова, в целом оказывается тщетным. Сонет ведет себя именно как твердая форма, предполагающая самое разнообразное содержательное наполнение. При этом более молодым почитателям и ученикам Сумарокова (М.М. Хераскову, А.А. Ржевскому, братьям А.В. и С.В. Нарышкиным, И.Ф. Богдановичу и некоторым др.) было явно куда ближе раннее его понимание сонета как «игранья стихотворного», которому наиболее пристало светское и любовное содержание.

Ориентация и Тредиаковского, и Сумарокова прежде всего на французскую литературу имело для русской поэзии далеко идущие последствия: во-первых, сонет французского типа занял доминирующее положение в русской поэзии XVIII в.; во-вторых, почти все русские сонеты этого времени написаны цезурированным шестистопным ямбом[27]. Лишь в XIX в. этот метр будет потеснен ямбом пятистопным, который постепенно станет основным размером русского сонета.

Список литературы

Исследования

1 *Алексеев М.П.* Пауль Флеминг в Москве и на Волге // Дипломаты — писатели; писатели — дипломаты. СПб.: [Б. и.], 2001. С. 29–58.

2 *Бердников Л.И.* Счастливый Феникс: Очерки о русском сонете и книжной культуре XVIII – начала XIX века. СПб.: Академический проект, 1997. 206 с.

3 *Гардзонио С., Пофирьева А.Л.* Аволио (Avoglio), Авольо Джузеппе // Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь. СПб.: Композитор, 2000. Т. 1: XVIII век. Кн. 1: А–И. С. 14.

4 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Наука, 1989. 302 с.

5 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 351 с.

6 *Гуковский Г.А.* О русском классицизме // Поэтика. Временник отдела словесных искусств государственного института истории искусств. Л.: Academia, 1929. Вып. V. С. 21–65.

7 *Кибальник С.А.* Об одном французском источнике эстетических взглядов В.К. Тредиаковского // XVIII век. Л.: Наука, 1981. Сб. 13. С. 219–228.

27 Из почти ста русских сонетов XVIII столетия, известных мне, отступления от этого метра единичны. Четырехстопным ямбом написано два сонета И.Ф. Богдановича [26; 27], один А.Г. Карина [28] и один С.С. Боброва [25] (по случаю присвоения Н.С. Мордвинову звания адмирала 23 сентября 1797 г.). Вольным ямбом один: [24]. Четрехстопным амфибрахием один: [58].

8 *Корчагин К.М.* Русский стих: цезура. СПб.: Алетейя, 2021. 520 с.

9 *Лаппо-Данилевский К.Ю.* В.К. Тредиаковский и А.П. Сумароков в споре о сапфической строфе // Philologia Classica. 2022. Т. 17, № 2. С. 300–320.

10 *Левин Ю.Д.* Английская просветительская журналистика в русской литературе XVIII века // Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы / отв. ред. акад. М.П. Алексеев. Л.: Наука, 1967. С. 3–109.

11 *Левитт М.* Сумароков — читатель Петербургской библиотеки Академии наук // XVIII век. СПб.: Наука, 1995. Сб. 19. С. 43–59.

12 *Модзалевский Л.Б.* Ломоносов и «О качествах стихотворца рассуждение» (из истории русской журналистики 1755 г.) // Литературное творчество М.В. Ломоносова. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 133–162.

13 *Модзалевский Л.Б.* М.В. Ломоносов и его литературные отношения в Академии наук. Из истории русской литературы и просвещения середины XVIII века. СПб.: Нестор-История, 2011. 380 с.

14 *Моисеева Г.Н.* Неизвестные стихотворения Иоганна-Вернера Паузе // Сравнительное изучение литератур. Сб. ст. к 80-летию акад. М.П. Алексеева. Л.: Наука, 1976. С. 219–222.

15 *Николаев С.И.* Как и зачем Сумароков переписывал своих современников // XVIII век. СПб.: Наука, 2020. Сб. 30. С. 205–213.

16 *Пекарский П.П.* История императорской Академии наук в Петербурге. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1873. Т. 2. 1110 с.

17 *Пекарский П.П.* Редактор, сотрудники и цензура в русском журнале 1755–1764 гг. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1867. 88 с.

18 Романская строфика в России и в Европе / под общ. ред. А.С. Белоусовой, И.А. Пильщикова, В.С. Полиловой. М.: Ин-т мировой культуры МГУ, 2020. Ч. 1. 221 с.

19 *Слободская Н.И.* Сонеты Пауля Флеминга в переводах А.П. Сумарокова // Некоторые вопросы русской литературы. Волгоград: [Газета «Волгоградская правда»], 1967. С. 140–150.

20 *Lauer R.* Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze, und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts. München: W. Fink, 1975. 447 S.

21 *Mönch W.* Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg: F.H. Kerle Verlag, 1955. 342 S.

Источники

22 *Аволио Дж.* Прославляя высокий день рождения всегда августейшия Анны Иоанновны… в знак всенижайшаго и всепокорнейшаго поздравления приносит Иосиф Аволио. СПб., печ. при Имп. Акад. наук, генваря 28 дня, 1736. [12 с.].

23 *Аноним.* Сонет. («Красуйся, о Нева! Град славный протекая...») // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1756. Нояб. С. 489.

24 [*Баранов Д.О.*] Сонет, присланный в Типографию для внесения в известия («Низринь Эол Борея...») // Тамбовские известия. 1788. № 43. 27 октября. С. 1.

25 *Бобров С.С.* Сонет награжденному патриоту а<дмиралу> М<ордвинову> окт<ября> 10 дня («Катись, светило золотое...») // *Бобров С.С.* Рассвет полночи, или Созерцание славы, торжества и мудрости порфироносных, брановосных и мирных гениев России: с последованием дидактических, эротических и других разного рода в стихах и прозе опытов Семена Боброва: [в 4 ч.]. СПб., 1804. Ч. 2. С. 70.

26 *Богданович И.Ф.* «Бедами смертными объят...» // Полезное увеселение. 1761. Апрель. № 16. С. 141.

27 *Богданович И.Ф.* «О ты, земли и неба царь!..» // Полезное увеселение. 1761. Сентябрь. № 9. С. 78.

28 *Карин А.Г.* Сонет. II. «В покое век свой провождаю...» // Полезное увеселение. 1761. Ч. III. Май. С. 150.

29 *Ломоносов М.В.* «С Сотином — что за вздор? Аколаст примирился!..» // *Ломоносов М.В.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. VIII. С. 659–660.

30 *Нарышкин С.В.* Сонет («О вольность! Мне тебя до смерти не видать...») // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1757. Март. С. 190–191.

31 *Олеарий А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно / введ., пер., примеч. и указатель А.М. Ловягина. СПб.: Изд. А.С. Суворина, 1906. [6], XXXVIII, [1], 582 с.

32 Протоколы заседаний Конференции императорской Академии наук с 1725 по 1803 г. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1899. Т. 2 (1744–1770). 886 с.

33 *Ржевский А.А.* Сонет или мадригал Либере Саке, актрисе италианского вольного театра («Когда ты, Либера, что в драме представляешь...») // Сочинения и переводы, к пользе и увеселению служащие. 1759. Февраль. С. 191.

34 [*Роллен Ш.*] Римская история: От создания Рима до битвы Актийския, то есть по окончание Республики / сочиненная г. Ролленем...; а с французского переведенная тщанием и трудами Василья Тредиаковского... СПб.: [Тип. Имп. Акад. наук], 1765. Т. 12. [16], LVI, 347, [3] с.

35 Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII веке / издал А. Куник. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1865. Ч. 1. LVI, 223 с.

36 Статьи, напечатанные в «Ежемесячных сочинениях» 1755 г. с ред. пометками Г.Ф. Миллера // Санкт-Петербургский филиал Архива РАН. Р. II. Оп. 1. Ед. хр. 217. 607 л.

37 *Сумароков А.П.* Великому граду Москве («О ты, союзница Голштинския страны...») [пер. из П. Флемминга] // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Апрель. С. 354–355.

38 [*Сумароков А.П.*] Две епистолы Александра Сумарокова. В перьвой предлагается о руском языке, а во второй о стихотворстве. СПб.: Печ. при Имп. Акад. наук, 1748. 29 с.

39 *Сумароков А.П.* Из 8 псалма («Величие Твое повсюду, Боже, явно...») // *Сумароков А.П.* Стихотворения духовные. СПб., 1774. С. 227–228.

40 *Сумароков А.П.* «Когда вступил я в свет, вступив в него, вопил...» // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Июнь. С. 534.

41 *Сумароков А.П.* Москве-реке («Всегда ты в тишине теки в своих водах...») [пер. из П. Флемминга] // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Апрель. С. 355–356.

42 *Сумароков А.П.* Москве, когда, отправляяся в Персию, по выезде своем из Москвы увидел издалека позлащенные ее башни («Град русских городов, владычица прехвальна...») [пер. из П. Флемминга] // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Апрель. С. 356.

43 *Сумароков А.П.* Наставление хотящим быти писателями. СПб.: Печ. при Имп. Акад. наук, 1774. 10 с.

44 *Сумароков А.П.* «Не трать, красавица, ты времени напрасно...» // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Июнь. С. 534–535.

45 *Сумароков А.П.* «О существа состав, без образа смешенной...» [пер. из Ж. Эно] // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Июнь. С. 535–536.

46 *Сумароков А.П.* Перевод французского сонета сочинения Баррова. («Великий Боже! Твой исполнен правдой суд...») [пер. из Ж. Валле Де Барро] // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1756. Февраль. С. 146.

47 [*Сумароков А.П.*] Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе ... А.П. Сумарокова / собраны и изданы... Николаем Новиковым... М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1781. Ч. 7. [16], 382 с.

48 *Сумароков А.П.* Сонет на отчаяние («Жестокая тоска, отчаяния дочь!..») // *Сумароков А.П.* Разные стихотворения. СПб., 1769. С. 63.

49 *Сумароков А.П.* Сонет, нарочно сочиненный дурным складом («Вид, Богиня, твой всегда очень всем весь нравный...») // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Август. С. 191.

50 *Тредиаковский В.К.* «Боже мой! твои судьбы правости суть полны!...» [пер. из Ж. Валле Де Барро] // Примечания к Ведомостям. Ч. XXVI. 1732. 3 апреля. С. 132.

51 *Тредиаковский В.К.* «Боже мой! твои судьбы правости суть полны!...» [пер. из Ж. Валле Де Барро] // *Тредиаковский В.К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий. СПб., 1735. С. 31.

52 [*Тредиаковский В.К.*] Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий / чрез Василья Тредиаковскаго

С. Петербургския имп. Академии наук секретаря. СПб.: Печ. при Имп. Акад. наук, 1735. [8], 89 с.

53 *Тредиаковский В.К.* Ответ на письмо о сафической и горацианской строфах // *Пекарский П.П.* История императорской Академии наук в Петербурге. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1873. Т. 2. С. 250–257.

54 *Тредиаковский В.К.* Сонет с славного французского де Барова: Grand Dieu! que tes jugements («Боже! коль есть правоты полн Твой суд престольный!...») [пер. из Ж. Валле Де Барро] // Сочинения и переводы как стихами, так и прозою Василья Тредиаковского. СПб.: При Имп. Акад. наук, [1752]. [Т. 2]. С. 317.

55 *Тредиаковский В.К.* Сонет. Из сея греческой речи: “Στέφει τιμῶντας αὐτὴν ἀρετὴ...”, то есть: “Добродетель почитающих венчает...” («Желает человек богатства непреложно...») // Трудолюбивая пчела. 1759. Март. С. 187.

56 [*Тредиаковский В.К.*] Сочинения и переводы как стихами так и прозою Василья Тредиаковскаго. СПб.: При Имп. Акад. наук, [1752]. [Т. 1–2].

57 [*Тредиаковский В.К.*] «Что за гласы слышу я восклицаний многи?» [пер. из Джузеппе Аволио] // *Аволио Дж.* Прославляя высокий день рождения всегда августейшия Анны Иоанновны... в знак всенижайшаго и всепокорнейшаго поздравления приносит Иосиф Аволио. СПб.: Печ. при Имп. Акад. наук, генваря 28 дня, 1736. С. [8].

58 *Тучков С.А.* Победители богатства («Играйте, потоки, на мягких лугах...») // Беседующий гражданин. 1789. Ч. III. Сентябрь. С. 10–11.

59 *Херасков М.М.* Сонет и эпитафия («Я век свой по свету за пищею скитался...») // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1755. Август. С. 166.

60 *Flemming P.* Geist- und Weltliche Poëmata ...; Jetzo Auffs neue wieder ... außgefertiget. Jena: Forberger, 1651. [7] Bl., 670 S.

61 *Flemming P.* Geist- und Weltliche Poëmata ...; Jetzo Auffs neue wieder Corrigiret und ausgefertiget. Naumburg: In Verlegung Christian Kolbens, 1685. [6] Bl., 666 S.

References

1 Alekseev, M.P. “Paul’ Fleming v Moskve i na Volge” [“Paul Fleming in Moscow and the Volga”]. *Diplomaty — pisateli; pisateli — diplomaty* [*Diplomats as Writers; Writers as Diplomats*]. St. Petersburg, [S. n.], 2001, pp. 29–58. (In Russ.)

2 Berdnikov, L.I. *Schastlivyi Feniks: Ocherki o russkom sonete i knizhnoi kul’ture XVIII – nachala XIX veka* [*Happy Phoenix: Essays on the Russian Sonnet and Book Culture of the 18th – Early 20th Centuries*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1997. 206 p. (In Russ.)

3 Gardzonio, S., and A.L. Pofir’eva. “Avolio (Avoglio), Avol’o Dzhuzeppe” [“Avolio (Avoglio), Avolio Guiseppe”]. *Muzykal’nyi Peterburg: entsiklopedicheskii slovar’* [*Musical*

St. Petersburg: Encyclopedic Dictionary], vol. 1: XVIII vek [18th Century], book 1: A–I [A–I]. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2000, p. 14. (In Russ.)

4 Gasparov, M.L. *Ocherk istorii evropeiskogo stikha* [*Essay on the History of European Verse*]. Moscow, Nauka Publ., 1989. 302 p. (In Russ.)

5 Gasparov, M.L. *Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika, ritmika, rifma, strofika* [*Essay on the History of Russian Verse: Metrics, Rhythm, Rhyme, Stanza*]. 2nd ed., rev. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2000. 351 p. (In Russ.)

6 Gukovskii, G.A. "O russkom klassitsizme" ["About Russian Classicism"]. *Poetika. Vremennik otdela slovesnykh iskusstv gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv* [*Poetics. Almanac of the Department of Verbal Arts of the State Institute of Art History*], issue 5. Leningrad, Academia Publ., 1929, pp. 21–65. (In Russ.)

7 Kibal'nik, S.A. "Ob odnom frantsuzskom istochnike esteticheskikh vzgliadov V.K. Trediakovskogo" ["About One French Source of V.K. Trediakovsky's Aesthetic Views"]. *XVIII vek* [*18th Century*], issue 13. Leningrad, Nauka Publ., 1981, pp. 219–228. (In Russ.)

8 Korchagin, K.M. *Russkii stikh: tsezura* [*Russian Verse: Caesura*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2021. 520 p. (In Russ.)

9 Lappo-Danilevskii, K.Iu. "V.K. Trediakovskii i A.P. Sumarokov v spore o sapficheskoi strofe" ["V.K. Trediakovsky and A.P. Sumarokov in the Dispute About the Sapphic Stanza"]. *Philologia Classica*, vol. 17, no. 2, 2022, pp. 300–320. (In Russ.)

10 Levin, Iu.D. "Angliiskaia prosvetitel'skaia zhurnalistika v russkoi literature XVIII veka" ["English Journalism of the Enlightenment in Russian Literature of the 18th Century"]. Alekseev, M.P., editor. *Epokha Prosveshcheniia: Iz istorii mezhdunarodnykh sviazei russkoi literatury* [*The Age of Enlightenment: From the History of International Relations of Russian Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1967, pp. 3–109. (In Russ.)

11 Levitt, M. "Sumarokov — chitatel' Peterburgskoi biblioteki Akademii nauk" ["Sumarokov as a Reader of the St. Petersburg Library of the Academy of Sciences"]. *XVIII vek* [*18th Century*], issue 19. Leningrad, Nauka Publ., 1995, pp. 43–59. (In Russ.)

12 Modzalevskii, L.B. "Lomonosov i 'O kachestvakh stikhotvortsa rassuzhdenie' (iz istorii russkoi zhurnalistiki 1755 g.)" ["Lomonosov and 'A Discourse on the Qualities of a Poet' (From the History of Russian Journalism, 1755)"]. *Literaturnoe tvorchestvo M.V. Lomonosova* [*M.V. Lomonosov's Literary Work*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1962, pp. 133–162. (In Russ.)

13 Modzalevskii, L.B. *M.V. Lomonosov i ego literaturnye otnosheniia v Akademii nauk. Iz istorii russkoi literatury i prosveshcheniia serediny XVIII veka* [*M.V. Lomonosov and His Literary Relations in the Academy of Sciences. From the History of Russian Literature and Education of the Mid-18th Century*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2011. 380 p. (In Russ.)

14 Moiseeva, G.N. "Neizvestnye stikhotvoreniia Ioganna-Vernera Pauze" ["Unknown Poems of Johann-Werner Pause"]. *Sravnitel'noe izuchenie literatur. Sbornik statei*

k 80-letiiu akademika M.P. Alekseeva [*Comparative Study of Literature. Collection of Articles to the 80th Anniversary of Academician M.P. Alekseev*]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 219–222. (In Russ.)

15 Nikolaev, S.I. "Kak i zachem Sumarokov perepisyval svoikh sovremennikov" ["How and Why Sumarokov Was Rewriting His Contemporaries"]. *XVIII vek* [*18th Century*], issue 30. St. Petersburg, Nauka Publ., 2020, pp. 205–213. (In Russ.)

16 Pekarskii, P.P. *Istoriia imperatorskoi Akademii nauk v Peterburge* [*History of the Imperial Academy of Sciences in St. Petersburg*], vol. 2. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1873. 1110 p. (In Russ.)

17 Pekarskii, P.P. *Redaktor, sotrudniki i tsenzura v russkom zhurnale 1755–1764 gg.* [*Editor, Staff and Censorship in a Russian Journal, 1755–1764*]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1867. 88 p. (In Russ.)

18 Belousova, A.S., I.A. Pil'shchikov, and V.S. Polilova, editors. *Romanskaia strofika v Rossii i v Evrope* [*Romanesque Stanza in Russia and Europe*], part 1. Moscow, Institute of World Culture of Moscow State University Publ., 2020. 221 p. (In Russ.)

19 Slobodskaia, N.I. "Sonety Paulia Fleminga v perevodakh A.P. Sumarokova" ["Sonnets of Paul Fleming Translated by A.P. Sumarokov"]. *Nekotorye voprosy russkoi literatury* [*Some Issues on Russian Literature*]. Volgograd, [Gazeta "Volgogradskaia pravda" Publ.], 1967, pp. 140–150. (In Russ.)

20 Lauer, Reinhard. *Gedichtform zwischen Schema und Verfall. Sonett, Rondeau, Madrigal, Ballade, Stanze, und Triolett in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. München, W. Fink, 1975. 447 S. (In German)

21 Mönch, Walter. *Das Sonett. Gestalt und Geschichte*. Heidelberg, F.H. Kerle Verlag, 1955. 342 S. (In German)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UDHXUM
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

ИСТОРИЯ ДЛЯ НАРОДА В «ЕРМАКЕ» Л.Н. ТОЛСТОГО: СТРОГАНОВСКИЙ СЮЖЕТ

© 2024 г. Е.Е. Анисимова
Сибирский федеральный университет, Красноярск, Россия
Дата поступления статьи: 14 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 26 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-200-217

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00275 (https://rscf.ru/project/23-28-00275/)

Аннотация: На материале источников, находившихся в поле зрения Л.Н. Толстого, в статье предпринята попытка контекстуализировать рассказ «Ермак», рассмотреть его в свете полемики о значении Строгановых для русского продвижения в Сибирь. Показано, каким образом рассказ, написанный для читателя из народа, наследует историософской программе, сформулированной писателем в романе «Война и мир». В работе проанализированы дебаты о степени достоверности Строгановской летописи, участниками которых стали известные историки — Г.И. Спасский, П.А. Словцов, Н.Г. Устрялов, П.И. Небольсин и др.; показано, что основой толстовского сюжета стала творчески переосмысленная концепция движения народов С.М. Соловьева, отразившаяся в его труде «История России с древнейших времен». В центре внимания находились воззрения Толстого на движущие силы истории, развитие связанных с образом Ермака замыслов, восходящих еще к повести «Казаки», мотивно-образные и сюжетные переклички «Ермака» с иными рассказами «Второй русской книги для чтения» и другими сочинениями классика 1860–1870-х гг.

Ключевые слова: Ермак, народные рассказы Л.Н. Толстого, С.М. Соловьев, Строгановы.

Информация об авторе: Евгения Евгеньевна Анисимова — доктор филологических наук, профессор, Сибирский федеральный университет, пр. Свободный, д. 79, 660041 г. Красноярск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7324-9355
E-mail: eva1393@mail.ru

Для цитирования: *Анисимова Е.Е.* История для народа в «Ермаке» Л.Н. Толстого: Строгановский сюжет // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 200–217. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-200-217

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

A HISTORY FOR THE COMMON PEOPLE IN LEO TOLSTOY'S "ERMAK": THE STROGANOV PLOT

© 2024. Evgeniya E. Anisimova
Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia
Received: January 14, 2024
Approved after reviewing: March 26, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 23-28-00275 (https://rscf.ru/project/23-28-00275/).

Abstract: The article attempts to contextualize Leo Tolstoy's short story "Ermak," to study the range of sources that were in the author's field of view, and, finally, to correlate the story with the long-standing debate on the role of the Stroganov merchant family in the acquisition of Siberia. The article shows how this short story, adapted for the common people, inherits the historiosophical program formulated by the writer in the novel "War and Peace." The article analyzes the discussion on the degree of reliability of the Stroganov chronicle, initiated by prominent historians such as G.I. Spassky, P.A. Slovtsov, N.G. Ustryalov, P.I. Nebolsin, etc. It also shows that the basis of Tolstoy's plot was the creatively rethought idea of migration of peoples posed by S.M. Solovyov in his work "The History of Russia Since Ancient Times." In the course of the analysis, the prime attention was directed on Tolstoy's views on the driving forces of history, the evolution of "Ermak" initial concept regarding its dependence on the story "The Cossacks," motif-plot and imagological links with several stories of the "The Second Russian Book for Reading" and other Tolstoy's 1860s–1870s works.

Keywords: Ermak, Leo Tolstoy's stories for children, S.M. Solovyov, the Stroganovs.

Information about the author: Evgeniya E. Anisimova, DSc in Philology, Professor, Siberian Federal University, Svobodny ave., 79, 660041 Krasnoyarsk, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7324-9355

E-mail: eva1393@mail.ru

For citation: Anisimova, E.E. "A History for the Common People in Leo Tolstoy's 'Ermak': The Stroganov Plot." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 200–217. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-200-217

Важной и до сих пор должным образом не оцененной вехой в истории литературных воображений Ермака является одноименный рассказ Л.Н. Толстого. Достигнув к 1870-м гг. статуса национального классика, своим обращением к образу одного из героев русской истории романист реактуализировал старую тему. После опытов И.И. Дмитриева, Н.М. Карамзина, К.Ф. Рылеева, а также знаковых (хотя и не реализовавшихся) пушкинских замыслов 1824–1825 гг.[1] перо великого художника создает следующий текст в этой цепи классических сочинений о присоединении Сибири.

«Ермак» (1862; 1872) был включен писателем в его «Вторую русскую книгу для чтения» и представляет для исследователя интерес не только в качестве самостоятельного текста, но и — части цикла, обнаруживая переклички с другими рассказами сборника. Снабженное подзаголовком «История» и созданное вскоре после того, как романист завершил работу над «Войной и миром», краткое сочинение представило детской публике адаптированную для нужд этой аудитории историософскую программу писателя.

Образ Ермака занимал художника длительное время и претерпел в его сознании немалые изменения. Впервые Толстой подступил к теме покорения Сибири в ходе работы над повестью «Казаки» (1862) — т. е. сюжет о Ермаке вместе со всей «казачьей темой» как бы предвосхищал «мысль народную» эпопеи о войне 1812 г. Вторая попытка была сделана уже после выхода «Войны и мира» в свет: итогом стало совершенно новое произведение. В нем на примере судьбы казачьего атамана Толстой раскрыл для демо-

1 См.: [1, с. 117–144].

кратического читателя свое понимание исторического процесса — прежде всего роль простого человека и законы взаимодействия разных сословий, причем последние были организованы как своего рода образец поведения.

Социально-возрастная адресация в данном случае имела принципиальный характер. Если целевой аудиторией сочинений о Ермаке историков и писателей XVIII – начала XIX в. была образованная часть общества, то Толстой в данном случае обращался к читателю из народа. Автор словно почувствовал присущее середине – второй половине XIX в. погружение сюжета о Ермаке в пространство лубочной словесности, его, так сказать, вторичную фольклоризацию[2], и решил не отступать от наметившейся тенденции. Однако на фоне крайне скудного репертуара исторических сюжетов, включенных в «русские книги для чтения», «Ермак» стоит особняком, являясь единственным произведением, обращенным к действительной истории, описывающим ее последовательно, «как было на самом деле», а не в русле анекдота и/или забавного случая.

Большая история, по Толстому, — это постоянное перемещение народов, и в этом смысле его роман-эпопея и рассказ о Ермаке посвящены сходным процессам на западной и восточной границах России: можно сказать, что русский завоеватель Ермак сделан как бы Наполеоном «наоборот». В эпилоге к «Войне и миру» писатель так охарактеризовал эпоху, анализу которой посвящен роман. «Основной, существенный факт европейских событий начала нынешнего столетия есть воинственное движение масс европейских народов с запада на восток и потом с востока на запад» [20, т. 12, с. 240]. Освоение новых земель в эпоху Ивана IV, «движение русского народа на восток, в Казань и Сибирь» [20, т. 12, с. 312], понималось как хронологически более ранняя веха этой же мировой закономерности.

Личные записи Толстого, черновики, а также особенности поэтики интересующего нас рассказа свидетельствуют об использовании разных источников о Ермаке — фольклора, летописей, современной историографии. В исторических и художественных нарративах прежних эпох сюжет о завоевании Сибири основывался, как правило, на том или ином бинарном противопоставлении (атаман *vs* царь, атаман *vs* татары), полюса которого оснащались индивидуально-авторскими интерпретациями. Свои воззрения

2 О Ермаке в традиции лубка см.: [10].

на историю Толстой сформулировал в эпилоге к «Войне и миру», представив всякое соединение людей для общей деятельности в виде конуса, в котором между властью и народом (т. е. между вершиной и основанием фигуры) располагаются все остальные деятели в диапазоне от лиц, преимущественно дающих распоряжения, к непосредственным участникам исторических событий [20, т. 12, с. 318–319]. В свете таких суждений рассказ о Ермаке потребовал не столько определения сторон и природы конфликта, сколько максимально полной реконструкции взаимосвязей между всеми вовлеченными в процесс освоения Сибири силами.

Предложенные предшественниками толкования казачьего похода, в которых смелое предприятие объяснялось божественной волей, случаем или способностями даровитого вождя, были для Толстого неприемлемы. Потому он сосредоточился на самом процессе движения на восток и обеспечившем его результативность взаимодействии всех участников колонизации. Необходимым звеном между верховной властью и казачьим войском в концепции Толстого стали купцы Строгановы (Строгоновы), инициировавшие освоение восточных рубежей Русского государства задолго до Ермака. При этом Иван IV не столько направлял экспансию в Сибирь, сколько не мешал ей, более того, несколько запоздал с военной помощью русскому отряду.

После завершения «Войны и мира» Толстой обратился к новому замыслу — роману о петровской эпохе. В качестве основного исторического источника был избран труд современника — «История России с древнейших времен» (1851–1879) С.М. Соловьева. Как известно, замысел так и остался неосуществленным, однако внимательное чтение книги оставило след в записных книжках Толстого и, как представляется, повлияло на его концепцию покорения Сибири. В свою очередь сам Соловьев резюмировал в своем многотомном исследовании результаты научных дискуссий 1820–1850-х гг. о походе Ермака и степени достоверности Строгановской летописи. Участниками полемики были видные историки — Г.И. Спасский, П.А. Словцов, Н.Г. Устрялов, П.И. Небольсин и др. Сначала споры не выходили за пределы научного сообщества, однако к середине столетия стали достоянием широкой общественности. Прежде чем обратиться к рассказу Л.Н. Толстого «Ермак», рассмотрим основные вехи этой полемики.

Споры о вкладе Строгановых в подготовку завоевания Сибири были частью дискуссии о действующих силах истории, актуализировавшейся

в отечественной историографии после Н.М. Карамзина. В отношении событий XVI в. это означало установление субъектов завоевания Сибири и той роли, которую сыграли в этом процессе разные исторические лица. В узких академических кругах дебаты начались вскоре после опубликования «Летописи Сибирской» Г.И. Спасским в 1821 г. [13]. Тобольский историк П.А. Словцов высказал замечания к издателю (а заодно и к летописцу) и поставил под сомнение достоверность исторического документа. Наряду с проблемами хронологии, географии и стиля инициатор полемики указал на предвзятость автора и его чрезмерную, на взгляд Словцова, приверженность к фамилии Строгановых. Защищая свое открытие[3], Спасский выступил с ответной речью на заседании Вольного Общества любителей Российской словесности и в числе прочего оспорил тезис о предвзятости летописца [8, с. 118–120].

До публикации Строгановской летописи Словцов уже высказывался о движущих силах истории в процессе покорения Сибири, назвав ключевым фактором успеха взятие Казани Иваном Грозным и тот почти мистический эффект, который был вызван этим событием за Уралом. Завоевание, по Словцову, своими сравнениями предвосхищающего здесь Толстого, «походит на неизбежный удар последнего шара, толкнутого длинным рядом предыдущих шаров» [18, с. 56]. Свой взгляд на историю Зауралья после похода Ермака автор выразил в двухтомном «Историческом обозрении Сибири» (1838; 1844). Словцов посвятил первую книгу Г.Ф. Миллеру, знаково не упомянув в своем труде Н.М. Карамзина, опиравшегося в «Истории государства Российского» на Строгановскую летопись. Столь сдержанное отношение к Строгановым со стороны Словцова связано с его пониманием целей освоения зауральских земель. Говоря о купеческом семействе, он особо выделил их участие в «вымене мехового товара у звероловов» [17, с. XIV]. Историк полагал, что на первых порах привлекательность Сибири

3 Безотносительно к реальным обстоятельствам 1820-х гг. Словцов проницательно уловил заинтересованность Спасского в контактах с аристократическим семейством Строгановых. Так, под занавес своей научной и, в частности, публикационной деятельности Спасский непосредственно выходит на С.Г. Строганова и преподносит ему список первой редакции летописи, сегодня считающийся ключевым. Издатели Строгановской летописи специально отметили: «На первом листе, принадлежащем к переплету, сделана отметка: “Подарена мне Григорием Ивановичем Спасским 13-го ноября 1843 года в Москве. Граф Сергей Строганов”» [16, с. II].

состояла не в развитии производства, а прежде всего в добыче пушнины. В этом смысле миссия Строгановых представлялась Словцову лишь косвенно связанной с завоеванием новых земель, а Ермак — добытчиком «мягкого золота». Такой взгляд на поход Ермака не был распространен в кругах предшественников и современников Словцова, зато во многом предвосхищал работы современных исследователей[4]. Историк видел подвиг атамана в непосредственном служении государству и царю, а не семье Строгановых. В приложении ко второй книге «Исторического обозрения Сибири» автор еще раз высказал свои возражения по поводу призвания Ермака семьей промышленников. На этот раз он направил свою критику в адрес Н.Г. Устрялова, создателя «Русской истории» (1837–1841) и книги «Именитые люди Строгановы» (1842), в которой историк привел новые аргументы из царских грамот в пользу призвания казаков [21, с. 16–19].

Иначе говоря, к 1840-м гг. в отечественной историографии существовало три версии завоевания Сибири Ермаком. Одна восходила к Есиповской и Ремезовской летописям, придававшим освещаемым событиям провиденциальный характер, вторая — к фольклорным и фольклоризованным письменным источникам (например Кунгурскому летописцу), подчеркивавшим своеволие и самостоятельность атамана, третья — к Строгановской летописи, приверженцы которой (как Карамзин) исходили из программного характера завоевания, подготовленности предприятия усилиями прежде всего Строгановых[5].

29-томный труд С.М. Соловьева «История России с древнейших времен» (1851–1879) стал следующим этапным историческим сочинением после карамзинской «Истории государства Российского». Необходимость написания новой фундаментальной работы по отечественной истории возникла, по мысли В.О. Ключевского, из-за того, что «знаменитая книга Карамзина… не отвечала на исторические вопросы, которые успели выступить

4 См.: [9, p. 3, 11].

5 Прояснить особенности повествовательных стратегий в текстах-первоисточниках позволяет сопоставление русских летописей с испанскими хрониками о Конкисте Америки. По мнению В.Б. Земскова, для русских летописцев и завоевателей были характерны разные варианты коллективного сознания: «Русское взятие Сибири было совершено вольницей (во главе которой стоял наиболее инициативный казак, но не осмыслявший себя в иной, отличной от членов вольницы системе понятий), т. е. коллективным субъектом. Испанскому “я” в русских летописях противостоит коллективное “мы” (“они”), хотя, естественно, персональная роль предводителя всячески выделяется» [4, с. 181].

в нашем общественном сознании со смерти знаменитого историографа» [12, с. 506–507]. Соловьев стремился не столько реконструировать характер правления того или иного государя, сколько описать закономерности исторического развития.

Соловьев в своем труде сосредоточился главным образом на внутренних процессах русской истории, особенностях и маршрутах русской колонизации: «Древняя русская история есть история страны, которая колонизуется» [19, кн. II, с. 631]. Основным направлением географического расширения историк называет северо-восток: «два племени, которым принадлежит новая история Европы, славянское и германское, при разделении между собой европейской почвы, будущей исторической сцены, движутся путями противоположными: германское — от северо-востока к юго-западу, славянское, наоборот, — от юго-запада к северо-востоку» [19, кн. II, с. 631]. В русле сформулированной Соловьевым теории колонизации покорение Сибири становилось одним из закономерных событий национальной истории. Ученый посвятил походу Ермака отдельную главу, рассмотрев взятие Сибири в контексте отечественных колонизационных процессов и отметив большой вклад «именитых людей», о чем свидетельствует уже наименование «сибирской» главы — «Строгановы и Ермак».

Публикации 6-го тома «Истории» Соловьева предшествовала большая дискуссия о роли Строгановых в освоении Сибири и созданной под их контролем Строгановской летописи, инициированная выходом в 1849 г. книги П.И. Небольсина «Покорение Сибири». В ней автор вслед за Словцовым стремился нивелировать вклад Строгановых в поход Ермака, подчеркнув, однако, не харизму Ивана Грозного, а народный характер завоевания — подвиг «неученого, как видно, безграмотного даже простолюдина» [15, с. 137]. Мысль о походе в Сибирь, по его мнению, принадлежала исключительно самому казачьему атаману и изначально носила бессознательный характер, будучи вызванной «счастливым наитием». Историческую стратегию автора Строгановской летописи, а вслед за ним и Карамзина Небольсин охарактеризовал как мысль «приплести имя Строгановых к имени Сибири и приписать им ее покорение» [15, с. 64].

Чуть ранее в том же 1849 г. Небольсин опубликовал исторический рассказ для детей «Ермак», в котором представил художественную версию похода. Автор выстроил свое повествование так, что фамилия Строгановых

оказалась не упомянутой ни разу. В качестве мотивировки прихода главного героя в Сибирь Небольсин предложил желание атамана научить вогуличей и остяков пользоваться огнестрельным оружием: «Что если бы эти бедные сибирские народы знали, что значит ружье и умели бы обходиться с порохом?.. Вот у нас так есть ружья! Постой-ка, я туда поеду, да покажу и научу их, как надо из ружья стрелять!..» [14, с. 85]. Техническое превосходство одной из сторон являлось важнейшим фактором результативной колонизации, что несколько позднее было афористически сформулировано британским поэтом Хилэром Бэллоком в стихотворении «Современный путешественник»: «Что бы ни случилось, мы дадим ответ: у нас есть пулемет Максим, а у них его нет»[6]. В европоцентристской перспективе, которой придерживался также отвергаемый Небольсиным Карамзин, это правило работало неукоснительно — хотя, конечно, любому русскому писателю упоение преимуществом технологически продвинутого колонизатора над «дикарем» совершенно не присуще. Как бы то ни было, мотив читается в карамзинском рассказе о Ермаке: «Завоевание Сибири во многих отношениях сходствует с завоеванием Мексики и Перу: также горсть людей, стреляя огнем, побеждала тысячи, вооруженные стрелами и копьями...» [11, с. 386].

Небольсин использует эту закономерность с точностью до наоборот: его казаки не только не стремятся использовать огнестрельное оружие в качестве своего преимущества, но и хотят дать его в руки местному населению. Автор «Покорения Сибири» являлся сторонником идеи гражданской колонизации, а потому решительно переосмыслил фактор военного превосходства и вступил в противоречие (вероятно — вполне осознанное) с западной доктриной. По Небольсину, на первых порах «правильная колонизация» была невозможна, но впоследствии именно мирное заселение Зауралья крестьянами обеспечило успех всего предприятия. В своем рассказе для детей историк делает эту более позднюю практику освоения территории частью первоначального замысла самого Ермака.

Если детский рассказ Небольсина был принят критикой благосклонно, то научные изыскания автора, напротив, встретили резкое неприятие со стороны главных журналов и газет середины XIX в., упрекавших автора в заведомой предвзятости и приоритете личных воззрений над историче-

6 Об историческом контексте этой колониалистской идиомы см.: [6, с. 30, 509].

скими фактами. Столь радикальный пересмотр летописей и академических концепций вскоре вызвал негативную реакцию и в ученой среде. На защиту Карамзина и Строгановской летописи встал С.М. Соловьев, раскритиковав в своей «Заметке относительно завоевания Сибири» источниковедческие наблюдения Небольсина и указав на использование летописцем XVII в. достоверных исторических документов — царских грамот, которые подтверждают участие промышленников в колонизации Сибири [19, кн. III, с. 693]. Концепция Небольсина, стремившегося вопреки имеющимся документам сделать выходца из народа единственным завоевателем Сибири, после обстоятельной критики Соловьева потерпела поражение и на долгое время была забыта. Позднее новые данные по этому дискуссионному вопросу подтвердили участие Строгановых в организации похода и даже позволили «дифференцировать роль каждого из современников Ермака» [5, с. 263].

Глава «Строгановы и Ермак» писалась Соловьевым с учетом недавней полемики и включала полные тексты главных исторических документов, подтверждающих участие Строгановых в освоении Сибири, — царских грамот и челобитных. Методичное цитирование первоисточников позволяло поставить точку в возобновившейся дискуссии. Полемическая «Заметка относительно завоевания Сибири», содержащая разбор работы Небольсина, была включена автором в состав дополнений к 6-му тому и располагалась сразу после «сибирской» главы.

Мысль Соловьева об определяющей роли колонизационных процессов в отечественной истории и историко-культурный контекст середины XIX в. не могли не сказаться на образе Ермаке в его книге. Во-первых, историограф предложил отличный от карамзинского подход к изложению биографии лидера казачьей дружины. Соловьева интересовали не столько жизнеописание «героя сибирского» и взятые у С.У. Ремезова слухи о посмертных чудесах, сколько вклад атамана в колонизацию новооткрытых земель. Посвященный ему фрагмент завершался царской грамотой Строгановым об отправке воевод, а о гибели атамана сообщалось уже в середине следующего тома. Во-вторых, в подготовке продвижения на северо-восток Соловьев особо выделил Строгановых, деятельность которых явилась необходимым условием для воинского подвига казаков. О многолетних инициативах купеческого рода автор повествует не менее подробно, чем о самом завоевании, соотнося образ Ермака в своей исторической программе

не столько с фигурой царя, как ранее это делал Карамзин, сколько с «именитыми людьми».

* * *

В художественной словесности интерес к фигурам Строгановых в связи с историей покорения Сибири впервые наметился в 1830–1840-е гг., что точно соответствовало усилению «третьего сословия» в жизни государства. Однако последовательное подключение Строгановского сюжета к художественным нарративам о Ермаке отмечается во второй половине XIX в. и во многом определяется художественными открытиями Л.Н. Толстого. Фигурой покорителя Сибири писатель заинтересовался еще в 1850–1860-е гг. 16 апреля 1852 г. он зафиксировал в своем дневнике читательские впечатления от одной из популярных книг о народном герое: «Читал Веч[ного] жида, Ермака, и предание о П[етре] В[еликом]. Есть какое-то особенное удовольствие читать глупые книги; но удовольствие апатическое» [20, т. 46, с. 110]. В черновиках Толстого сохранился ранний рассказ о Ермаке, начатый вскоре после завершения работы над «Казаками». В состав материалов для этой повести входили казацкие песни о Ермаке, а главного героя произведения писатель сделал практически однофамильцем легендарного атамана — Оленин (Аленин)[7].

В 1870 г. автор «Войны и мира» внимательно читал «Историю» Соловьева, изучив сначала книги, посвященные эпохе Петра I, а затем — предшествующие тома о древней отечественной истории [2, с. 16]. О творческом восприятии труда историографа свидетельствуют записные книжки Толстого, в которых он сетует на недостаточное внимание со стороны ученого к народу как «производителю» истории и приходит к выводу о существенных отличиях между *историей-наукой* и *историей-искусством* (см. записи от 4 и 5 апреля 1870 г.). Вероятно, в это время рождается замысел нового произведения о Ермаке как движение вглубь истории на примере «жизни одного мужика в XVI веке» [20, т. 48, с. 126].

В 1871 г. Толстой начал работу над детскими изданиями для народа. В состав его второй книги для чтения вошел рассказ «Ермак» (1872), не повторяющий наработки писателя начала 1860-х гг. и обнаруживающий яв-

7 Л.Н. Толстой называет Ермака Василием Тимофеевичем Алениным, П.А. Словцов и П.П. Небольсин используют вариант фамилии Оленин.

ные следы влияния «Истории» Соловьева. Рассказы исторического содержания не составляли значительной части книг для чтения. Как отметил еще Б.М. Эйхенбаум, из отечественной истории для детского чтения Толстой отобрал только два имени — Ермака и Петра Великого [7, с. 582]. Синхронность творческих замыслов о царе-реформаторе и казачьем атамане свидетельствует о системном характере этой пары в сознании писателя. Петру I, основателю Петербурга, расширившему Русское государство на запад и сделавшему его одной из крупнейших европейских империй, соответствовал, по мысли Толстого, Ермак — герой русской восточной границы, отечественный первопроходец в Азии. Произведение о Петре осталось неоконченным, однако некоторые размышления писателя, свидетельствующие об усвоении концепции С.М. Соловьева, вошли в написанный в это же время роман «Анна Каренина»: «взгляд русского народа вытекает из сознания им своего призвания заселить огромные, не занятые пространства на востоке», — говорит в романе Левин [20, т. 19, с. 255].

О динамике восприятия романистом образа Ермака свидетельствуют различия в рассказах 1862 и 1872 гг. В первоначальной версии главное внимание было уделено родословной и незаурядному характеру героя, отличающему его от товарищей. Характер Ермака в произведении создавался на основе народных песен, посвященных разбойничьему прошлому атамана. В набросках тем статей и рассказов для «Азбуки» «Ермак» последовательно соседствовал с двумя историческими лицами — Пугачевым и Суворовым — казаком-мятежником и усмирявшим его восстание полководцем. Решение Ермака отправиться в Сибирь в рассказе 1862 г. было продиктовано внешними факторами — приходом царского войска и скорым наступлением зимы и отсылало к известной народной песне про атамана «Как на речке на реке Камышевке...» из материалов Толстого к «Казакам».

Для «Ермака» 1872 г. писатель избрал иную стратегию описания героя, а в качестве зачина взял подробную историю освоения Сибири предприимчивыми Строгановыми. Толстой ориентируется на исторические построения Соловьева и после большой преамбулы включает адаптированное для детей последовательное цитирование переписки Строгановых с царем:

«Строгановы и Ермак» С.М. Соловьева

В царствование Иоанна IV Строгановы обратили свою промышленную деятельность далее на восток, в область Камы; в 1558 году Григорий Аникиев Строганов бил царю челом и сказывал: в осьмидесяти осьми верстах ниже Великой Перми, по реке Каме… лежат места пустые, леса черные, речки и озера дикие, острова и наволоки пустые, и всего пустого места здесь сто сорок шесть верст; до сих пор на этом месте пашни не паханы, дворы не стаивали и в царскую казну пошлина никакая не бывала, и теперь эти земли не отданы никому… Григорий Строганов бил челом, что хочет на этом месте городок поставить… дворы ставить, людей называть неписьменных и нетяглых… [19, кн. III, с. 666].

«Ермак» Л.Н. Толстого 1872 г.

При царе Иване Васильевиче Грозном были богатые купцы Строгоновы, и жили они в Перми, на реке Каме. Прослышали они, что по реке Каме на 140 верст в кругу есть хороша земля: пашня не пахана от века, леса черные от века не рублены. В лесах зверя много, а по реке озера рыбные, и никто на той земле не живет, только захаживают татары.

Строгоновы написали царю письмо: «Отдай нам эту землю, а мы сами по ней городки построим и народ соберем, заселим и не будем давать через эту землю ходу татарам» [20, т. 21, с. 190].

Выбор Строгановыми Ермака также воспроизводит текст «Истории» Соловьева, в которой усилению казачества на Дону уделяется особое внимание:

«Строгановы и Ермак» С.М. Соловьева

Как упомянутый Мишка Черкашенин отмстил за своего сына, взятого в плен крымцами и казненного, видно из следующего донесения…

…какой-то Сары-Азман слывет, с товарищами…

Козаки явились к Строгановым в числе 540 человек под главным начальством атамана Ермака Тимофеева… [19, кн. III, с. 671–673].

«Ермак» Л.Н. Толстого 1872 г.

Приехали приказчики на Волгу и стали спрашивать: какие тут казаки слывут? Им и говорят: «Казаков много. Житья от них не стало. Есть Мишка Черкашенин; есть Сары-Азман… Но нет злее Ермака Тимофеича, атамана» [20, т. 21, с. 190–191].

У Соловьева и в толстовском отклике на его идеи призвание казаков Строгановыми свершается вследствие естественного хода истории: «мирные промышленники нуждались в передовых людях колонизации, которые

вовсе не имеют мирного промышленного характера, нуждались в отыскивателях путей, новых землиц, нуждались в козаках» [19, кн. III, с. 670]. Если, по Небольсину, Строгановы и Ермак принадлежали не просто различным, но и враждебным сословиям, то для Толстого все они являются представителями народа. Общими чертами как купцов, так и казачьего атамана становятся инициативность, народная смекалка и умение принимать верное решение в критической ситуации. Главные герои рассказа Л.Н. Толстого действуют иррационально [3, с. 39], непредсказуемо для окружающих, и именно благодаря этому достигают успеха. Строгановы после открытой угрозы со стороны Кучума неожиданно для всех обращаются за помощью к Ермаку Тимофеевичу, «злее» которого не было никого на всей Волге, атаман предлагает штурмом взять неприступный город Сибирь, в то время как большинство казаков хотят вернуться обратно или проплыть мимо. Результатом их действий становится возвращение к мирной жизни. Внутри этой композиционной структуры смерть Ермака оказывается звеном в естественном ходе событий (такова в «Войне и мире» смерть Платона Каратаева), а потому никому в вину не ставится. Напротив, последние строки рассказа фиксируют триумф начинаний Ермака и Строгановых: «На другой год пришло царское войско, и татары замирились» [20, т. 21, с. 196].

Во втором рассказе о Ермаке 1872 г. Толстой отказался от песенных сюжетов о разбойничьем прошлом атамана, включив в повествование пословицы и поговорки, смыслом которых руководствуются главные герои. Проступки казаков в концепции зрелого Толстого связываются с переизбытком в них жизненной энергии, которая требует выхода и в итоге находит его на пути в Сибирь: «Я и сам не рад, да с народом моим не совладаешь — набаловались. Дай нам работу» [20, т. 21, с. 191], — говорит Ермак Строганову. Персонажи-купцы позволяют писателю адаптировать историческое повествование, приблизив его к понятному для детей жанру волшебной сказки, традиционными функциями которой являются получение задания, волшебные помощники и предметы (ружья). «Романный» карамзинский Ермак, мятущаяся личность, стремящаяся к реабилитации в глазах власти и общества, со всей очевидностью Толстому не нужен.

Отдельная аналитическая задача — прояснить смысл образа Ермака в обширном контексте толстовской книги рассказов. «Русские книги для чтения» представляли собой циклы произведений, подчиненные опреде-

ленной композиционной логике. Во-первых, сочинения внутри каждой из книг располагались по принципу от простых к сложным, что было обусловлено дидактико-педагогическими целями издания. В этом смысле «Ермак», помещенный автором на предпоследнее место, оказывался в той же «сильной позиции», что и ключевые произведения прочих трех книг. Последними во всех из них фигурируют «стихи-сказки» о русских богатырях — адаптированные для детского чтения былины. Во-вторых, внутри книг писатель формировал тематические и жанровые микроциклы, в которых друг за другом следовали близкие по проблематике произведения. В этой логике неслучайным видится соседство «Ермака» во «Второй русской книге для чтения», с одной стороны, с былью «Архиерей и разбойник», посвященной раскаявшемуся преступнику, а с другой — со стихами-сказкой о богатыре Сухмане. Такое композиционное решение акцентирует главное противоречие и динамику биографии Ермака — с ее подчеркнуто не эпическим разбойничьим началом и эпико-героическим финалом. Окончивший свой жизненный путь в водах Иртыша атаман и обратившийся в Сухман-реку русский богатырь олицетворяют собой естественное движение жизни, подобное течению рек, и демонстрируют таким образом внесубъектные силы истории. Впоследствии эта метафора будет концептуализирована в романе «Воскресение»: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая» [20, т. 32, с. 194]. Антитезой «Ермаку» становится в книге рассказ «Индеец и англичанин», в котором не настроенный на бесконфликтное сосуществование с местными жителями представитель западной цивилизации оказывается не способным усвоить урок милосердия с их стороны.

В «Ермаке» взятие Сибири иллюстрируется притчей о лошади. Ее рассказывает своим товарищам сам атаман в момент, когда дружина должна сделать решающий выбор — биться с превосходящими силами противника или возвращаться обратно. В притче кобыла отказывалась идти в гору, в результате чего погибла от руки хозяина. Близкие по смыслу и образности сюжеты неоднократно встречаются у Толстого в его книгах для чтения («Мужик и лошадь», «Две лошади», «Лошадь и хозяева» и др.). Они утверждают мысль о необходимости следовать своему долгу, в том числе в критической ситуации. Однако в «Ермаке» притча о лошади проецируется

уже на конкретное историческое событие, позволяя под новым углом зрения взглянуть на завоевание Сибири как на трудный, но естественный путь русского народа.

Подведем итоги. Если в художественных нарративах о завоевании Сибири первой половины XIX в. был распространен сюжет покорения как превращения *чужого* в *свое*, одним из вариантов которого была история любви атамана и иноземки, то во второй половине столетия процессы колонизации Сибири и образ Ермака начинают связываться с именем Строгановых. В новых сюжетах об атамане казачья дружина оказывается частью естественного движения русского народа на восток, которое делается возможным только при условии тесного взаимодействия разных исторических сил — царя, промышленников, казаков и т. д. Колонизационный союз Ермака и «именитых людей» может быть представлен в виде самостоятельного сюжета, а может трансформироваться в матримониальный сюжет женитьбы атамана или его сюжетного двойника на героине из семьи Строгановых. Избрав в качестве главного исторического источника работу Соловьева, автор «Войны и мира» тем самым закрепил в отечественной словесности академическую традицию, опирающуюся на Строгановскую летопись и отводящую Строгановым приоритетную роль в колонизации Сибири.

Список литературы

Исследования

1 *Альтшуллер М.* Между двух царей: Пушкин в 1824–1836 гг. СПб.: Академический проект, 2003. 350 с.

2 *Гусев Н.Н.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 695 с.

3 *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Ex ungue leonem. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 288 с.

4 *Земсков В.Б.* Хроники конкисты Америки и летописи взятия Сибири в типологическом сопоставлении (к постановке вопроса) // Свободный взгляд на литературу: Проблемы современной филологии. М.: Наука, 2002. С. 173–183.

5 *Ромодановская Е.К.* Сибирь и литература. XVII век. Новосибирск: Наука, 2002. 390 с.

6 *Хобсбаум Э.* Век империи. 1875–1914. Ростов н/Д: Феникс, 1999. 512 с.

7 *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 951 с.

8 *Янушкевич А.С., Анисимов К.В.* Из рукописного наследия Г.И. Спасского // Пространство культуры и стратегии исследования: Статьи и материалы о русской провинции: XX Фетовские чтения. Курск: Изд-во КГУ, 2006. С. 109–146.

9 *Bassin M.* Expansion and Colonialism on the Eastern Frontier: Views of Siberia and the Far East in Pre-Petrine Russia // Journal of Historical Geography. 1988. Vol. 14, № 1. P. 3–21.

10 *Brooks J.* When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1985. 450 p.

Источники

11 *Карамзин Н.М.* История государства Российского: в 12 т. СПб.: В тип. Н. Греча, 1821. Т. IX. 472, 298 с.

12 *Ключевский В.О.* Сергей Михайлович Соловьев (умер 4 октября 1879 г.) // *Ключевский В.О.* Исторические портреты. Деятели исторической мысли. М.: Правда, 1990. С. 496–513.

13 Летопись Сибирская, содержащая повествование о взятии Сибирския земли Русскими, при Царе Иоанне Васильевиче Грозном; с кратким изложением предшествовавших оному событий. Издана с рукописи XVII века. СПб.: В тип. департ. народ. просвещ., 1821. 88 с.

14 *Небольсин П.И.* Ермак, исторический рассказ для детей: в 2 ч. СПб.: В тип. Карла Крайя, 1849. Ч. 1. 111 с.

15 *Небольсин П.И.* Покорение Сибири. Историческое исследование. СПб.: В тип. И. Глазунова и К°, 1849. 146, 112 с.

16 Сибирские летописи. Изд. Имп. Археографич. комиссии. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1907. XXXVIII, 397, 21 с.

17 *Словцов П.А.* Историческое обозрение Сибири. М.: В тип. А. Семена, 1838. Кн. 1. XXX, 589 с.

18 *Словцов П.А.* Похвальное слово царю Иоанну Васильевичу IV. СПб.: В Медицинской тип., 1807. 118 с.

19 *Соловьев С.М.* Сочинения: в 18 кн. М.: Мысль, 1988–2000.

20 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

21 *Устрялов Н.Г.* Именитые люди Строгановы. СПб.: В тип. штаба военно-учеб. завед., 1842. 120 с.

References

1 Al'tshuller, M. *Mezhdu dvukh tsarei: Pushkin v 1824–1836 gg.* [*Between Two Tsars: Pushkin in 1824–1836*]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2003. 350 p. (In Russ.)

2 Gusev, N.N. *Lev Nikolaevich Tolstoi: Materialy k biografii s 1870 po 1881 god* [*Leo Nikolaevich Tolstoy: Materials for Biography from 1870 to 1881*]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1963. 695 p. (In Russ.)

3 Zholkovskii, A.K., and Iu.K. Shcheglov. *Ex ungue leonem. Detskie rasskazy L. Tolstogo i poetika vyrazitel'nosti* [*Ex Ungue Leonem. Tolstoy's Short Stories for Children and the Poetics of Expressiveness*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 288 p. (In Russ.)

4 Zemskov, V.B. "Khroniki konkisty Ameriki i letopisi vziatiia Sibiri v tipologicheskom sopostavlenii (k postanovke voprosa)" ["Chronicles of the Conquest of America and Chronicles of the Acquisition of Siberia in a Typological Comparison (Formulation of the Question)"]. *Svobodnyi vzgliad na literaturu: Problemy sovremennoi filologii* [*A Free Look at Literature: Problems of Modern Philology*]. Moscow, Nauka Publ., 2002, pp. 173–183. (In Russ.)

5 Romodanovskaia, E.K. *Sibir' i literatura. XVII vek* [*Siberia and Literature. 17th Century*]. Novosibirsk, Nauka Publ., 2002. 390 p. (In Russ.)

6 Khobsbaum, E. *Vek imperii. 1875–1914* [*The Age of Empire. 1875–1914*]. Rostov on Don, Feniks Publ., 1999. 512 p. (In Russ.)

7 Eikhenbaum, B.M. *Lev Tolstoi: issledovaniia. Stat'i* [*Leo Tolstoy: Research. Articles*]. St. Petersburg, Faculty of Philology and Arts of St. Petersburg State University Publ., 2009. 951 p. (In Russ.)

8 Ianushkevich, A.S., and K.V. Anisimov. "Iz rukopisnogo naslediia G.I. Spasskogo" ["From the Handwritten Legacy of G.I. Spassky"]. *Prostranstvo kul'tury i strategii issledovaniia: Stat'i i materialy o russkoi provintsii: XX Fetovskie chteniia* [*The Space of Culture and Strategies of Research: Articles and Materials on the Russian Province: XX Fet Readings*]. Kursk, Kursk State University Publ., 2006, pp. 109–146. (In Russ.)

9 Bassin, Mark. "Expansion and Colonialism on the Eastern Frontier: Views of Siberia and the Far East in Pre-Petrine Russia." *Journal of Historical Geography*, vol. 14, no. 1, 1988, pp. 3–21. (In English)

10 Brooks, Jeffrey. *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature, 1861–1917*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1985. 450 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/TIPFMA
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

ПРОСТРАНСТВО ЗА ПРЕДЕЛАМИ ВРЕМЕНИ: ДЕСЯТАЯ ГЛАВА АПОКАЛИПСИСА В КЛЮЧЕВОЙ МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ СЦЕНЕ РОМАНА «ИДИОТ»

© 2024 г. Т.А. Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 20 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках проекта № 23-28-00258 «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» (https://rscf.ru/project/23-28-00258/)

Аннотация: В статье рассматривается центральная метафизическая сцена романа «Идиот», обозначенная событиями от странного «захватывания» Мышкиным лежащего на столе ножа, который Рогожин у него дважды отнимает, все более раздражаясь, до момента, когда этот нож в руке Рогожина падает на князя — и не достигает его. Центральная часть этой сцены отмечена прямой отсылкой к 10 главе «Откровения Иоанна Богослова» — единственной главе, в которой от пророка потребовалось утаить, «скрыть и не писать» услышанное. Единственным ключом к скрытому становится клятва Ангела, что «времени больше не будет» — и что после трубы седьмого Ангела свершится «тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам». Слова Ангела Достоевский комментирует прямо в тексте романа необычным для того времени образом, а тайна нового бытия человечества за пределами времени обдумывалась Достоевским еще в 1864 г., в записи «Маша лежит на столе...» — записи, которая очевидно лежит в основе главной идеи романа «Идиот».

В ключевой метафизической сцене романа Достоевский показывает, как может осуществляться модус бытия за пределами времени уже в пределах «насущного видимо-текущего».

Ключевые слова: Достоевский, способ построения текста, «Идиот», «Маша лежит на столе...», Апокалипсис, Магомет, эпилепсия, Temperance (XIV аркан Таро).

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Пространство за пределами времени: Десятая глава Апокалипсиса в ключевой метафизической сцене романа «Идиот» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 218–237. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

SPACE BEYOND TIME: THE TENTH CHAPTER OF *THE APOCALYPSE* IN THE CRUCIAL METAPHYSICAL SCENE OF *THE IDIOT*

© 2024. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 16, 2024
Approved after reviewing: March 20, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: This scientific investigation was carried out at the A.M. Gorky Institute of the World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support from Russian Science Foundation (RSF), project 23-28-00258 "The Role and the Image of Books in F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*."

Abstract: The article examines the central metaphysical scene of *The Idiot*, marked by events from the strange "capture" of a knife lying on the table by Myshkin, which Rogozhin takes away from him twice, becoming increasingly irritated, to the moment when this knife in Rogozhin's hand falls on the prince — and does not reach him. The central part of this scene contains a direct reference to chapter 10 of the Revelation of John the Theologian, the only chapter in which the prophet has to conceal and not write what he heard. The only key to the hidden becomes the Angel's oath that "there will be no more time" — and that after the trumpet of the seventh Angel, "the mystery of God will be fulfilled, as He preached in the gospel to His slaves the prophets." Dostoevsky comments on the words of the Angel directly in the novel's text in an unusual way for that time. The mystery of the new existence of mankind beyond time was pondered by Dostoevsky back in 1864, in the record "Masha lies on the table..." — a record that underlies the main idea of *The Idiot*. In the crucial metaphysical scene of the novel, Dostoevsky shows how the mode of being beyond time can be realized already within the limits of "the proximate and the visible in its flowing immediacy."

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, the way of constructing the text, "Masha lies on the table...", Apocalypse, Mohammed, epilepsy, Temperance (XIV arcanum of the Tarot).

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0875-067X
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

For citation: Kasatkina, T.A. "Space Beyond Time: The Tenth Chapter of *The Apocalypse* in the Crucial Metaphysical Scene of *The Idiot*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 218–237. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-218-237

Практически в каждом произведении Ф.М. Достоевского присутствуют описание или сцена, как бы не имеющие отношения к сюжету, избыточные для него, непонятно зачем вдруг возникающие в движении повествования. Причем эта избыточность и/или случайность специально подчеркнуты автором: сцена или описание часто бывают прямо в тексте названы непонятно почему здесь присутствующими.

Такие сцены — это ключи к иному уровню текста, к тому высшему сюжету, который кроется за сюжетом внешним, развивающимся в привычном нам слое реальности. Такие сцены, задавая иной уровень восприятия текста, позволяют читателю увидеть «фантастический», по определению Достоевского (т. е. невероятный для тривиального ума, сводящего все к «насущному видимо-текущему» уровню восприятия), смысл событий. События эти автор непременно дает возможность как-то объяснить и на самом внешнем уровне — но при доступности читателю только такого объяснения тексты Достоевского воспринимаются как перегруженные, непоследовательные, непонятные — и он в конце концов объявляется «плохим стилистом». Происходит это потому, что читатель не в состоянии оказывается обнаружить в его текстах те абсолютные связность и смысл, которые и есть признак совершенного художественного произведения — и которые на этом уровне, взятом изолированно, и не могут быть отысканы в силу наличия в тексте иных уровней.

Само слово «фантастический» Достоевский объясняет как «имеющий отношение к концам и началам», которые для человека, вещи и действия неизменно выходят за пределы причин и следствий, могущих быть обнаруженными в горизонтальной действительности, в «насущном видимо-

текущем»[1]. «Фантастический» для него — это имеющий отношение к тем концам и началам, которые связывают все здесь присутствующее с вечностью, делают любое событие частью гораздо более сложного, чем линейный, сюжета — сюжета, разворачивающегося на нескольких уровнях бытия — а следовательно, обладающего гораздо более сложным рисунком причинно-следственных связей. «Реализм в высшем смысле», как определяет свой творческий метод Достоевский, это и есть выход из плоскости «насущного видимо-текущего» в многомерную реальность связи всего со всем, связи такой действенности и интенсивности, когда «все как океан, все течет и соприкасается, в одном месте тронешь — в другом конце мира отдается» [13, т. 14, с. 290].

Есть, конечно же, такая сцена и в романе «Идиот», причем в этом романе она выделена дополнительно, особо и специально — и можно сказать, что она образцовая для всех подобных сцен.

Это сцена размышления Мышкина о минуте перед припадком. Достоевский прямо и настойчиво проговаривает, что это размышление есть, по видимости, уход князя от необходимых, в настоящую минуту жизненно важных размышлений по поводу захвативших его переживаний, в область, казалось бы, совершенно с ними не связанную.

Напомню, что переживания князя привязаны к ножу — видимо, с той минуты, когда Рогожин говорит, что Настасья Филипповна идет за него потому, что за ним «нож ожидает» [13, т. 8, с. 179]. Это изначально, казалось бы, довольно метафорическое и абстрактное выражение стремительно конкретизируется и получает предметное воплощение — князь захватывает со стола, рядом с которым сидит в кабинете Рогожина, садовый нож.

> — Все это ревность, Парфен, все это болезнь, все это ты безмерно преувеличил… — пробормотал князь в чрезвычайном волнении. — Чего ты?
>
> — Оставь, — проговорил Парфен и быстро вырвал из рук князя ножик, который тот взял со стола, подле книги, и положил его опять на прежнее место.
>
> — Я как будто знал, когда въезжал в Петербург, как будто предчувствовал… — продолжал князь. — Не хотел я ехать сюда! Я хотел все это здешнее забыть, из сердца прочь вырвать! Ну, прощай… Да что ты!

1 «Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое» [13, т. 23, с. 144–145].

Говоря, князь в рассеянности опять было захватил в руки со стола тот же ножик, и опять Рогожин его вынул у него из рук и бросил на стол. Это был довольно простой формы ножик, с оленьим черенком, нескладной, с лезвием вершка в три с половиной, соответственной ширины.

Видя, что князь обращает особенное внимание на то, что у него два раза вырывают из рук этот нож, Рогожин с злобною досадой схватил его, заложил в книгу и швырнул книгу на другой стол.

— Ты листы, что ли, им разрезаешь? — спросил князь, но как-то рассеянно, все еще как бы под давлением сильной задумчивости.

— Да, листы…

— Это ведь садовый нож?

— Да, садовый. Разве садовым нельзя разрезать листы?

— Да он… совсем новый.

— Ну что ж, что новый? Разве я не могу сейчас купить новый нож? — в каком-то исступлении вскричал наконец Рогожин, раздражавшийся с каждым словом.

Князь вздрогнул и пристально поглядел на Рогожина.

— Эк ведь мы! — засмеялся он вдруг, совершенно опомнившись. — Извини, брат, меня, когда у меня голова так тяжела, как теперь, и эта болезнь… я совсем, совсем становлюсь такой рассеянный и смешной. Я вовсе не об этом и спросить-то хотел… не помню о чем. Прощай… [13, т. 8, с. 180–181].

Этот нож продолжает привлекать князя, почти мимо его сознательного внимания[2], и далее, на улице. Князь практически бессознательно оста-

2 Эта прикованность к предмету мимо сознательного внимания была дополнительно подчеркнута в журнальной публикации романа еще одним возвращением князя к «видению» ножа прямо перед нападением Рогожина: «После: останавливаясь в воротах. — Одно сегодняшнее обстоятельство особенно представилось ему в это мгновение, но представилось “холодно”, с “полным рассудком”, “уже без кошмара”. Ему вдруг припомнился давешний нож на столе у Рогожина. “Но почему же, в самом деле, Рогожину не иметь сколько угодно ножей на своем столе!” — ужасно удивился он вдруг на себя и тут же, оцепенев от изумления, представил себе вдруг и свою давешнюю остановку у лавки ножовщика. “Да какая же, наконец, тут может быть связь!..” — вскричал было он и не докончил» [13, т. 9, с. 321]. Здесь князь как бы собирает все точки своего «видения» ножа перед финальной с ним встречей, а автор еще раз обозначает глубокое и непрерывающееся взаимодействие персонажа с предметом и его владельцем, происходящее на уровне, недоступном рациональному мышлению, идущее мимо логики обыденной жизни. Достоевский, очевидно, счел при следующей публикации эту дополнительную акцентуацию слишком навязчивой, удалил этот фрагмент — и ошибся

навливается перед лавкой с ножом — таким же, как тот, который он только что брал в руки в доме Рогожина, а тот его у него из рук вырывал, раздраженный его — нельзя сказать «вниманием» к этому предмету, потому что князь захватывал (значимое слово, уже вызывающее некоторое ощущение овладевающей воли князя) его «машинально», — но именно тем, что нож оказывался у князя в руках. Позднее к лавке князь возвращается уже специально, после того, как, отойдя от нее на пятьдесят шагов, усомнился в ее существовании и решил проверить, наяву ли было его бессознательное перед ней стояние и разглядывание «предмета в шестьдесят копеек» [13, т. 8, с. 187], который он теперь упорно не хочет называть ножом. Заметим, что прежде, в доме Рогожина, князь настойчиво пытался подыскать этому же ножу созидательные и восстановительные функции: очищение живого от мертвого («садовый нож») и открытие знания (разрезание страниц книг, чтобы их было возможно прочесть[3]).

И далее Достоевский пишет, воспроизводя внутреннюю речь героя: «Все это надо скорее ***обдумать***, непременно; теперь ясно было, что ему не померещилось и в воксале, что с ним случилось непременно что-то действительное и непременно связанное со всем этим прежним его беспокойством. Но какое-то внутреннее непобедимое отвращение опять пересилило: он не захотел ничего ***обдумывать***, он не стал ***обдумывать***; ***он задумался совсем о другом***» [13, т. 8, с. 187][4].

Этим отказом князя обдумывать насущное совершенно открыто обозначен уход от внешнего и поверхностного сюжета: потому что на самом

в своей надежде на читательскую внимательность. Вследствие такого удаления в сознании публикаторов романа в ПСС [13] связь между прикованностью подсознательного внимания князя к ножу и рассуждением о минуте перед припадком совсем исчезла, что подтверждается неоправданной заменой слова «встревоженного» на «восторженного» в описании минуты перед припадком.

3 Заметим, что разрезание листов книги, позволяющее впервые открыть и читать книгу, вводит эту часть текста Достоевского в дополнительный резонанс с «Апокалипсисом», где важнейшей проблемой является способность того или иного персонажа открыть и прочесть книгу. Кроме того, разрезание листов книги, позволяющее ее впервые познать, отчетливо связывает это действие и с актом дефлорации, что несомненно отразится в последней сцене романа, где этот же нож прольет кровь на брачное ложе, знаменуя восстановленную чистоту героини. Такая восстанавливающая чистоту функция ножа делает совсем не проходной (а, прямо скажем, магистральной) тему скопцов и скопчества в романе, но показать это — задача отдельной статьи.

4 В цитатах здесь и далее: курсив + полужирный — выделено мной. Полужирный — выделено цитируемым автором. — *Т.К.*

деле он задумался вовсе не о другом, как мы далее увидим, — а задумался на другом уровне — на том, на котором только и можно было обрести решение вставшей перед ним проблемы (проблемы взаимодействия с волей другого и с предметом, находящимся в руках другого). Отметим здесь отчетливое противопоставление слов «обдумать» и «задуматься»: обдумать — слово как бы закручивает мысль вокруг конкретного предмета или события; задуматься — как бы уводит мысль вглубь на другой уровень, через границу (заметим попутно, что слово ***за границей*** — очень важный и весьма двусмысленный концепт романа «Идиот»: начиная с момента прибытия поезда с пассажиром из-за границы, практически все отмеченные этим словом пассажи начинают читаться с иногда более, иногда менее заметным оттенком значения «из других сфер бытия»). Отметим здесь и трижды повторенное слово «непременно», использованное с функциональным и семантическим сдвигом, увеличивающим область и интенсивность присутствия слова во фразе: «обдумать, непременно» — обязательность действия; «случилось непременно что-то действительное» — одновременно «точно произошло» и «несомненно действительное»; «непременно связанное» — «наверняка соединяющее воедино». Использование слова в таком диапазоне — легко предоставляющем возможность замены синонимами, что считается стилистически более выигрышным, но не использовано Достоевским, концентрирует внимание исследователя (и заставляет бессознательно сфокусироваться читателя) на само́м повторяемом слове: непременный — неизменяемый, т. е. выходящий из области течения времени. И к выходу за пределы времени повествование в этот момент и подступает.

Достоевский продолжает:

> Он задумался между прочим о том <Я здесь должна сказать, что эту фразу нельзя цитировать по ПСС в 30 томах[5][13], поскольку там «между прочим» публикаторы выделили запятыми, сделав вводным словосочетанием и привнеся тем значение необязательности, тогда как у Достоевского здесь субстантивированное прилагательное с предлогом, заключающее в себе смысл выделения одной мысли среди других, указание на нее, как на находящуюся непременно в окружении других, связанную с ними и каким-то образом цен-

5 Исправляю ее по изданию: [12, т. I., ч. I и II, с. 269].

трирующую их. — *Т.К.*>, что в эпилептическом состоянии его была одна степень почти пред самым припадком (если только припадок приходил наяву), когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерялось в эти ***мгновения***, ***продолжавшиеся как молния***. <Отметим это — ***продолжавшиеся*** — молния сверкает как бы мгновенно — но при этом как бы разворачивается в пространстве, раздвигая темное от туч низкое небо: молния — один из зримых образов времени, становящегося пространством, т. е. превращающегося из вектора нашего принудительного движения (как определяется время в нашем повседневном пространственно-временном континууме) в область нашего пребывания, нашей свободы. Это странное выражение одновременно дает первоначальное понятие о том, как возможно остановить мгновенно падающий нож. — *Т.К.*>. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойства как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясной, гармоничной радости и надежды, полное разума и окончательной причины. Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той окончательной секунды (никогда не более секунды <Заметим, что здесь — в противоположность имеющему свойство продолжаться мгновению — секунда резко сокращается до секунды. Это секунда обратного перехода границы, когда время вновь начинает идти. — *Т.К.*>), с которой начинался самый припадок. Эта секунда была, конечно, невыносима. Раздумывая об этом мгновении впоследствии, уже в здоровом состоянии, он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески ***высшего самоощущения и самосознания***, а стало быть и ***«высшего бытия»***, не что иное, как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему. И, однако же, он все-таки дошел наконец до чрезвычайно парадоксального вывода: «Что же в том, что это болезнь? — решил он наконец. — Какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное до-

толе чувство полноты, меры, примирения и ***встревоженного***[6] молитвенного слития с самым высшим синтезом жизни?» Эти туманные выражения казались ему самому очень понятными, хотя еще слишком слабыми. В том же, что это действительно «красота и молитва», что это действительно «высший синтез жизни», в этом он сомневаться не мог, да и сомнений не мог допустить. <…> Мгновения эти были именно одним только ***необыкновенным усилением самосознания***, если бы надо было выразить это состояние одним словом, самосознания и в то же время ***самоощущения в высшей степени непосредственного***. Если в ту секунду, то есть в самый последний сознательный момент пред припадком, ему случалось успевать ясно и сознательно сказать себе: «Да, за этот момент можно отдать всю жизнь!», то, конечно, этот момент сам по себе и стоил всей жизни [14, т. 8, с. 207–208].

Если с одной стороны Достоевский выделяет эту сцену из текста словами об уходе от размышления о насущном в горизонтальном плане, в плане земных и рациональных причин и следствий, то с другой стороны эта сцена выделена прямым обращением к 10 главе Откровения Иоанна Богослова[7], ибо завершается она следующим образом: «В этот момент, как говорил он однажды Рогожину, в Москве, во время их тамошних сходок, в этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что

6 Это важнейшее для романа «Идиот» описание мгновения выхода за пределы времени все годы, начиная с издания соответствующего тома Полного собрания сочинений в 30 томах [13], публиковалось в искаженном виде: со словом «восторженного» вместо «встревоженного» и невозможным, на мой взгляд, пояснением в перечне допущенных исправлений текста: «опечатка во всех источниках» [13, т. 9, с. 335]. При публикации романа в подготовленном мной Собрании сочинений в 9 томах [15] я сочла необходимым сохранить текст Достоевского, а не текст публикаторов ПСС, хотя в момент публикации еще не смогла бы объяснить, почему именно Достоевский употребляет здесь до такой степени смутившее их слово. Сейчас я уже могу это сделать: Достоевский здесь использует слово «встревоженный» в смысловом поле французского *alerte*, включающем в себя значения «живой», «бодрый», «бдительный», «настороженный» — как сейчас говорят, алертный. Здесь писателю нужен смысл не восторга (исторгнутости из себя, выхода за свои пределы, в некотором смысле — потери себя в единении с чем-то бóльшим), а именно «необыкновенного усиления самосознания и самоощущения», покрывающего дополнительно «территорию» далеко за пределами, которые мы привыкли считать своими. К счастью, сотрудники нового ПСС Достоевского в 35 томах [14] изменили текстологическое решение своих предшественников, и в вышедшем в 2019 г. томе, содержащем роман «Идиот», напечатан подлинный текст Достоевского.

7 Присутствие Откровения Иоанна Богослова в романе Достоевского рассматривается здесь в соответствии с принципами исследования, разработанными для проекта «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”». См. об этом: [3; 4; 5; 6; 7].

времени больше не будет. Вероятно, — прибавил он, улыбаясь, — это та же самая секунда, в которую не успел пролиться опрокинувшийся кувшин с водой эпилептика Магомета, успевшего, однако, в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы» [13, т. 8, с. 189].

Здесь нужно отметить, что к цитате из Апокалипсиса: «И Ангел, который стоял, **как** я видел, на море и на земле, поднял руку свою к небу, и клялся живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем: что времени уже не будет; но в те дни, когда возгласит седьмый Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам» (Отк. 10: 6–7)[8] — Достоевский добавляет отсылку к истории Магомета, и она выполняет важную интерпретационную роль. Это введенное таким образом прямо в текст истолкование фразы из Апокалипсиса в своей однозначности совсем не тривиально. Дело в том, что из двух вариантов понимания этого места, предложенных еще Андреем Кесарийским[9], толкователи, современные Достоевскому, преимущественно выбирали другой, т. е. говорили здесь об истечении времени, о прекращении данной человечеству отсрочки, или уж приводили оба варианта.

Вот, например, что пишет в книге, вышедшей за три года до создания «Идиота», Александр Бухарев (можно предположить, что в том числе и его настойчивое стремление увидеть в последовательно аллегоризируемых им чертах апокалиптических пророчеств прямые указания на современность послужило для Достоевского импульсом к созданию сатирического плана в изображении толкования Апокалипсиса Лебедевым[10]): «Судьбы древне-

8 Цитирую здесь Апокалипсис по переводу того Евангелия, которое было подарено Достоевскому на его пути в Омский острог женами декабристов и которое находилось с ним всегда до конца жизни, поскольку в нем есть отличия, могущие оказаться значимыми [16, с. 598/618].

9 «Ангел клянется, что времени уже не будет в будущем веке, когда и в самом деле не будет того времени, которое исчисляется по солнцу, но будет жизнь вечная, недоступная временному исчислению, или же это указывает, что после шести гласов Ангела пройдет не много времени до исполнения» [10].

10 Как, например, здесь: «Вы слыхали о “звезде Полынь”, князь? — Я слышал, что Лебедев признает эту “звезду Полынь” сетью железных дорог, распространившихся по Европе. — Нет-с, позвольте-с, так нельзя-с! — закричал Лебедев, вскакивая и махая руками, как будто желая остановить начинавшийся всеобщий смех, — позвольте-с! С этими господами... эти все господа, — обернулся он вдруг к князю, — ведь это, в известных пунктах, вот что-с... — и он без церемонии постукал два раза по столу, отчего смех еще более усилился» [13, т. 8, с. 309].

го языческого мира, гнавшего церковь, заканчиваются, по Апокалипсису, явлением могущественного Ангела Божия, в **радуге** мира над головою и в **облаке** славы, твердо ставшего на **земле** земных порядков и **море** общественной жизни, провозгласившего конец ***времени прежнему*** и **открывающего новые судьбы церкви и мира** (Апок. X). Смысл этого явления событиями раскрыт и оправдан именно чрез возведение гонимого доселе христианства в мирное и господственное над миром значение при Константине Великом, чем положен был предел для времени древнего мира и открылся новый христианский мир» [11, с. 226–227].

«В Апокалипсисе, после суда над язычеством, также торжественно возвещается, что “времени уже не будет” (Апок. X), ***не в безотносительном смысле***, но времени именно языческого преобладания над церковью, дотоле следимого в откровении <…>» [11, с. 265].

Герой же Достоевского однозначно толкует слова Ангела как обещание выхода за пределы, за границу времени — и, конечно, поражает степень лаконичности при глубине трактовки, достигнутая этим скрещением контекстов.

Адекватное пониманию Достоевского толкование этого места — вне всякой двойственности — приводит Александр Мень — возможно, потому, что сам он сознательно или бессознательно уже опирался на толкование Достоевского[11]:

> <…> для того чтобы показать, насколько велик будет разрыв с современным состоянием человеческого рода, ангел возвещает одну из великих тайн грядущего: «времени уже не будет». Мы всегда мыслим, чувствуем, переживаем, как правило, во времени, и только в отдельные моменты какого-то духовного подъема мы словно вырываемся из его потока. В целом же все наши мысли, действия, поступки протекают во времени. Мы даже вообразить и представить себе что-нибудь, как теперь говорят, «смоделировать», вне времени не можем. Время — единственный процесс, который совершенно необратим, и именно в этом яснее всего проявилась жестокость падшего детерминированного мира. Нигде так не сказывается, как во времени, это

11 Но даже и в примечаниях к толкованию Меня издатели поясняют, что большинством современных ученых это место и сейчас (или — особенно сейчас) толкуется как «прекращение отсрочки» [17, с. 102].

> враждебное свободе, смертельное, роковое, необоримое свойство падшего мира. Все можно подчинить себе и исправить, только время нельзя обратить вспять. Над этим бился известный мыслитель Лев Шестов, перед которым после смерти сына встала трагическая проблема: сможет ли Бог сделать бывшее небывшим[12], можно ли сделать так, чтоб Сократа не отравили, чтобы этого не было совсем... И он приходит к парадоксальному выводу, что Бог может это сделать, хотя об этом Священное Писание нам ничего не говорит. Оно говорит лишь о том, что это жесткое, непреодолимое, необратимое время, то есть время падшего мира, или падшее время мира, как бы его ни называть, наше неумолимое время, подобное року, исчезнет в Царствии Божьем [17, с. 102– 103].

Еще одно адекватное романному толкование — и возможно, тоже не без влияния Достоевского — предлагает Петр Успенский, анализируя Таро Уэйта, его XIV великий аркан, Temperance (название которого было бы правильно переводить не как «Умеренность», а исходя из латинского temperatio — «правильное соотношение, соразмерность, гармоничность»). В колоде Уэйта Temperance нарисована с совершенно очевидной аллюзией на десятую главу Апокалипсиса: “A winged angel, with the sign of the sun upon his forehead and on his breast the square and triangle of the septenary. I speak of him in the masculine sense, but the figure is neither male nor female. It is held to be pouring the essences of life from chalice to chalice. It has one foot upon the earth and one upon waters, thus illustrating the nature of the essences. A direct path goes up to certain heights on the verge of the horizon, and above there is a great light, through which a crown is seen vaguely. Hereof is some part of the Secret of Eternal Life, as it is possible to man in his incarnation”[13] [20] — и само это описание уже представляет собой интерпретацию десятой главы, также близкую Достоевскому.

12 Учтем еще, что это проблема Киркегора, рассмотренная им философски в связи с занесенным над Исааком ножом Авраама — и ставшая перед ним как жизненная задача в связи с ударом, нанесенным им самим в самое сердце Регине Ольсен.

13 «Крылатый ангел со знаком солнца на лбу, имеющий на груди треугольник и квадрат седьмерицы. Я говорю о нем в мужском роде, но это фигура не мужская и не женская. Она переливает сущности жизни из чаши в чашу. Одной ногой она стоит на земле, другой на воде, так показывая природу переливаемых сущностей. Прямой путь идет к холмам на краю горизонта, поверх которых светит великий свет, сквозь который смутно видна корона. Это некая часть Тайны Вечной Жизни, насколько она доступна человеку во плоти» (пер. мой. — *Т.К.*).



XIV аркан. Temperance. Колода Райдера-Уэйта.
Художница Памела Колман-Смит
XIV Arcanum. Temperance. Rider-Waite tarot deck.
Illustrated by Pamela Colman Smith

Но послушаем толкование Успенского: «Я увидел Ангела, стоявшего между землей и небом, в белой одежде, с огненными крыльями и золотым сиянием вокруг головы. Он стоял одной ногой на суше, а другой на воде, и за ним всходило солнце. На груди Ангела виднелся знак священной книги Таро — треугольник в квадрате. На лбу у него был знак вечности и жизни — круг. В руках Ангел держал две чаши — золотую и серебряную, и между чашами лилась непрерывная струя, сверкавшая всеми цветами радуги. Но я не мог сказать из какой чаши в какую она льется. И в ужасе понял, что достиг последних тайн, от которых уже нет возврата. Я смотрел на Ангела, на его знаки, на чаши, на радужную струю между чашами, и сердце мое трепетало от страха, а ум сжимался от тоски непонимания.

— Имя Ангела — Время, — сказал Голос. — На лбу у него круг. Это знак вечности и жизни. В руках у Ангела две чаши, золотая и серебряная. Одна чаша — это прошлое, другая — будущее. Радужная струя между чашами — настоящее. Ты видишь, что она льется в обе стороны. Это время в его самом непостижимом для человека аспекте. Люди думают, что все непрерывно течет в одном направлении. Они не видят, что все вечно встречается, что одно проистекает из прошлого, а другое из будущего, и что время — это множество кругов, вращающихся в разные стороны. Пойми эту тайну и научись различать встречные течения в радужной струе настоящего» [8, с. 187–188].

Второе, что необходимо отметить: Достоевский здесь, путем отсылки к истории Магомета, насколько только возможно прямо (в условиях церковно-государственной цензуры) говорит о том, что минута (а точнее, конечно: «мгновение, продолжающееся как молния») перед эпилептическим припадком — это время выхода в пространство богообщения (в пространство «жилищ Аллаховых»), состояние прямой причастности к Божественному бытию[14].

14 Ср. с многочисленными указаниями на эпилепсию как богообщение и богопознание в «примитивных» (в смысле: изначальных) религиях и сектах (полагаю, что углубленное внимание Достоевского к практике сект, члены которых искусственно («верчением») доводили себя до состояния, сходного с эпилептическим припадком, было связано, в том числе, с этим обстоятельством). См., например: «<...> будущий шаман необычен с детства: очень рано он подвержен неврозам, а иногда даже эпилептическим припадкам, ***которые интерпретируются как познание божества***» [9, с. 53]. Элиаде, впрочем, поясняет: «Во всех случаях имеет место выздоровление, самообладание, восстановление равновесия усилиями самого шаманствующего. Эскимосский или индонезийский шаман, к примеру, обладает силой и влиянием не потому, что он подвержен приступам эпилепсии, а только потому, что он способен справиться с этой эпилепсией. <...> шаманы, столь напоминающие на первый взгляд эпилептиков и истериков, обнаруживают более чем нормальную психику: им удается сосредоточиться более эффективно, чем профанам, они выдерживают утомляющие нагрузки, контролируют свои экстатические движения и т. д.» [9, с. 63], — и это замечание радикально разводит ситуации автора (которому удавалось сосредоточиться несравненно более эффективно, чем среднему человеку, и который выдерживал чрезвычайные и физические, и психические нагрузки, хотя и не умел контролировать припадки) и героя «Идиота» и проливает некоторый свет на нисходящее движение героя в романе. Но исследование этого вопроса вынужденно остается за пределами настоящей статьи. Здесь же для нас важно замечание Ренана в «Жизни Иисуса», книге, являющейся для автора неупомянутым в окончательном тексте прецедентным текстом романа, по отношению к которому роман полемически заострен и оборачивает его суждения: «В числе чудесных рассказов, утомительный перечень которых дают евангелия, невозможно отличить чудеса, которые молва приписала Иисусу при его жизни или после смерти, от тех, в которых он согласился выступить в дея-

Размышление о состоянии перед припадком завершается так: «Да, в Москве они часто сходились с Рогожиным и говорили не об одном этом. “Рогожин давеча сказал, что я был тогда ему братом; он это в первый раз сегодня сказал”, — подумал князь про себя» [13, т. 8, с. 189]. Чуть далее тема братства с Рогожиным будет повторена, чтобы читатель не упустил ее из виду.

Это настойчивое сближение темы выхода за пределы времени и темы братства (т. е. максимально возможного человеческого единства, совместности, открытости для человека во плоти) в мысли князя вовсе не случайно.

Напомню, что 10 глава Апокалипсиса — это та глава, где Иоанн услышал сказанное семью громами, но ему было велено — единственный раз во всем Апокалипсисе[15] — это скрыть и не записывать, потому что «***времени уже не будет; но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия***» (Отк. 10: 6–7). Тайна Божия здесь, как мы видели уже в приведенных толкованиях на 10 главу, и есть тайна человеческого инобытия за пределами времени, тайна истинной природы человека, «заниматься» которой поставил своей задачей Достоевский уже в 17 лет [13, т. 28 (1), с. 63]. Достоевский подробно разбирает

тельной роли. Особенно трудно узнать, действительно ли совершалось все то, что смущает нас проявлениями усилия, волнения, смущения и другими чертами фиглярства, или это было делом верующих редакторов, сильно преданных теургии, живших в этом отношении в сфере, подобной сфере современных спиритов. ***И в самом деле, по народному представлению, божественное в человеке явилось как бы эпилептическим, судорожным началом***» [18, с. 189]. И другое место: «Впрочем, одна и та же проблема возникает для всех святых и основателей религий. То, что сейчас считается болезнью: эпилепсия, видения, — некогда закладывалось в основание силы и величия. Медицина может назвать болезнь, вознесшую судьбу Магомета» [19] (здесь пер. мой, поскольку имеющийся русский перевод этого места совсем неудовлетворителен. — *Т.К.*). Для Достоевского, обратно пониманию Ренана, эпилептическое, «судорожное» состояние маркирует неизбежную в плотском состоянии плату за преодоление границ плотского образа при возвратном движении от Божественного.

15 Что делает эту главу в Апокалипсисе структурно аналогичной рассуждению князя о состоянии перед припадком в романе: и то, и другое для своего текста — описание максимального выхода за доступное, максимального приближения к тайне Божией. Романный текст на уровне повседневности пронизан апокалиптическими аналогиями: рассказ о толкованиях Лебедева в начале второй части романа немедленно отразится в названии гостиницы, где останавливается Коля Иволгин, — «Весы». Полагаю, что эта акцентированная и, как кажется, ни для чего не нужная аллюзия на Апокалипсис в области «насущного видимо-текущего» потребовалась Достоевскому именно для создания структурного сходства: основной текст романа говорит о ска́занном в Апокалипсисе — сцена рассуждения о состоянии перед припадком говорит о том, что даже в Апокалипсисе должно остаться несказа́нным.

и осмысляет эту тайну в черновой записи «Маша лежит на столе, увижусь ли с Машей?» [13, т. 20, с. 172–175][16], где в итоге описывает природу человека за пределами времени так: «Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в дому отца моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно» [13, т. 20, с. 174–175]. Несмотря на трудность представить себе окончательно будущую природу человека, Достоевский все же довольно внятно рисует свое видение того будущего единого тела, где сохранятся все личностные центры, но уничтожатся границы, делающие людей внутри текущего времени отдельными и относительно непроницаемыми для чувств и волевых импульсов, исходящих из другого личностного центра. Не случайно в ходе дальнейшего пути князя к встрече с рогожинским ножом он будет думать: «Да, надо, чтобы теперь все это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге» [13, т. 8, с. 191]. Эта задача, которую для возвращения к истинной природе человека, для устранения страдания непременно нужно решить, но которую невозможно решить «человеку во плоти», — ясно видеть в другом, знать о другом все, «непременно все», особенно ***«когда этот другой виноват»*** [13, т. 8, с. 484], — проходит через весь роман.

В таком свете становится ясно дальнейшее. Рогожинский волевой импульс начинает быть все более бессознательно-эмоционально доступным князю во время его похода к дому Настасьи Филипповны, что описывается как «привязавшийся к князю демон», уверяющий его в намерении Рогожина совершить убийство, признанию и осознанию чего на уровне рацио князь всячески сопротивляется. Одновременно — и в прямой связи с процессом возрастания проницаемости границ — все более приближается момент выхода князя за пределы времени в продолжающееся мгновение, предшествующее эпилептическому припадку. Мгновение, в которое князь оказывается вошедшим в истинную природу человека, в неразделенное единство человечества (и более того — в неразделенное единство универсума) — и способным перехватить управление у другого (заблудившегося) личностного центра, устремившегося во мрак. В последнюю минуту перед

16 См. подробный разбор этого текста: [1; 2].

ударом князь силой поворачивает Парфена «ближе к свету», потому что «яснее хотел видеть лицо». И в момент крика «Парфен, не верю» [13, т. 8, с. 195] необычайный внутренний свет озаряет душу князя — и он не только отклоняет своей волей уже падающий на него нож[17] — но этот нож внезапно оказывается и не вынимавшимся из книги, в которую заложил его Рогожин, вырвав из руки князя, уже вплоть до того момента, как к Рогожину придет убежавшая из-под венца Настасья Филипповна: «Я про нож этот только вот что могу тебе сказать, Лев Николаевич, — прибавил он, помолчав, — я его из запертого ящика ноне утром достал, потому что все дело было утром, в четвертом часу. Он у меня все в книге заложен лежал…» [13, т. 8, с. 505][18].

Так выход за пределы времени позволяет не только прекратить убийственное и самоубийственное движение другого человека, но и сделать его вовсе не бывшим.

17 Очень важно отметить, что воля князя направлена не на спасение себя от ножа Рогожина: «Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; ***князь не думал ее останавливать***. Он помнил только, что, кажется, крикнул: — Парфен, не верю!..» [13, т. 8, с. 195]. Воля его направлена на отрицание того, что может быть разрушено (на противостояние тому, что в этот момент разрушается) уже состоявшееся братство, что на место единства вновь придет разъединение, которое и есть истинная причина смерти человеческой, бывшей побежденной Христом, но вновь восстанавливаемой во всякой жизни братоубийственным импульсом человечества.

18 На то, что бывшего как бы не было, указывает и диалог князя и Рогожина, впервые встретившихся после покушения: «Ты вот пишешь, что ты все забыл и что одного только крестового брата Рогожина помнишь, а не того Рогожина, который на тебя тогда нож подымал. Да почему ты-то мои чувства знаешь? (Рогожин опять усмехнулся.) Да я, может, в том ни разу с тех пор и не покаялся, а ты уже свое братское прощение мне прислал. Может, я в тот же вечер о другом совсем уже думал, а об этом… — ***И думать забыл!*** — подхватил князь. — ***Да еще бы!***» [13, т. 8, с. 302–303]. Между тем изначально в планах романа последствия этой сцены были совершенно иными: «ПОСЛЕ НОЖА Рог(ожин) говорит Князю: “Знаешь, что жизнь моя теперь твоя; бери”. Но Князь говорит: “Дай ты ей жизнь за это? Вспомни…”» [13, т. 9, с. 267], — и на этом фоне ярче видно, сколь неестественна (или, вернее, сверхъестественна) такая взаимная забывчивость.

Список литературы

Исследования

1 *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.

2 *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

3 *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190.

4 *Корбелла К.* Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54

5 *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92

6 *Подосокорский Н.Н.* «История» Ф.К. Шлоссера в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 33. С. 65–77.

7 *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 128–147. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147

8 *Успенский П.* Новая модель вселенной / пер. с англ. Н.В. фон Бока. СПб.: Изд-во Чернышова, 1993. 384 с.

9 *Элиаде М.* Шаманизм и архаические техники экстаза / пер. с фр. А.А. Васильевой, Н.Л. Сухачева; отв. ред. Е.С. Новик. М.: Ладомир. 2015. 552 с.

Источники

10 *Андрей, свт., архиепископ Кесарии Каппадокийской.* Толкование на Апокалипсис святого Апостола и Евангелиста Иоанна Богослова / пер. с греч. В. Юрьева. М: Сибирская Благозвонница, 2016. 347 с. URL: https://azbyka.ru/otechnik/Andrej_Kesarijskij/tolkovanie_na_apokalipsis/10#source (дата обращения: 25.01.2024).

11 *Бухарев А.* Печаль и радость по слову Божию: Очерки свящ. кн.: «Плача Иеремии» и «Песни песней», с прибавл. соображений об Апокалипсисе и 3 Кн. Ездры. М.: А.И. Манухин, 1865. 281 с.

12 *Достоевский Ф.М.* Идиот. Роман в четырех частях: в 2 т. СПб.: Тип. Замысловского, 1874.

13 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

14 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2013–.

15 *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. / подгот. текстов, сост., примеч., вступ. ст., коммент. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель-АСТ, 2003–2004.

16 Евангелие Достоевского. Личный экземпляр Нового Завета 1823 года издания, подаренный Ф.М. Достоевскому в Тобольске в январе 1850 года: в 2 т. М.: Русский Міръ, 2010. Т. 1. 656 с.

17 *Мень А.* Читая Апокалипсис. Беседы об Откровении святого Иоанна Богослова. М.: Фонд имени Александра Меня, 2000. 259 с.

18 *Ренан Э.* Жизнь Иисуса. М.: Политиздат, 1991. 398 с.

19 *Renan E.* Vie de Jésus. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/15113/pg15113-images.html (дата обращения: 25.01.2024).

20 *Waite A.E.* The Pictorial Key to the Tarot by (1910). URL: https://whatonearthishappening.com/images/woeih/podcast/043/Pictorial-Key-To-The-Tarot.pdf (дата обращения: 25.01.2024).

References

1 Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [*Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: The Artistic Way of Expression*]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

2 Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* ["*We Will Be Figures..." Analytical and Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0 (In Russ.)

3 Kasatkina, T.A. "'Otkrovenie Ioanna Bogoslova' v romane Dostoevskogo 'Idiot': Zhena-gorod" ["'The Book of Revelation' in Dostoevsky's Novel 'The Idiot': Wife-City"]. *Novyi mir*, no. 9, 2023, pp. 179–190. (In Russ.)

4 Korbella, K. "Kontsept 'kniga' v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["The Concept of 'Book' in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."] *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 30–54. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54 (In Russ.)

5 Magaril-Il'iaeva, T.G. "'Dama s kameliiami' i 'Madam Bovari' v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["'The Lady of the Camellias' and 'Madame Bovary' in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 55–92. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92 (In Russ.)

6 Podosokorskii, N.N. "'Istoriia' F.K. Shlossera v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["F.K. Schlosser's 'History' in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, no. 33, 2023, pp. 65–77. (In Russ.)

7 Podosokorskii, N.N. "Kniga Zh.B.A. Sharrasa o Vaterlooskoi kampanii v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["The Book by J.B.A. Sharras About the Waterloo Campaign in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Literaturnyi fakt*, no. 4 (30), 2023, pp. 128–147. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147

8 Uspenskii, P. *Novaia model' vselennoi* [*A New Model of the Universe*], trans. from English by N.V. fon Bok. St. Petersburg, Chernyshov Publ., 1993. 384 p. (In Russ.)

9 Eliade, M. *Shamanizm i arhaicheskie tekhniki ekstaza* [*Shamanism and Archaic Ecstasy Techniques*], trans. from French by A.A. Vasil'eva, N.L. Sukhachev, ex. ed. E.S. Novik. Moscow, Ladomir Publ., 2015. 552 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/UGCLWV
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

«БАСНИ» И.А. КРЫЛОВА В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

© 2024 г. Н.Н. Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-238-255

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках проекта № 23-28-00258 «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского "Идиот"» (https://rscf.ru/project/23-28-00258/)

Аннотация: В статье впервые исследуется присутствие «Басен» И.А. Крылова как *книги в книге* в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и делаются первые подступы к разработке темы «Достоевский и Крылов», практически не привлекавшей внимание исследователей ранее, несмотря на многочисленные отсылки писателя к наследию Крылова. В тексте романа «Идиот» прямо упоминаются только две крыловские басни, однако одна из них (названная Фердыщенко «Лев да Осел») является отсылкой к сюжету, общему сразу для двух басен («Лев состаревшийся» и «Лисица и Осел»). К тому же выход «Идиота» совпал с празднованием в России в 1868 г. столетия со дня рождения Крылова, что косвенно также нашло свое отражение в романе (известно, что во время работы над «Идиотом» находящийся на тот момент за границей Достоевский живо интересовался этим юбилеем). Автором предложены новые интерпретации роли крыловских басен в романе, и, в частности, обосновывается связь крыловской «Тучи», впервые опубликованной в журнале «Сын Отечества» в 1815 г., с легендарным образом Наполеона после Ватерлоо (исключительно важным и для изображения наполеоновского мифа в романе «Идиот»).

Ключевые слова: книга в книге, басни И.А. Крылова, «Лев и Осел», «Туча», наполеоновский миф, Наполеон, Летний сад, памятник И.А. Крылову, Достоевский, «Идиот».

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6310-1579
E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* «Басни» И.А. Крылова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 238–255. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-238-255

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

I.A. KRYLOV'S "FABLES" IN F.M. DOSTOEVSKY'S NOVEL "THE IDIOT"

© 2024. Nikolay N. Podosokorsky
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: February 04, 2024
Approved after reviewing: March 21, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: This scientific investigation was carried out at IWL RAS with financial support of Russian Science Foundation (RSF), project no. 23-28-00258 "The Role and the Image of Books in F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*" (https://rscf.ru/project/23-28-00258/).

Abstract: The article explores the presence of I.A. Krylov's "Fables" as a *book within a book* in F.M. Dostoevsky's novel *The Idiot*, making the first approaches to the development of the topic "Dostoevsky and Krylov," which practically did not attract the attention of researchers earlier, despite the numerous references of the writer to Krylov's legacy. In the text of the novel *Idiot*, only two Krylov fables are directly mentioned. However, one of them (named by Ferdyshchenko "The Lion and the Donkey") is a reference to the plot, which is common to two fables at once ("The Aged Lion" and "The Fox and the Donkey"). In addition, the release of "Idiot" coincided with the celebration in Russia in 1868 of the centenary of Krylov's birth, which was also indirectly reflected in the novel (it is a well-known fact that while working on "Idiot," Dostoevsky, who was abroad at that time, was keenly interested in this anniversary). The author suggests new interpretations of the role of Krylov's fables in the novel and, in particular, substantiates the connection of Krylov's "The Cloud," first published in the journal "Son of the Fatherland" in 1815, with the legendary image of Napoleon after Waterloo (which is extremely important for the depiction of the Napoleonic myth in the novel *Idiot*).

Keywords: book within a book, I.A. Krylov's fables, "The Lion and the Donkey," "The Cloud," the Napoleonic myth, Napoleon, the Summer Garden, the monument to I.A. Krylov, Dostoevsky, "The Idiot."

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6310-1579
E-mail: n.podosokorskiy@gmail.com

For citation: Podosokorsky, N.N. "I.A. Krylov's 'Fables' in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 238–255. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-238-255

В числе разнообразных произведений, непосредственно упоминаемых в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» (1868–1869), особо выделяются басни И.А. Крылова (1769–1844), которые Я.К. Грот в очерке «Литературная жизнь Крылова» (1868) назвал «самой популярной русской книгой» [5, с. 214][1]. Поскольку публикация «Идиота» (как и время действия в его второй – четвертой частях) пришлась как раз на год празднования столетия со дня рождения великого русского баснописца (в XIX в. официальной датой рождения Крылова считался 1768 г. [10, с. 9]), очевидно предположить, что внимание как автора, так и его читателей к крыловскому наследию было тогда повышенным и заостренным.

В связи с тем, что в «Идиоте» герои обращаются к крыловским басням неоднократно (Фердыщенко вспоминает о басне «Лев да Осел» (позднее мы поясним, почему он использует такое измененное название), а в написанном Келлером со товарищи пасквиле на князя Льва Мышкина упоминается также басня «Туча»), целесообразно говорить об их присутствии в этом произведении именно как *книги в книге*[2], что побуждает рассмотреть и весь роман через призму корпуса басен Крылова. Такой взгляд может быть тем более продуктивным, поскольку персонажи «Идиота», в большинстве своем, но-

1 Один из первых биографов Крылова, академик М.Е. Лобанов, подсчитал, что общий тираж только прижизненных изданий крыловских «Басен» составил до 77 тысяч экземпляров (огромнейшая цифра для того времени!). По его словам: «Самое это число проданных экземпляров доказывает, с какою жадностию читались басни Крылова. С этим итогом, единственным явлением в нашей словесности, никакое сочинение на русском языке не может не только состязаться, но и приблизиться к нему. Не мудрено: ими усладились и дети, и старцы, и простолюдины, и вельможи. Оне составили в полном смысле русскую, народную книгу» [11, с. 56–57].

2 О феномене «книга в книге» в романе «Идиот» см. новейшие работы: [7; 9; 12; 13; 14].

сят имена и фамилии зверей, многие из которых являются излюбленными героями крыловских стихотворений: Лев Мышкин, Лебедевы, Иволгины, Птицын, Барашкова, Белоконские, Конев. В ряде случаев герои «Идиота» также называют друг друга разными животными и отмечают большую роль отдельных животных в своей жизни (об этом будет сказано далее).

Интерес Ф.М. Достоевского к басням Крылова, очевидно, уходит корнями в детство. Согласно воспоминаниям младшего брата писателя Андрея Михайловича Достоевского, их отец, М.А. Достоевский, порой даже объяснял некоторые свои решения, сравнивая себя с героями крыловских басен[3]. В 1844 г., когда в Петербурге умер всеми признанный классиком еще при жизни И.А. Крылов, Ф.М. Достоевский только входил в литературу, при этом уже его ранние произведения содержат значимые отсылки к Крылову. Например, в своем переводе романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» (вышел в год смерти Крылова — в 1844 г.) он использовал выражение из басни «Ворона и лисица» (1808), традиционно открывающей полное издание басен поэта: «*в сердце льстец всегда отыщет уголок*» [24, т. 1, с. 453][4]. Герой повести «Двойник» (1846) господин Голядкин и вовсе восклицает: «Ведь вот обстоятельство! А ларчик-то просто ведь открывался. Крылов-то и прав, Крылов-то и прав… дока, петля этот Крылов и баснописец великий!» [23, т. 1, с. 151]. В объяснении Достоевского по делу петрашевцев 1849 г. писатель упомянул о своем выступлении о литературе в кружке по поводу спора с М.В. Петрашевским из-за Крылова [23, т. 18, с. 128][5].

Во второй статье трактата «Книжность и грамотность» (1861) Достоевский, оппонируя Н.Ф. Щербине, высоко оценил просветительское значе-

3 В частности, А.М. Достоевский пишет: «Помню то, что когда ему говорили, зачем он не хлопотал о доказательствах своего древнего дворянского происхождения, то он с улыбкой отвечал, что он не принадлежит к породе *Гусей* (басня Крылова “Гуси” тогда была в большой моде)» [21, с. 29].

4 Как отмечает В.П. Владимирцев, «оригинал Бальзака, естественно, не имеет ничего подобного» [1, с. 68].

5 Как отмечают комментаторы ПСС Достоевского в 30 т.: «Это выступление Достоевского запомнилось многим петрашевцам. “После ужина, — показал на следствии Н.П. Григорьев, — был разговор чисто литературный, в котором Петрашевский говорил, что И.А. Крылов был не великий художник, а Федор Достоевский отлично опроверг его” <…>. По свидетельству Львова и Пальма, в споре о Крылове на стороне Достоевского был и Дуров <…>. Вряд ли спор этот имел “чисто литературный” характер: по-видимому, речь шла о значении Крылова как народного писателя и о доступности его басен широкому демократическому читателю» [23, т. 18, с. 339].

ние самого жанра басни: «Г-н Щербина до того мнителен, что даже басен Крылова не хочет назвать баснями, а предлагает прямо выставить одно название, например: “Крестьянин и работник”, “Два мужика” и подписать под ними “Крылов”. Все это на том основании, что басня будто бы принимается в народе как пустяки и что “это даже можно заключить из пословицы и поговорки: ‘Соловья баснями не кормят’ или ‘бабьи басни’”. Ну уж это слишком, да и басни-то вовсе не в таком неуважении у народа. Сколько их между ним ходит, да еще преостроумных, с намеками. Ведь народ понимает, что такое басня» [23, т. 19, с. 37].

В январском выпуске «Дневника писателя» за 1881 г. писатель посвятил Крылову целую главку, назвав ее «Старая басня Крылова об одной свинье». В ней он снова использовал одну из хрестоматийных крыловских басен для объяснения сложных современных явлений: «А чтобы обо всем этом наконец совсем уже кончить, приведу одну маленькую, очень хорошенькую басенку Крылова, должно быть, всеми теперь забытую, ибо до Крылова ли в наш теперешний деловой и мятущийся век? Эта басенка невольно припомнилась мне, еще когда я начал собираться писать мою статью о финансах и об оздоровлении корней. У Крылова она имеет прекрасное нравоучение, но на другую тему, на тему о других корнях. Но это все равно, она и к нам подходящая» [23, т. 27, с. 31].

Всего в произведениях Достоевского насчитывается более двадцати только прямых отсылок к басням Крылова: «Слон и моська», «Лисица и виноград», «Демьянова уха», «Стрекоза и муравей», «Квартет», «Лягушки, просящие царя», «Крестьянин и работник», «Разборчивая невеста» и др. [23, т. 30$_2$, с. 243–244]. Но, помимо этого, их опосредованное, комплексное влияние на его творчество едва ли не более значимо, что мы постараемся показать далее на примере романа «Идиот».

По воспоминаниям второй жены писателя А.Г. Достоевской (речь идет о событиях 1874 г.), Ф.М. Достоевский прививал любовь к басням Крылова и собственным детям: «После обеда и кофе муж еще с полчаса и более оставался с детьми, рассказывая им сказки или читая им басни Крылова» [19, с. 325]. Позднее, в 1879 г. А.Г. Достоевская сообщала в одном из писем к мужу о том, как их дети играли в домашнем спектакле у Жакларов героев нескольких басен Крылова: «Играть будут в костюмах из бумаги; клеили и резали бумагу наши дети и для этого два дня сряду уходили с ванн

прямо к Жакларам. Даже хладнокровный Федя, никуда не ходивший все лето, ужасно заинтересовался, ходит к Жакл<арам> и беспокоится о своей роли. Как сойдет спектакль, опишу тебе» [22, с. 302][6].

Известно, что книга басен И.А. Крылова имелась в домашней библиотеке писателя (какое именно издание, установить наверняка невозможно, но, вероятно, это было издание 1864 г. с иллюстрациями, выполненными его товарищем по Инженерному училищу К.А. Трутовским) [17, с. 61]. Кроме того, писатель приобрел и брошюру профессора русской словесности Киевского университета А.И. Селина «Крылов как высший представитель русской басни» (Киев, 1868), содержащую публикацию речи ученого, произнесенной им по случаю столетнего юбилея баснописца [17, с. 88].

В романе «Идиот» впервые имя Крылова звучит в первой части, на вечере у Настасьи Филипповны, когда злой шут Фердыщенко пытается при помощи одной из крыловских басен уязвить генерала Епанчина, которого, кстати, зовут так же, как и самого баснописца, — Иваном[7]. «Знаете Крылова басню, ваше превосходительство: “Лев да Осел”? Ну, вот это мы оба с вами и есть, про нас и написано.

— Вы, кажется, опять заврались, Фердыщенко, — вскипел генерал.

— <…> Не беспокойтесь, ваше превосходительство, я свое место знаю: если я и сказал, что мы с вами Лев да Осел из Крылова басни, то роль Осла я, уж конечно, беру на себя, а ваше превосходительство — Лев, как и в басне Крылова сказано:

Могучий Лев, гроза лесов,
От старости лишился силы.

А я, ваше превосходительство, — Осел.

6 Такие домашние спектакли порой проходили и при участии самого Достоевского. Его дочь, Любовь Федоровна Достоевская, вспоминает: «…Мы устраивали для наших родителей представления, изображая в лицах басни Крылова и стихотворения наших великих русских поэтов» [20, с. 195].

7 Исключительное значение имени Иван в истории басни Нового времени остроумно отметил еще князь П.А. Вяземский, который однажды написал в Иванов день поздравительные куплеты в честь именинника — известного баснописца Ивана Дмитриева (1760–1837), указав, что и другие маститые баснописцы волею судьбы являются его тезками, как то Иван (Жан) Лафонтен и Иван Хемнницер. То, что Вяземский «забыл» упомянуть в этом ряду и не менее одаренного Ивана Крылова, послужило поводом для критики в его адрес [26, с. 171].

— С последним я согласен, — неосторожно вырвалось у генерала» [23, т. 8, с. 117].

В комментарии к этому месту в ПСС в 30 томах указано, что правильно басня называется «Лев состаревшийся», и ее начальные строки процитированы неточно [23, т. 9, с. 436], хотя у Достоевского за такими «оговорками» или «ошибками» героев практически всегда стоит нечто большее. Как объясняет В.Ф. Кеневич в труде «Библиографические и исторические примечания к басням Крылова» (1868), басню «Лев состаревшийся» следует рассматривать вместе с басней «Лисица и Осел», которая по содержанию «очень близка к предыдущей и при том не только одновременно с нею явилась в печати, но даже, как видно из рукописей, одновременно задумана: на обороте того листа, на котором набросана первая редакция б. “Лев состаревшийся”, находим черновую накидку и б. “Лисица и Осел”. Что такое разделение сюжета возможно, это видно из сравнения обеих басен Крылова с произведениями Федра и Ла Фонтена» [8, с. 198].

Таким образом, в сцене разговора Фердыщенко с генералом Епанчиным речь идет не о банальной неточности героя, а об обращении его к общему сюжету сразу двух крыловских басен, задуманных самим автором как единый текст, — отсюда и произошло соединение в «Идиоте» их названий с сокращением до «Льва да Осла». Причем если в первой басне речь идет об одних только жалобах лишенного силы Льва, то во второй — уже о похвальбе Осла, пересказывающего историю Льва по-своему и завершающего свой рассказ Лисице на торжествующей ноте: «А мне чего робеть? и я его лягнул: / Пускай ослиные копыта знает!» [25, с. 214]. К тому же Осла, с которым сам себя сравнивает Фердыщенко, хотя и относят в басне «Лисица и Осел» к «низким душам», но все же называют при этом «умной головой» [25, с. 213–214], что должно было льстить мелкому чиновнику, претендующему на оригинальность и остроумие.

Кроме того, вычленение из всего корпуса крыловских басен пары Лев и Осел важно еще в двух аспектах. Во-первых, в баснях Крылова их сложные отношения отнюдь не ограничиваются упомянутым сюжетом. К примеру, в басне «Осел» герой, недовольный своей незначительностью и завидующий чести таких зверей, как львы, взывает за помощью к Юпитеру, и тот делает его «скотиной превеликой», после чего на нем начинают «возить воду». А в басне «Лев и Барс» Осла даже прочат в секретари

Льву. Во-вторых, эта звериная пара приобретает дополнительное значение в свете истории князя Льва Мышкина, с которым в тексте романа связано упоминание другой крыловской басни — «Туча». Еще до вечера у Настасьи Филипповны Лев Мышкин рассказывает генеральше и девицам Епанчиным о том, как в Базеле осел помог ему выйти из мрака и ужасно его поразил своим криком. «С тех пор я ужасно люблю ослов. — признается князь. — Это даже какая-то во мне симпатия» — и многозначительно добавляет: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек» [23, т. 8, с. 48–49].

Симптоматично, что Лев Достоевского не просто видит в Осле человека, но и трансформирует устойчивое отношение к нему, свойственное, в том числе, и Льву Крылова, заменяя вражду и злобу симпатией и любовью. Схожее отношение Лев Мышкин, как человек с *высокой* душой, в отличие от постоянно настроенного на конфронтацию Фердыщенко, проявляет и к встречным людям, не отказывая им в материальной помощи, дружеском разговоре, сочувствии и приюте, всерьез восприняв поучение из еще одной крыловской басни «Лев и Мышь», в которой Лев лишился надежды на собственное спасение только потому, что с презрением отверг предлагаемую дружбу «жалкой» Мыши[8].

Само имя Льва Мышкина в этом смысле коррелирует и со Львом вообще как центральной фигурой крыловских басен (Лев присутствует в семнадцати баснях Крылова!). По поводу льва как басенного протагониста иронизировал еще персонаж комедии А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1825)[9] — Загорецкий:

> Нет-с, книги книгам рознь. А если б, между нами,
> Был цензором назначен я,
> На басни бы налег; ох! басни смерть моя!
> Насмешки вечные над львами! над орлами!

8 В своей статье Д.Д. Ивинский также упоминает басню Крылова «Лев и Мышь» применительно к характеристике образа князя Льва Мышкина, но никак не развивает связь имени героя и названия стихотворения, поскольку сосредоточен на совсем другой проблеме [6, с. 164].

9 В романе «Идиот» содержится немало отсылок к этой комедии Грибоедова: от упоминания генералом Иволгиным несуществующего «Новоземлянского» полка, в котором служил и грибоедовский полковник Скалозуб, до различных цитат и реминисценций: «свежо предание, а верится с трудом», «княгиня Марья Алексевна не забранит, ха-ха!..» [23, т. 8, с. 83, 218, 247].

Кто что ни говори:
Хотя животные, а все-таки цари.
[18, с. 102]

Главный герой «Идиота» князь Лев Мышкин, над которым многие другие персонажи посмеиваются, пытаются его обмануть или использовать в своих корыстных интересах, волею судьбы оказывается в окружении лиц с птичьими фамилиями (Лебедев, Иволгин), которые ему близки как люди страдающие и ищущие, но чужды по своим глубинным душевным помыслам. Есть в романе Достоевского и своего рода «насмешка» над «орлами», в роли которых выведены император Наполеон I (генерал Иволгин также уподобляет его птице, отмечая наполеоновские «орлиный взгляд» и «орлиную мысль» [23, т. 8, с. 413, 416]) и его малолетний наследник Наполеон II, имеющий прозвище «Орленок» (в «Идиоте» его зовут по титулу — "le roi de Rome")[10].

Примечательно, что между появлением князя Мышкина в первой и второй частях «Идиота» и между упоминаниями в этих частях двух крыловских басен в тогдашней России как раз и прошли торжества по случаю столетия Крылова, что не могло не отложиться в памяти читателей. В пятой главе второй части романа вернувшийся из Москвы в Петербург после своего полугодового отсутствия князь Мышкин вдруг оказывается сидящим на скамье, под деревом, в Летнем саду: «Сад был пуст; что-то мрачное заволокло на мгновение заходящее солнце. Было душно; похоже было на отдаленное предвещание грозы. В теперешнем его созерцательном состоянии была для него какая-то приманка. Он прилеплялся воспоминаниями и умом к каждому внешнему предмету, и ему это нравилось: ему все хотелось что-то забыть, настоящее, насущное, но при первом взгляде кругом себя он тотчас же опять узнавал свою мрачную мысль, мысль, от которой ему так хотелось отвязаться. Он было вспомнил, что давеча говорил с половым в трактире за обедом об одном недавнем чрезвычайно странном убийстве, наделавшем шуму и разговоров» [23, т. 8, с. 189]. Далее автор сообщает, что именно в Летнем саду «странный и ужасный демон» нашептал Мышкину, что Рогожин станет его сторожить, поскольку князь не поехал в Павловск [23, т. 8, с. 193].

10 О роли образа Наполеона и событий войны 1812 г. (имеющих огромное значение в романе «Идиот») в баснях Крылова см.: [4].

Упоминание Летнего сада в «Идиоте» косвенно связано с крыловской темой, поскольку именно в этом саду, близ главной аллеи, в 1855 г. был установлен на народные деньги памятник знаменитому баснописцу работы П.К. фон Клодта[11]. Скульптура изображает сидящего Крылова, возвышающегося над различными животными — героями его басен, причем одной из наиболее выделяющихся фигур зверей является фигура льва. Присутствие этого монумента в Летнем саду было необычайно значимо для Достоевского не только потому, что в России того времени отдельные памятники писателям сами по себе были большой редкостью, но и потому, что сам Крылов воспринимался им как тот, кто будит творческую фантазию в его героях. Уже в следующем после «Идиота» романе «Бесы» (1871–1872) на это указывает автор басни «Таракан», капитан Лебядкин:

«— <…> Сударыня, один мой приятель — бла-го-роднейшее лицо — написал одну басню Крылова, под названием “Таракан”, — могу я прочесть ее?

— Вы хотите прочесть какую-то басню Крылова?

— Нет, не басню Крылова хочу я прочесть, а мою басню, собственную, мое сочинение! Поверьте же, сударыня, без обиды себе, что я не до такой степени уже необразован и развращен, чтобы не понимать, что Россия обладает великим баснописцем Крыловым, которому министром просвещения воздвигнут памятник в Летнем саду, для игры в детском возрасте» [23, т. 10, с. 141][12].

Близкий друг Достоевского, поэт А.Н. Майков в стихотворении «Крылов» (1868), написанном по случаю столетия баснописца, также отмечал необычайное воздействие этого памятника на впечатлительную душу:

11 Памятник русскому баснописцу в Летнем саду стал естественным продолжением статуй, изображавших древнегреческого баснописца Эзопа и героев его басен (Крылов во многом опирался на наследие Эзопа и самостоятельно занимался переводами приписываемых ему басен) и украшавших Летний сад до 1777 г. Как пишет М.И. Пыляев: «Эти свинцовые фигуры из эзоповых басен, с письменными объяснениями за стеклами в рамках, были поставлены на небольшой площадке перед гротом. Причиной уничтожения фонтанов, как и многих вековых деревьев в Летнем саду, была страшная буря 10 сентября 1777 года» [28, с. 56].

12 Говоря об «игре в детском возрасте» у памятника Крылову, Лебядкин может обыгрывать распространившуюся после открытия монумента эпиграмму П.В. Шумахера (1817–1891): «Лукавый дедушка с гранитной высоты / Глядит, как резвятся вокруг него ребята, / И думает: о милые зверята, / Какие, выросши, вы будете скоты» [2, с. 354].

Когда стою в толпе средь городского сада
Пред этим образом, из бронзы отлитым,
И, к нам склонившися, и к малым, и к большим,
С улыбкой доброю, с приветливостью взгляда,
Он точно, с старческой неспешностью речей,
Рассказывает нам, с своих высоких кресел,
Про нравы странные и глупости зверей,
И все смеются вкруг, и сам он тихо-весел <...>.
[27, с. 411–412]

Далее поэт как будто проникает в мысли Крылова, указывающего, что за комическими ситуациями его басен скрыта подлинная трагедия, не утратившая актуальности и поныне:

И то, что в басенке является моей
Как шутка, — от того во времена былые
Вся, может, плакала Россия,
Да плачет, может быть, еще и до сих дней!
[27, с. 412]

В письме к А.Н. Майкову от 18 февраля 1868 г. из Женевы Достоевский, усердно работающий над «Идиотом», коснулся и крыловского юбилея: «Что Вы читали на юбилее Крылова, кроме того, что мне прислали? Я читал в газетах, но неясно» [23, т. 28_2, с. 259]. Как отмечают комментаторы ПСС Достоевского в 30 томах, на состоявшемся 3 февраля 1868 г. литературном вечере в пользу Литературного фонда, посвященном столетию со дня рождения И.А. Крылова, Майков как раз и прочел, в числе прочего, свое стихотворение «У памятника Крылову» [23, т. 28_2, с. 464–465]. Можно предположить, что отголоски этого его стихотворения могли некоторым образом повлиять и на сцену присутствия Льва Мышкина в Летнем саду (пятая глава второй части романа вышла в майском номере «Русского вестника» за 1868 г.), находясь в котором, герой не может не видеть изваяние Крылова (напрямую в тексте об этом, впрочем, не говорится), но слышит лишь нашептывания демона. Заметим, что начало литературной карьеры Крылова было во многом связано с его демонологическим сочинением «Почта ду-

хов» (1789–1790), в котором он в сатирической форме описал причудливое взаимодействие людей и невидимых простому взору демонов (от Астарота до Плутона). Впрочем, разнообразные духи стихий и даже «демонские воеводы» (см., к примеру, басню «Скупой») обильно присутствуют и в крыловских баснях. Таким образом, сидящий на скамье в Летнем саду Лев Мышкин (по свидетельству современников, подобным образом любил при жизни отдыхать и сам баснописец[13]) дополнительно подпадает под влияние ауры крыловского творчества и героев его басен.

Наконец, в восьмой главе второй части «Идиота» содержится еще одна прямая отсылка к басням Крылова. Коля Иволгин зачитывает собравшимся на даче Лебедева обличающую князя Мышкина клеветническую статью, сочиненную Келлером и опубликованную в некой еженедельной юмористической газете. В этом пасквиле, помимо прочего, упоминается крыловская «Туча»: «Казалось бы, счастье повернулось к нашему герою задом. Не тут-то было-с: фортуна, убивающая голодною смертью целые губернии, проливает все свои дары разом на аристократика, как крыловская *Туча*, пронесшаяся над иссохшим полем и разлившаяся над океаном» [23, т. 8, с. 218–219][14].

Как и в случае с образами Льва и Осла из предыдущей крыловской басни, упомянутой как бы мимоходом в романе, образ Тучи также указывает на особую важность этого проявления природных сил в «Идиоте». Ранее в этой же второй части, выйдя из Летнего сада (где находится памятник Крылову) и пойдя из него «прямо на Петербургскую сторону», Мышкин в экзальтированном состоянии (Татьяна Касаткина называет это «ключевой метафизической сценой» романа) сталкивается с грозовой Тучей, которая проливается на него не метафорически, а самым непосредственным образом: «В этих воротах, и без того темных, в эту минуту было очень темно: надвинувшаяся грозовая туча поглотила вечерний свет, и в то самое время, как князь подходил к дому, туча вдруг разверзлась и пролилась. В то же время, когда он порывисто двинулся с места после мгновенной останов-

13 Целый ряд анекдотов о Крылове повествует о его необычных встречах с разными людьми в Летнем саду, поблизости от которого он одно время жил и где любил отдыхать, сидя на скамейке [26, с. 183; 3, с. 56].

14 Ю.Н. Сытина связывает статью Келлера в «Идиоте» с написанным ранее пасквилем П.В. Долгорукова на В.Ф. Одоевского, подчеркивая, что в обоих текстах авторы, в числе прочего, «обращаются к басням И.А. Крылова и к “Горю от ума” А.С. Грибоедова» [16, с. 140].

ки, он находился в самом начале ворот, у самого входа под ворота с улицы. И вдруг он увидел в глубине ворот, в полутемноте, у самого входа на лестницу, одного человека» [23, т. 8, с. 194]. Этим человеком был Рогожин, о намерениях которого в Летнем саду предупредил князя некий демон и который и сам ранее назвал князя «овцой» [23, т. 8, с. 99] (в баснях Крылова с овец то и дело снимают шкуры, убивая их ради еды или в качестве наказания).

Комментаторы «Идиота» в новом ПСС в 35 томах указывают, что басня «Туча» И.А. Крылова считалась откликом на получение награды псковским губернатором князем П.И. Шаховским в то время, когда в подвластной ему губернии царил голод [24, т. 9, с. 771]. При этом В.Ф. Кеневич, упоминая эту же версию как недостоверный рассказ, подчеркивает: «...В современных журналах мы не нашли никаких известий ни о голоде в псковской губернии <...> ни о награде арендою никакого губернатора. Может быть, подобный случай совершился в псковской или в иной какой-нибудь губернии уже позже, и к нему применили эту басню» [8, с. 145–146]. Если же обратиться к первой публикации басни, то нетрудно увидеть, что весь 23-й выпуск журнала «Сын Отечества» за 1815 г., где впервые была опубликована крыловская «Туча»[15], посвящен Наполеону в период после Ватерлоо (тема Наполеона в 1815 г. чрезвычайно интересовала Достоевского в период его работы над «Идиотом» и нашла свое отражение в исходном тексте романа [14]), что побуждает рассмотреть и саму басню в свете наполеоновского мифа. Тем более что и князь Мышкин, в связи с которым эта басня упомянута в романе «Идиот», предстает именно как наполеонист[16].

Наша гипотеза подтверждается тем, что в том же журнале «Сын Отечества» за 1815 г., но несколькими номерами ранее (!) было опубликовано стихотворение молодого А.С. Пушкина «Наполеон на Эльбе», где образ Тучи был прочно увязан с тоскующим по власти на европейском континенте Наполеоном: «Вечерняя заря в пучине догорала, / Над мрачной Эльбою

15 Сын Отечества. 1815. Ч. 23. № 29. С. 100.

16 Мышкин признается Аглае Епанчиной, что в своих снах «не Наполеона, а все австрийцев разбивает» [23, т. 8, с. 354], и, вместе с тем, выступает соавтором псевдомемуарного рассказа генерала Иволгина о Наполеоне. Подробнее о наполеонизме князя см.: [15]. Сравнение в пасквиле Келлера князя с «океаном» также отсылает к посвященным Наполеону стихотворным произведениям первой половины XIX в., в которых тот соотносился с океаном. См., например, стихотворение М.Ю. Лермонтова «Последнее новоселье» (1841), посвященное переносу останков Наполеона I с острова Святой Елены в Париж.

носилась тишина, / Сквозь **тучи бледные** тихонько пробегала / Туманная луна; Волнуйся, ночь, над эльбскими скалами! / **Мрачнее тмись за тучами**, луна!; Дымились громы вкруг меня, / И слава в блеске над главою / Неслась, прикрыв меня крылом?.. / **Но туча грозная нависла** над Москвою, / И грянул мести гром!..»[17].

В романе «Идиот» можно обнаружить и немало других, менее явных отсылок к басням Крылова. А поскольку Достоевский, как уже было показано, с самого начала своего литературного пути, и особенно в период празднования крыловского столетия, находился с баснописцем в оживленном творческом диалоге (в этом отношении можно назвать Крылова одним из его вечных спутников), память о крыловских текстах при чтении «Идиота» позволяет углубить наше понимание целого ряда его загадочных образов и ситуаций. К примеру, когда Настасья Филипповна **Барашкова** утверждает на своем вечере идею сыграть в сомнительное пети-жё, предложенную тем же Фердыщенко, который ранее вспомнил о баснях Крылова (игра в пети-жё начинается почти сразу же после разговора Фердыщенко с генералом Епанчиным о крыловских Льве и Осле), она использует крылатую фразу: «**Волка** бояться — в лес не ходить!» [23, т. 8, с. 121]. Это напоминает о крыловской басне «Волк и Ягненок», в которой сам жанр басни объясняется автором как некий аналог человеческой *истории*[18]. Смысл же предложенного Фердыщенко пети-жё, согласно которому каждый должен рассказать самый дурной поступок из своей жизни, на деле сводится к самооправданию рассказчиков, будто следующих волчьей морали этой басни: «У сильного всегда бессильный виноват» [25, с. 20].

О других образах басен Крылова невольно напоминает Коля Иволгин (а именно он читает вслух и статью Келлера, содержащую отсылку к крыловской «Туче»). Сперва Коля ссорится с Лизаветой Прокофьевной «из-за вопроса, в которое время года лучше ловить чижиков» [23, т. 8, с. 157], что отсылает к басне «Чиж и Голубь», в которой «Чижа захлопнула злодейка-западня» [25, с. 136]. А впоследствии приносит на дачу Епанчиных ежа [23, т. 8, с. 423], которого насмешливая и «злая» Аглая использует в качестве своего послания к князю Мышкину (эту усмотренную Колей «алле-

17 Сын Отечества. 1815. Ч. 22. № 25–26. С. 242–243.

18 Весь роман «Идиот» пронизан призывами читать разные исторические труды [9, с. 33–34; 13, с. 68–69].

горию» можно соотнести с Ежом из другой крыловской басни «Чиж и Еж», где он с «насмешкой» обращается к приятелю-Чижу [25, с. 19]).

Вообще тема «Достоевский и Крылов» по странному недоразумению до сих пор остается в литературоведении практически не разработанной, хотя большое влияние Крылова на Достоевского несомненно и доказывается многочисленными цитатами и отсылками, содержащимися в самых разных произведениях писателя. Настоящая статья лишь приоткрывает изучение этой темы на примере отдельно взятого романа.

Список литературы

Исследования

1 *Владимирцев В.П.* Евгения Гранде // Достоевский: Сочинения, письма, документы: словарь-справочник / сост. и науч. ред. Г.К. Щенников, Б.Н. Тихомиров. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 67–68.

2 Возникший волею Петра. (Три века северной столицы России). История Санкт-Петербурга с древних времен до середины XVIII века. М.: Рубежи XXI, 2003. 630 с.

3 *Гордин М.А.* Жизнь Ивана Крылова. М.: Книга, 1985. 284 с.

4 *Гордин М.А.* Отечественная война 1812 года на фоне басен И.А. Крылова. СПб.: Изд-во «Пушкинского фонда», 2012. 192 с.

5 *Грот Я.К.* Труды / изд. под ред. проф. К.Я. Грота. СПб.: Тип. Министерства Путей Сообщения (т-ва И.Н. Кушнерев и К°), 1903. Т. 3. 329 с.

6 *Ивинский Д.П.* Роман Достоевского «Идиот» и альманах Карамзина «Аглая» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 161–184. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-161-184

7 *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190.

8 *Кеневич В.Ф.* Библиографические и исторические примечания к басням Крылова. СПб.: Отделение русского языка и словесности Императорской академии наук, 1868. 360 с.

9 *Корбелла К.* Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54

10 *Коровин В.И.* Поэт и мудрец: Книга об Иване Крылове. М.: ТЕРРА, 1996. 472 с.

11 *Лобанов М.Е.* Жизнь и сочинения Ивана Андреевича Крылова. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1847. 84 с.

12 *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92

13 *Подосокорский Н.Н.* «История» Ф.К. Шлоссера в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Текст. Книга. Книгоиздание. 2023. № 33. С. 65–77.

14 *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 128–147. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147

15 *Подосокорский Н.Н.* Наполеонизм князя Мышкина // Литературоведческий журнал. Секция языка и литературы РАН. ИНИОН РАН. 2007. № 21. С. 113–125.

16 *Сытина Ю.Н.* Пасквиль П.В. Долгорукова на В.Ф. Одоевского как возможный прототекст статьи Келлера в «Идиоте» Ф.М. Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2020. Т. 7, № 1. С. 133–155.

Источники

17 Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

18 *Грибоедов А.С.* Горе от ума / подгот. Н.К. Пиксанов при уч. А.Л. Гришунина. 2-е изд., доп. М.: Наука, 1987. 479 с.

19 *Достоевская А.Г.* Воспоминания. 1846–1917. Солнце моей жизни — Федор Достоевский / вступ. ст., подгот. текста, примеч. И.С. Андриановой, Б.Н. Тихомирова. М.: Бослен, 2015. 768 с.

20 *Достоевская Л.Ф.* Достоевский в изображении своей дочери / пер. с нем.; вступ. ст., подгот. текста к печати и примеч. С.В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 246 с.

21 *Достоевский А.М.* Воспоминания / вступ. ст., подгот. текста и примеч. С.В. Белова. СПб.: Андреев и сыновья, 1992. 397 с.

22 *Достоевский Ф.М., Достоевская А.Г.* Переписка / изд. подгот. С.В. Белов и В.А. Туниманов. Л.: Наука, 1976. 483 с.

23 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

24 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013–.

25 *Крылов И.А.* Басни И.А. Крылова в 9 кн. С биографией, написанной П.А. Плетневым. 2-е изд., полн. СПб.: Тип. воен.-учеб. заведений, 1847. 279 с.

26 Крылов И.А. в воспоминаниях современников / вступ. статья, сост., подгот. текста и коммент. А.М. Гордина, М.А. Гордина. М.: Худож. лит., 1982. 503 с.

27 *Майков А.Н.* Избранные произведения / сост., подгот. текста и примеч. Л.С. Гейро; вступ. ст. Ф.Я. Приймы. Ленинград: Сов. писатель, 1977. 910 с.

28 *Пыляев М.И.* Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1887. 471 с.

References

1 Vladimirtsev, V.P. “Evgeniia Grande” [“Eugenia Grande”]. *Dostoevskii: Sochineniia, pis’ma, dokumenty: Slovar’-spravochnik* [*Dostoevsky: Works, Letters, Documents: Dictionary-Reference Book*]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2008, pp. 67–68. (In Russ.)

2 *Voznikshii voleiu Petra. (Tri veka severnoi stolitsy Rossii). Istoriia Sankt-Peterburga s drevnikh vremen do serediny XVIII veka* [*Created by Peter’s Will. (Three Centuries of the Northern Capital of Russia). The History of St. Petersburg from Ancient Times to the Middle of the 18th Century*]. Moscow, Rubezhi XXI Publ., 2003. 630 p. (In Russ.)

3 Gordin, M.A. *Zhizn’ Ivana Krylova* [*The Life of Ivan Krylov*]. Moscow, Kniga Publ., 1985. 284 p. (In Russ.)

4 Gordin, M.A. *Otechestvennaia voina 1812 goda na fone basen I.A. Krylova* [*The Patriotic War of 1812 Against the Background of I.A. Krylov’s Fables*]. St. Petersburg, Izdatel’stvo “Pushkinskogo fonda” Publ., 2012. 192 p. (In Russ.)

5 Grot, Ia.K. *Trudy* [*Works*], vol. 3. St. Petersburg, Tipografiia Ministerstva Putei Soobshcheniia (tovarishchestva I.N. Kushnerev i K°) Publ., 1903. 329 p. (In Russ.)

6 Ivinskii, D.P. “Roman Dostoevskogo ‘Idiot’ i al’manakh Karamzina ‘Aglaia’.” [“Dostoevsky’s Novel ‘The Idiot’ and Karamzin’s Almanac ‘Aglaya’.”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2018, pp. 161–184. DOI: 10.22455/2619-0311-2018-3-161-184 (In Russ.)

7 Kasatkina, T.A. “‘Otkrovenie Ioanna Bogoslova’ v romane Dostoevskogo ‘Idiot’: Zhena-gorod” [“‘The Book of Revelation’ in Dostoevsky’s Novel ‘The Idiot’: Wife-City”]. *Novyi mir*, no. 9, 2023, pp. 179–190. (In Russ.)

8 Kenevich, V.F. *Bibliograficheskie i istoricheskie primechaniia k basniam Krylova* [*Bibliographic and Historical Notes on Krylov’s Fables*]. St. Petersburg, Otdelenie russkogo iazyka i slovesnosti Imperatorskoi akademii nauk Publ., 1868. 360 p. (In Russ.)

9 Korbella, K. “Kontsept ‘kniga’ v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’.” [“The Concept of ‘Book’ in F.M. Dostoevsky’s Novel ‘The Idiot’.”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 30–54. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54 (In Russ.)

10 Korovin, V.I. *Poet i mudrets: Kniga ob Ivane Krylove* [*The Poet and the Sage: A Book About Ivan Krylov*]. Moscow, TERRA Publ., 1996. 472 p. (In Russ.)

11 Lobanov, M.E. *Zhizn’ i sochineniia Ivana Andreevicha Krylova* [*The Life and Writings of Ivan Andreevich Krylov*]. St. Petersburg, Tipografiia K. Zhernakova Publ., 1847. 84 p. (In Russ.)

12 Magaril-Il’iaeva, T.G. “‘Dama s kameliiami’ i ‘Madam Bovari’ v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’.” [“‘The Lady with Camellias’ and ‘Madame Bovary’ in F.M. Dostoevsky’s Novel ‘The Idiot’.”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 55–92. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92 (In Russ.)

13 Podosokorskii, N.N. "'Istoriia' F.K. Shlossera v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["F.K. Schlosser's 'History' in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, no. 33, 2023, pp. 65–77. (In Russ.)

14 Podosokorskii, N.N. "Kniga Zh.B.A. Sharrasa o Vaterlooskoi kampanii v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["The Book by J.B.A. Sharras About the Waterloo Campaign in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Literaturnyi fakt*, no. 4 (30), 2023, pp. 128–147. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147 (In Russ.)

15 Podosokorskii, N.N. "Napoleonizm kniazia Myshkina" ["The Napoleonism of Prince Myshkin"]. *Literaturovedcheskii zhurnal. Sektsiia iazyka i literatury RAN. INION RAN*, no. 21, 2007, pp. 113–125. (In Russ.)

16 Sytina, Iu.N. "Paskvil' P.V. Dolgorukova na V.F. Odoevskogo kak vozmozhnyi prototekst stat'i Kellera v 'Idiote' F.M. Dostoevskogo" ["P.V. Dolgorukov's Lampoon of V.F. Odoevsky as a Possible Proto-text of Keller's Article in F.M. Dostoevsky's 'The Idiot'."]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, vol. 7, no. 1, 2020, pp. 133–155. (In Russ.)

Научная публикация архивных документов /
Scientific Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/UILBGA
УДК 821.161.1 + 821.133.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Фра)52

ФЛОБЕР У ДОСТОЕВСКОГО: РОЛЬ И ОБРАЗ “MADAME BOVARY” В «ИДИОТЕ»

© 2024 г. Т.Г. Магарил-Ильяева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 07 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-256-277

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН при финансовой поддержке Российского научного фонда (РНФ) в рамках проекта № 23-28-00258 «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» (https://rscf.ru/project/23-28-00258/)

Аннотация: В статье исследуется роль романа Г. Флобера «Мадам Бовари» в художественном пространстве «Идиота» Ф.М. Достоевского. В работе рассматриваются философские и мировоззренческие идеи французского писателя, легшие в основу его произведения. Демонстрируется, что для Флобера образ захваченной своими фантазиями и страстями женщины был символом духовного состояния современного ему общества, которое утратило, по мнению писателя, духовные ориентиры и полностью сосредоточилось на себе и удовлетворении сиюминутных желаний, в то время как истинные потребности остались неудовлетворенными. В статье показывается, что для корректной интерпретации роли «Мадам Бовари» необходимо верно учесть время ее чтения героиней Достоевского, так как читала она книгу не перед своей свадьбой, как это принято считать в исследовательской литературе, а в момент своего отъезда из Павловска, когда она «навсегда» оставляла князя ради его счастья с Аглаей. Таким образом, выдвигается предположение, что образ Эммы и мира, который она символизирует, связан в первую очередь с молодой Епанчиной, а не с Настасьей Филипповной. В статье также проводится анализ символического уровня сцен смертей двух героинь.

Ключевые слова: Достоевский, Флобер, «Идиот», «Мадам Бовари», мотив замужества, сцена смерти героини, учет хронологии при интерпретации.

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7521-1898
E-mail: vutka@yandex.ru

Для цитирования: *Магарил-Ильяева Т.Г.* Флобер у Достоевского: роль и образ “Madame Bovary” в «Идиоте» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 256–277. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-256-277

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

FLAUBERT IN DOSTOEVSKY'S WORK: THE ROLE AND IMAGE OF *MADAME BOVARY* IN THE NOVEL *THE IDIOT*

© 2024. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

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

Received: February 04, 2024
Approved after reviewing: March 07, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with a grant from the Russian Science Foundation, project no. 23-28-00258 "The Role and the Image of Books in F.M. Dostoevsky's Novel *The Idiot*" (https://rscf.ru/project/23-28-00258/).

Abstract: The article examines the role of G. Flaubert's novel *Madame Bovary* in the artistic space of F.M. Dostoevsky's *Idiot* and the philosophical and ideological ideas of the French writer, which formed the basis of his work. The research demonstrates that for Flaubert, the image of a woman captured by her fantasies and passions was a symbol of the spiritual state of his modern society, which, according to the writer, had lost its spiritual guidelines and was completely focused on itself and the satisfaction of momentary desires, while the true needs remained unsatisfied. The article shows that for the correct interpretation of the role of *Madame Bovary*, it is necessary to correctly take into account the time of her reading by the heroine of Dostoevsky since she did not read it before her wedding, as is commonly believed in research literature, but at the time of her departure from Pavlovsk, when she "forever" left the prince for the sake of his happiness with Aglaya. Thus, the article suggests that the image of Emma and the world that she symbolizes is primarily associated with the young Epanchina, and not with Nastasia Filippovna. The article also analyzes the death scenes of the two female characters.

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, marriage, the death scene of the heroine, taking into account the chronology.

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7521-1898

E-mail: vutka@yandex.ru

For citation: Magaril-Il'iaeva, T.G. "Flaubert in Dostoevsky's Work: The Role and Image of *Madame Bovary* in the Novel *The Idiot*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 256–277. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-256-277

Исследований, посвященных рассмотрению роли романа Г. Флобера «Мадам Бовари» (1856) в «Идиоте» (1868) Ф.М. Достоевского, удивительно мало. Большинство из имеющихся статей построено на сравнительном анализе образов Эммы Бовари и Настасьи Филипповны на основании того, что именно эта героиня Достоевского была читательницей французского романа (см., например: [8; 10; 12]). Кроме того, в некоторых работах, в том числе работах более широкой проблематики, включающих изучение интертекстуальных связей и других произведений Достоевского с творчеством Флобера, затрагиваются темы социокультурной направленности, задаваемые присутствующей в произведениях французского писателя критикой буржуазных ценностей. В аннотации к работе E.K. Amditis отмечено, что Достоевский, по мнению исследовательницы, в образе Эммы увидел не только проблему буржуазной женственности (bourgeois womanhood), описанную Флобером, но и всех западноевропейских ценностей [11]. Е.Д. Гальцова полагает, что «Достоевский, разочарованный в западной культуре, стремится как раз показать катастрофичность попыток перевести “французский характер в русские буквы”, то есть на русский лад. Роман Флобера, обнаруженный на столике Настасьи Филипповны, должен служить и символом, и предостережением…» [1].

В данной же статье мы хотим предложить обратить внимание на некоторые особенности сюжетной линии романа «Идиот», которые ранее не становились предметом пристального внимания ученых, но которые, однако, напрямую связаны и влияют на интерпретацию места «Мадам Бовари» в тексте Достоевского; а также на те философские и мировоззренческие идеи Флобера, выходящие за рамки социальной проблематики («критики

буржуазного общества»), которые могли бы послужить основаниями для размышлений о более глубинных причинах, побудивших русского писателя обратиться к этому французскому произведению. Первые подступы к рассмотрению нашей темы в заявленном ракурсе были осуществлены в статье «“Дама с камелиями” и “Мадам Бовари” в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”», опубликованной в декабрьском номере журнала «Достоевский и мировая культура. Филологический журнал» за 2023 г.[1] [6]. Скажем несколько слов об этом исследовании, чтобы обозначить те отправные точки, из которых мы исходим в настоящей работе. Предыдущее исследование прежде всего было сосредоточено на выявлении и описании роли текста Дюма-сына в пространстве «Идиота»; с прояснением же этой роли более отчетливо вырисовалось и место, отведенное тексту Флобера. В работе была осуществлена попытка показать, как Достоевский, введя посредством различных художественных приемов в свой роман «Даму с камелиями» (1848), вступил таким образом в спор с позицией Дюма о проблеме греха «падших» женщин и возможных путях их духовного исцеления. Французский романист, создавая свое произведение, ставил фундаментальную задачу призвать современного ему читателя оставить позади эпоху вольтеровского безверия и не просто вернуться на путь христианства, но буквально стать Христом или Его апостолом[2], и вслед за Ним начать сочувствовать грешницам и тем самым помогать исцелению их духовных ран[3]. Однако Дюма как будто игнорировал истинную природу той силы, которой Христос исцелял и отпускал грехи, сводя ее в своих размышлениях к состраданию. В результате такого рода рассуждений восстановление социальных прав (реабилитация) через союз

1 Обе статьи написаны по проекту «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”». См. программную статью проекта [3] и другие работы, выполненные в рамках проекта [4; 7].

2 «Я обращаюсь к моему поколению, к тем, для кого, к счастью, теория Вольтера больше не существует, к тем, которые, подобно мне, понимают, что человечество за последние пятнадцать лет сделало один из наиболее смелых скачков. Время апостолов вернулось. У нас есть миссионеры в Индии, которые обучают, живут и умирают как ученики Христа и как сам Христос» [16, p. 56]. (Здесь и далее перевод иностранных источников мой, если не указано иное. — Т.М.-И.)

3 «Иисус был полон любви к этим душам, израненным человеческими страстями, и чьи раны он любил залечивать, давая утешение, которое должно было исцелить их от самих ран. Таким образом, он говорил Магдалине: “Тебе многое будет прощено, потому что ты много любила”, возвышенное прощение, которое должно было пробудить возвышенную веру. Почему мы должны быть более жесткими чем Христос?» [16, p. 55–56].

с мужчиной (замужество) заняло место исцеления и духовного воскресения женщины; мужчине же была отведена роль спасителя, а не участника и тем более не виновника греха. Достоевский в своем романе раскрывает не просто ошибочность этой идеи, но и губительность. Писатель вкладывает в уста Тоцкого, растлителя Настасьи Филипповны и поклонника романа Дюма, адресованное героине лицемерное предложение выйти замуж за Ганю Иволгина, чтобы она смогла «**воскреснуть в любви и в семействе**[4]» [13, т. 8, с. 40–41]. Достоевский в ходе повествования показывает, как предложенный таким образом брак, являющийся в лучшем случае сделкой, открывает череду торгов, а не путь к исцелению. Писатель вскрывает порочность не только «спасительного» для «бесчестной» женщины замужества, но и практически любого брака в том виде, в котором он предстает в секуляризованном по своей сути мире. Мотив замужества в романе раскрывает идею такого брака как средства закрепощения человека в его ординарности и пошлости, отделения его от уровня вертикальных связей[5]. Собственно главный герой романа «по прирожденной болезни» женщин не знает, другими персонажами это однозначно опознается как свидетельство Божественной любви к нему [13, т. 8, с. 14]. Князь многократно настаивает на отсутствии со своей стороны страстной любви к обеим героиням, женихом же он оказывается, только соглашаясь на чужие просьбы, сам он никому предложений не делает. Напомним, что и для Достоевского было «глубоко знаменательной чертой», что единственное знание о будущей жизни заключается в том, что там «не женятся и не посягают, а живут, как ангелы Божии» [13, т. 20, с. 173]. Это знание, будучи привнесенным в наш мир, вызывает крайне противоречивые, двойственные мысли и чувства, которые, однако, его не отменяют[6]. Такая двойственность в полноте отразилась и в самом романе, где «счастливо» женятся только ординарные

4 В цитатах здесь и далее: полужирный — выделено мной, курсив — выделено цитируемым автором. — *Т.М.-И.*

5 Понимаемый таким образом мотив замужества в романе «Идиот» был обоснован и описан в упомянутой выше статье.

6 В записи «Маша лежит на столе…» (1864) Достоевский писал: «Женитьба и посягновение на женщину есть как бы величайшее оттолкновение от гуманизма, совершенное обособление пары от всех (мало остается для всех). Семейство, то есть закон природы, но все-таки ненормальное, эгоистическое в полном смысле состояние от человека. Семейство — это величайшая святыня человека на земле, ибо посредством этого закона природы человек достигает развития (то есть сменой поколений) цели [Христа]. Но в то же время человек по закону же природы, во имя окончательного идеала своей цели, должен беспрерывно отрицать его. (Двойственность.)» [13, т. 20, с. 173].

герои, судьбы же тех, кто выходит «из ряда вон», оказываются не уложимы в привычные колеи, в первую очередь в принятые и ожидаемые формы союза между мужчиной и женщиной. «— Как же? Стало быть, обеих хотите любить?» — воскликнет Евгений Павлович. «— О, да, да!» — ответит ему князь [13, т. 8, с. 484].

Если мы видим и учитываем этот мотив, то выбор последней книги для Настасьи Филипповны, в которой рисуется картина брака, разрушившего судьбы героев, оказывается абсолютно логичным. Однако роль «Мадам Бовари» в «Идиоте» не ограничивается созданием «рифмы» к мотиву замужества. В этой статье предпринимается попытка увидеть и проанализировать более сложные задачи, решаемые привлечением этого текста.

Напомним, что Достоевский упоминает произведение Флобера один-единственный раз в самом конце романа. Князь отправляется на поиски Настасьи Филипповны, сбежавшей с их последней свадьбы. Вернувшись второй раз на квартиру «вдовы учительши» и узнав, что его невеста так и не появилась, Мышкин просит показать ему ее комнаты, в которых и обнаруживает раскрытую книгу “Madame Bovary” [13, т. 8, с. 499]. Кажется, что Достоевский не указывает ничего, кроме названия романа, так как даже страницу, на которой тот был открыт, умалчивает. Однако на самом деле нам известен еще один факт — временной промежуток, когда героиня читала это произведение.

Примечательно, что исследователи полагают, что роман читался непосредственно перед смертью (или перед свадьбой) героини. А.Ю. Трумалл пишет: «Настасья Филипповна, по-видимому, читала его **накануне** своей трагической гибели, ибо князь Мышкин нашел этот роман раскрытым на ее столе (откуда он и перекочевал в его карман)» [9, с. 59]. В 35-томном собрании сочинений отмечено: «Частью литературного контекста образа Настасьи Филипповны становится и Эмма Бовари, о судьбе которой героиня Достоевского читает **перед смертью**» [14, т. 9, с. 604]. K. Haddad-Wotling в статье «“Une riche robe de soie blanche”: “Madame Bovary” dans “L’ldiot” de Dostoievski» задается вопросом: почему героиня «Идиота» за несколько дней до своей свадьбы (quelques jours avant son mariage) и смерти читает «Мадам Бовари»? [12]. Помимо того, что это убеждение является фактической ошибкой, оно влияет и на ход рассуждений при интерпретации роли французского текста.

После первого визита к Рогожину в поисках Настасьи Филипповны князь «спешил теперь в Измайловский полк, на бывшую недавно квартиру Настасьи Филипповны. Ему известно было, что она, переехав, по его просьбе, **три недели назад** из Павловска, поселилась в Измайловском полку у одной бывшей своей доброй знакомой, вдовы-учительши» [13, т. 8, с. 496], где и был обнаружен роман.

Попробуем восстановить последовательность событий. Отъезд героини из Павловска упоминается в последних строках третьей части романа, когда она встречается на огибающей парк дороге с князем: «Она опустилась пред ним на колена <…> — Ты счастлив? Счастлив? — спрашивала она. — **Мне только одно слово скажи, счастлив ты теперь? Сегодня, сейчас? У ней? Что она сказала?** Она не подымалась, она не слушала его; она спрашивала спеша и спешила говорить, как будто за ней была погоня. — Я еду завтра, как ты приказал. Я не буду… **В последний ведь раз я тебя вижу, в последний! Теперь уж совсем ведь в последний раз!**» [13, т. 8, с. 381–382]. В этот момент Настасья Филипповна убеждена, что князь недавно был у Аглаи и просил ее руки. Таким образом, она уезжает с уверенностью, что оставляет его навсегда ради счастья с другой. Однако читателю известно, что это вовсе не так и никакого предложения не было. Важно отметить, что перед этой «последней» встречей князь успевает прочесть полные любви письма Настасьи Филипповны к Аглае.

Затем в первой же строке четвертой части сообщается, что прошла неделя с того дня [13, т. 8, с. 383], в начале которого князь встретился на зеленой скамейке с Аглаей, а в конце — попрощался с Настасьей Филипповной. Часть первых глав четвертой части посвящена описанию того, что произошло за эту неделю, — помимо некоторых событий упоминается и появление всеобщего ощущения, что князь становится женихом Аглаи, как будто фантастическим образом воля Настасьи Филипповны воплощается в реальности (или ее уход дает возможность развиться этой идее): «Как вышло, однако же, что у Епанчиных все вдруг разом задались одною и согласною мыслию о том, что с Аглаей произошло нечто капитальное и что решается судьба ее, — это очень трудно изложить в порядке. Но только что блеснула эта мысль, разом у всех, как тотчас же все разом и стали на том, что давно уже всё разглядели и всё это ясно предвидели; что всё ясно было еще с “бедного рыцаря”, даже и раньше, только тогда еще не хотели верить

в такую нелепость» [13, т. 8, с. 420]. В скором времени случается и странное «сватовство» князя: «Позвольте наконец узнать от вас самого и лично: сватаетесь вы за меня или нет? <...> Князь вздрогнул и отшатнулся; <...> — Я за вас не сватался, Аглая Ивановна <...>. — Я вас спрашивала: просите вы моей руки или нет? — Прошу, — замирая ответил князь» [13, т. 8, с. 483].

В «настоящее» время читатель возвращается в день приема у Епанчиных, на следующее сутки после которого происходит встреча соперниц, «для чего Настасья Филипповна и выписана из Петербурга нарочно» [13, т. 8, с. 465], т. е. в Павловск она возвращается спустя неделю, проведенную на квартире учительши. В следующей после встречи двух героинь главе в первых строках сообщается, что с последних событий, т. е. их встречи, до окончательной развязки прошло две недели. Таким образом, можно заключить, что роман Настасья Филипповна читала не перед своей свадьбой с князем, так как о ее возможности на тот момент даже не подозревала, а перед предполагаемой ею свадьбой князя с Аглаей, следовательно, и не накануне своей смерти, а за две или три недели до нее.

Примечательно, что за эту неделю в отношении Настасьи Филипповны к Аглае произошла видимая перемена: «...Настасья Филипповна, отправляясь в Павловск, еще мечтала о чем-то, хотя, конечно, предполагала скорее дурное, чем хорошее...» [13, т. 8, с. 472]; «Какое-то зловещее ощущение прошло наконец по лицу Настасьи Филипповны; взгляд ее становился упорен, тверд и почти ненавистен, ни на одну минуту не отрывался он от гостьи» [13, т. 8, с. 468] и т. д. От благоговения, выраженного в письмах, она перешла к сомнению, а увидев Аглаю — к ненависти.

Если предположить, что роман Флобера героиней читался внимательно и вдумчиво, ведь много в ней было «сильного и глубокого» [13, т. 8, с. 473], тогда и перемена в отношении к Аглае становится более понятна. За образом молодой Епанчиной начинает мерцать образ Эммы, который плотно связан с тем миром полной безысходности и обмана, который показывает в своем тексте французский писатель. Могло ли прийти на ум Настасьи Филипповны, что такой мир может выпасть и на долю князю[7], если тот свяжет свою жизнь с Аглаей?

7 См.: «Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно втянется в этот мир безвозвратно, и этот же мир и **выпадет** ему впредь **на долю**» [13, т. 8, с. 256].

Как уже было отмечено, образ мадам Бовари, женщины, ставшей жертвой своих страстей, в абсолютном большинстве работ сопоставляется с Настасьей Филипповной, что приводит исследователей к примечательным выводам. Так, В. Сычева обнаруживает их полное несходство и констатирует, что героини «становятся воплощением полярных представлений о страданиях женщины» [8, с. 114]. Н.В. Чернова с опорой на значение имени героини Достоевского и образ огня, сопровождающий ее, делает предположение, что все земное в Настасье Филипповне было сожжено, осталась только внеземная часть, и это полностью противополагает ее Эмме, символизирующей плотское начало. Чтобы объяснить причины появления текста Флобера на страницах «Идиота», исследовательница делает аккуратное предположение: «И в этом смысле, быть может, книга Флобера в руках героини Достоевского — тоска по невозможной для нее обычной женской судьбе с земными страстями» [10, с. 198]. Хотя довольно сложно поверить, что можно мечтать о подобной судьбе. K. Haddad-Wotling находит нечто общее между героинями, а именно их неготовность подменять истинное чувство социальными играми (торгом, продажной любовью камелии, неудачным браком) [12]. Однако если в отношении героини Достоевского с этим утверждением нельзя не согласиться, то к Эмме его отнести трудно (из дальнейших рассуждений станет понятно почему). Из приведенных примеров видно, что оснований для сопоставления героинь довольно мало, да и убедительных причин упоминания «Мадам Бовари» в «Идиоте» этот путь исследования не предложил.

При сопоставлении фигур Аглаи и Эммы мы будем исходить в первую очередь не из их внешних характеристик или сюжетов, связанных с ними, а из авторского замысла, который воплощается посредством этих художественных образов. Мы рассмотрим возможные причины, почему именно такая женщина стала героиней произведения Флобера, для чего нам придется хотя бы кратко описать фундаментальную идею самого романа, и попробуем предположить, каким образом это может относиться к Аглае и зачем подобное «соотнесение» могло бы понадобиться Достоевскому.

Для начала обратимся к размышлению Флобера о женщинах из его письма Луизе Коле, это довольно резкое суждение тем не менее оказывается напрямую связано с глобальной идеей «Мадам Бовари»: «...Их столько учат лгать, им рассказывают столько вранья! *Никто никогда не решается*

сказать им правду, а когда, себе на беду, бываешь искренен, они негодуют на подобное чудачество! Больше всего я их виню за потребность поэтизации. Мужчина будет любить свою прачку, зная, что она глупа, и его наслаждение от этого не умалится. Но если женщина любит хама, то он непременно непризнанный гений, избранная душа и т. п., так что из-за этой своей природной склонности к косоглазию они не видят ни истинного, когда его встречают, ни прекрасного там, где оно есть. Этот недостаток (который с точки зрения любви как таковой есть преимущество) — причина разочарований, на которые они столь сетуют! Общая их болезнь — требовать от яблони апельсинов.

Отдельные максимы: Они неискренни с самими собою; они не признаются себе в своих плотских чувствах; они принимают свой зад за сердце и думают, что луна создана для освещения их будуаров» [15, с. 177].

В другом письме Флобер рассуждает о духовном состоянии общества XIX столетия: «Я нахожу, что человек ныне больше фанатик, чем когда-либо, но фанатик себя самого. Только себя он воспевает, и в мысли своей, взлетающей выше солнц, пожирающей пространство и воющей в тоске по бесконечному, как сказал бы Монтень, он превыше всего ценит то самое убожество жизни сей, от которого его мысль все рвется освободиться». Для «художественного» описания наличествующего состояния человеческого сознания он предлагает провокационный образ: «...теперь оно [человеческое сознание] как будто готово забыться в чувственном отупении, подобно шлюхе, которая дремлет в фиакре после маскарада, до того пьяная, что сиденье кажется ей мягким, и радуется, видя на улице жандармов, охраняющих ее своими саблями от улюлюканья мальчишек» [15, с. 181]. Итак, Флобер описывает человеческое общество, которое к XIX в. практически утратило связь с духовным планом бытия, но по-прежнему испытывает в нем острую нужду, которую едва ли сознает, так как удовлетворять оно стремится самые пошлые свои желания, а вовсе не настоящие потребности. Символом этого состояния мира становится женщина, не различающая истинное от ложного, реальность от пьяных галлюцинаций, что неизбежно приводит ее к чувственному отупению, так как, не будучи в состоянии испытать чувство высшего порядка, она подменяет его доступными ей ощущениями (в данном примере — телесным развратом и алкоголем), которые только больше затуманивают и притупляют чувствительность. Качества, которые Флобер

выделял в женщинах как определяющие, оказались прекрасной метафорой для описания современного ему общества. Приведем еще одно суждение французского писателя, которое поможет разъяснить причины того, что такая метафора стала возможна: «Женщина — создание мужчины. Бог сотворил самку, а мужчина создал женщину; она — результат цивилизации, создание искусственное. В странах, где отсутствует духовная культура, женщины не существует (ибо она — произведение искусства в гуманистическом смысле; не потому ли все великие общие идеи обозначаются женским родом)» [15, с. 136]. Упрощая, можно сказать, что женщина оказывается лакмусовой бумажкой состояния культуры. А вот фрагмент из письма, которое он пишет незадолго до начала работы над «Мадам Бовари», в нем прямо сообщается, что именно центральной идеей планируемого произведения станет тема ослепшего человечества, не сознающего, что созданный его волею мир скоро рухнет: «Мы пляшем не на вулкане, а на доске нужника, которая, сдается, изрядно подгнила. Общество скоро утонет в дерьме девятнадцатого века, и мы будем громко кричать. Меня осаждает мысль *заняться этим предметом*. Мне хочется сжать все это в руках, как лимон, чтобы сделать свой напиток терпким. Слова уже вертятся у меня на языке, я ощущаю краски на кончиках пальцев» [15, с. 136].

Таким образом, темы стремления к «высокому», но неузнавание его, подмены не только высшей реальности, но и насущной действительности мнимыми картинами, подстраивание «оптики» под свои нужды и желания становятся центральными мотивами и «Мадам Бовари». Приведем несколько примеров описания мировосприятия героини: «Она любила море только потому, что на нем бывают шторма, а траву — только когда она росла редкими пучками среди руин. Ей было необходимо, чтобы она могла извлекать из вещей какую-то личную пользу; и она отбрасывала как бесполезное все, что не согласовывалось с тем, что в данный момент было нужно ее сердцу...» [17, p. 75]; «Она путала в своем желании сладострастие с радостями сердца, утонченность манер с тонкостью чувства» [17, p. 103–104].

Примечательно, что в юности Эмму завораживали темы вечного брака и жениха Христа [17, p. 74]; умирая, в момент совершения последнего таинства она снова переживает те же забытые чувства: «Она медленно повернула свое лицо и, кажется, была очень обрадована, вдруг увидев лиловую епитрахиль, без сомнения, она находилась в необычай-

ном умиротворении, наслаждаясь когда-то потерянными своими первыми мистическими переживаниями, перед ней начали появляться картины вечного блаженства» [17, p. 447]. Как будто вся ее жизнь была чередой попыток восполнить то едва уловимое чувство, но, будучи неспособной различать вечное и проходящее, она выбирала негодные средства, из-за чего и потерпела сокрушительное поражение. Однако дело было далеко не только в Эмме — ее попытки найти в церкви спасение от соблазнов также оказываются бессмысленными, ведь там ее встречает «человек», она не умеет или не успевает дойти до Того, к Кому приходила на самом деле. По Флоберу выходит, что там, где есть человек, все разрушается. Только в чистом соприкосновении с инобытием, которое, в случае Эммы, становится возможным на границе жизни и смерти, удается уловить утраченное, но желанное чувство высшего порядка. Брак становится идеальным символом мира, пытающегося достичь благодати только собственными средствами, он становится ловушкой, в которую человек (запутавшаяся женщина) попадает, обманувшись и ища в нем восполняющего единения с другим, а не получая его, сжирается собственной похотью и страстями.

Если мы обратимся к образу Аглаи, то обнаружим, что одной из ее характерных черт является стремление подменить, сознательно или нет, один образ другим, придуманным и/или желанным ею. Так, назначив князю встречу на зеленой скамейке, она посвящает его в свой план: «...я долго думала и наконец вас выбрала. <...> Я хочу... я хочу... ну, я хочу бежать из дому, а вас выбрала, чтобы вы мне способствовали. Мы вместе будем пользу приносить; я не хочу быть генеральскою дочкою... **Скажите, вы очень ученый человек? — О, совсем нет. — Это жаль, а я думала... как же я это думала? Вы все-таки меня будете руководить, потому что я вас выбрала**» [13, т. 8, с. 358]. Аглаю совершенно не волнуют ни сам князь, ни его желания, ни его возможности, ей нужно как можно скорее воплотить придуманную ею картину будущей жизни. При встрече с Настасьей Филипповной она так же совершенно превратно описывает мотивы князя, якобы привлекшие ее в нем: «Выслушайте же мой ответ на все ваши письма: мне стало жаль князя Льва Николаевича в первый раз в тот самый день, когда я с ним познакомилась и когда потом узнала обо всем, что произошло на вашем вечере. Мне потому его стало жаль, что он такой простодушный чело-

век и по простоте своей поверил, что может быть счастлив… с женщиной… такого характера»[8] [13, т. 8, с. 471].

Аглая описывает саму себя как ту, что «всё дома сидела, закупоренная как в бутылке, и из бутылки прямо замуж» [13, т. 8, с. 358] пойдет. Однако, бунтуя против этого установленного порядка, она тем не менее выходит замуж, так как другого способа «вырваться на свободу» не видит. Причем брак, организованный согласно ее желаниям, оказывается сплошным обманом, которого она сама не хочет или не может видеть: «Оказалось, что этот граф даже и не граф, а если и эмигрант действительно, то с какою-то темною и двусмысленною историей. Пленил он Аглаю необычайным благородством своей истерзавшейся страданиями по отчизне души <…> Колоссальное состояние графа, о котором он представлял Лизавете Прокофьевне и князю Щ. почти неопровержимые сведения, оказалось совершенно небывалым» [13, т. 8, с. 509].

Как и Эмма, Аглая делает все, чтобы отвоевать себе кусок реальности, который будет соответствовать ее лекалам, однако такое «выкраивание» требует буквального удаления из сознания большей части действительной жизни, которая, в случае мадам Бовари, будучи когда-то исторгнутой, все же проявляется и «предъявляет счет»[9]. В романе Флобера нет ни намека на возможность иного жизненного пути, все персонажи, как отмечал сам автор, низкие и мелкие люди. В художественном же мире Достоевского слепота Аглаи составляет удивительный контраст с проницательностью Настасьи Филипповны и князя, которые смотрят в сердца и души тех, с кем встречаются, угадывают самую суть по лицам, а, увидев впервые друг друга, сразу узнают. У человека, стремящегося не замечать ряд не устраивающих его фактов, вынужденное столкновение с ними вызыва-

8 Заметим, что князь никогда не собирался «быть счастлив» с Настасьей Филипповной, он настаивает на своей жалости к ней и на необходимости ходить за ней как за больным или за ребенком. Соглашался же на этот брак князь, потому что его просили: первый раз — Фердыщенко, а второй — сама героиня. Вот как он говорил Евгению Павловичу о счастье в браке с Настасьей Филипповной: **«Это, это всё равно, что я женюсь, это ничего!** — Как всё равно и ничего? Не пустяки же ведь и это? Вы женитесь на любимой женщине, чтобы составить ее счастие, а Аглая Ивановна это видит и знает, так как же всё равно? — **Счастье? О нет! Я так только просто женюсь; она хочет; да и что в том, что я женюсь**: я… Ну, да это всё равно!» [13, т. 8, с. 483].

9 Столкновение с тем, что придуманные «любови» не могут спасти от реальных долгов, которые вдруг стало невозможно больше игнорировать (Лере потребовал оплатить все счета), становится причиной самоубийства Эммы.

ет чувство острой неприязни и толкает на самые необдуманные поступки (например, на самоубийство). Примечательно, что Аглая с наибольшей категоричностью отказывается принимать и понимать письма Настасьи Филипповны и колебания князя на встрече «соперниц», т. е. то, где она вынуждена прямо столкнуться с идеей союза между людьми, осуществляемого на принципиально иных основаниях, нежели желаемый ею.

Для разъяснения этого утверждения приведем цитату из работы Т.А. Касаткиной о высшей и низшей природе человека в романе «Идиот»: «В записи “Маша лежит на столе...” писатель определяет сверхприродную, иную природу человека следующим образом: “Мы будем лица, не переставая сливаться со всем, ***не посягая и не женясь***”, — что значит: мы входим в целое, сохраняя свое лицо, сохраняя уникальный способ восприятия — то есть личностный центр, но не свои границы, которые только и позволяют “скрывать свои чувства”, и значит — лгать, только и позволяют что-либо ***присваивать*** (в том числе — свой собственный чувственный опыт) — и тем самым разрушать, потому что присвоение — это вырывание вещи или лица из единого мира и его сплошных связей, из общего кровотока вселенной. <...> конкретизируя этот тезис для романа “Идиот”, можно сказать, что в истинной природе все — я, и никто не “мой” в объективирующем смысле, в смысле исключительной принадлежности, побуждающей меня захватить его в свои изолирующие объятия, отгонять от него других. <...> (именно этой неготовности к присвоению, отказа от присвоения не понимают окружающие в отношении Мышкина не только к Настасье Филипповне, но и к Аглае). <...> Аглая отчаянно желает встретиться с Настасьей Филипповной, чтобы сказать ей: “Зачем вы к нам мешаетесь?” Зачем вы пытаетесь вмешиваться в наши отношения? Уйдите, освободите пространство и дайте состояться земной здешней паре <...>. Получается, что любовная история, рассказанная нам в романе “Идиот”, — это история о одолевшей земной природе, самой разрушающейся от своей победы, и о природе иноприродной, попытавшейся жить здесь так, как здесь жить почти невозможно» [2, с. 370–371].

Важно отметить, что «слепнуть», ошибаться в людях князь начинает, «став женихом» Аглаи, — он жестоко обманывается в приглашенных представителях света на приеме у Епанчиных. Раньше его искренность и благодушие были честным прозрением в другого как в самого себя, а не попыт-

кой его приукрасить[10], на приеме же ему вдруг стали видеться те качества, которых вовсе не было.

Т.А. Касаткина не раз отмечала, что на протяжении всего романа мы наблюдаем на символическом уровне постепенное «обмирщение» / «нисхождение» князя, приехавшего в начале из-за границы «здешнего» мира. Если в первой части он является в своем странном плаще как посланник Бога[11] и «мысль имеет поучать» [13, т. 8, с. 51], и думает, что «умнее всех проживет» [13, т. 8, с. 53], то в начале второй части он уже одет по моде, а по собственным ощущениям «как бы с неба упал» [13, т. 8, с. 115]; в конце же части — князю «ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись. Он предчувствовал, что если только останется здесь хоть еще на несколько дней, то непременно **втянется в этот мир безвозвратно**, и этот же мир и выпадет ему впредь на долю» [13, т. 8, с. 256].

Примечательна в связи с затронутой темой сцена на вечере у Настасьи Филипповны, которую можно рассматривать как первый шаг не только на пути «нисхождения» князя, но и какого-то принципиального слома героини. Напомним, что в ответ на фразу Настасьи Филипповны, что ее без денег не только Ганя, но Фердыщенко не возьмет, сам Фердыщенко заявляет, что он «может быть, не возьмет <…> зато князь возьмет!», с чем Мышкин немедленно соглашается. После недолгого объяснения

10 «Может быть, денег хотели занять? — подсказал князь очень серьезно и просто, даже как бы несколько робко. Келлера так и дернуло; он быстро, с прежним удивлением, взглянул князю прямо в глаза и крепко стукнул кулаком об стол. — Ну, вот этим-то вы и сбиваете человека с последнего панталыку! Да помилуйте, князь: то уж такое простодушие, такая невинность, каких и в золотом веке не слыхано, и вдруг в то же время насквозь человека пронзаете, как стрела, такою глубочайшею психологией наблюдения» [13, т. 8, с. 258]; «…вы не подозреваете, что я просто пришел вас надуть и мимоходом от вас что-нибудь выпытать, а? — Что вы пришли выпытать, в этом и сомнения нет, — засмеялся наконец и князь, — и даже, может быть, вы решили меня немножко и обмануть. Но ведь что ж, я вас не боюсь; притом же мне теперь как-то всё равно, поверите ли? И… и… и так как я прежде всего убежден, что вы человек все-таки превосходный, то ведь мы, пожалуй, и в самом деле кончим тем, что дружески сойдемся» [13, т. 8, с. 308].

11 «Ему хоть один этот день и, главное, сегодняшний вечер хотелось выиграть без неприятностей. И вдруг так кстати пришелся князь. “Точно Бог послал!” — подумал генерал про себя, входя к своей супруге» [13, т. 8, с. 44]; «И послушайте, милый: я верую, что вас именно для меня Бог привел в Петербург из Швейцарии. Может быть, будут у вас и другие дела, но главное, для меня. Бог именно так рассчитал» [13, т. 8, с. 70].

о своей готовности стать верным защитником Настасьи Филипповны князь упоминает, что и жизнь их скорее всего обеспечить сможет, так как у него, возможно, есть наследство, законность которого тут же подтверждает Птицын. Это известие приводит гостей в восторг, однако с самой Настасьей Филипповной оно делает нечто странное: «Все утверждали потом, что **с этого-то мгновения Настасья Филипповна и помешалась**. Она продолжала сидеть и некоторое время оглядывала всех странным, удивленным каким-то взглядом, как бы не понимая и силясь сообразить. Потом она вдруг обратилась к князю и, грозно нахмурив брови, пристально его разглядывала; но это было на мгновение…» [13, т. 8, с. 140]. После чего она насмехается над гостями и отказывает князю. Л.А. Левина в статье «Некающаяся Магдалина» утверждает, что слом произошел в результате самого предложения Мышкина [5, с. 105]. Однако в качестве свидетельства того, что радикальная перемена в отношении Настасьи Филипповны к этому браку происходит именно после появления наследства, может служить ее фраза: «Князь! тебе теперь надо Аглаю Епанчину, а не Настасью Филипповну» [13, т. 8, с. 143]. Внутреннее одобрение и согласие генерала, отца Аглаи [13, т. 8, с. 148], с предложением героини показывает, что это вовсе не ее очередная «фантазия». Как будто бы факт того, что этот брак может нести реальную материальную выгоду, делает его невозможным для Настасьи Филипповны, более того — сводит ее с ума и открывает череду мучительных метаний главных героев. Для появления же Аглаи в качестве потенциальной невесты наличие этих материальных выгод становится необходимым условием. Можно рассмотреть и символическое значение завещания как того, через что князь получает подтверждение своей связи с этим миром, в котором он будет вязнуть все больше и больше.

Данные примеры и размышления призваны показать, как ненавязчиво за образом Аглаи встает идея присваивающей, объективирующей, знающей выгоду «любви». В приведенных выше рассуждениях Т.А. Касаткиной показано, как стремление захватить кого-то в свое личное «пользование», как бы вырезать его из общей ткани мироздания (Аглая князя) есть то же «расчленение» действительности (фрагментарное ее восприятие) согласно своим сиюминутным нуждам (Эмма) и тот же отказ человечества от признания реальности иного плана бытия, как единственно возможного ориентира / основания для выбора жизненного пути.

Ждала ли князя судьба Шарля Бовари, в котором Эмма не смогла разглядеть его настоящих достоинств, а тех, о которых ей мечталось, в нем не нашлось, женись он на Аглае, мы не знаем. Однако мы можем заметить, что после знакомства с этой книгой Настасья Филипповна, которая весь роман пыталась свести князя с Аглаей, на встрече соперниц буквально вырывает его у молодой Епанчиной. Однако занять место Аглаи Настасья Филипповна не смогла, ее путь оказался принципиально иным. И здесь есть смысл сказать несколько слов об эпизодах смертей героинь Флобера и Достоевского.

В исследовательской литературе при работе с этими эпизодами наблюдается одно примечательное искажение. Так, в большинстве работ утверждается, что обе мертвые героини — невесты. Действительно, Шарль после смерти своей жены пишет очень странную записку, в которой просит одеть ее в подвенечное платье [17, p. 452]. Таким образом мертвая Эмма оказывается облачена в белое платье невесты. Однако Настасья Филипповна свой брачный наряд снимает, и он оказывается раскидан по комнате, что почему-то игнорируются исследователями. Так, Н.В. Чернова пишет: «В описаниях мертвых героинь вряд ли могут быть случайными настойчивые детальные внешние переклички: обе — спящие “невесты”, богатое белое шелковое платье, кружева, цветы, ленты у Настасьи Филипповны, у Эммы — атласное белое подвенечное платье, вуаль, венок...» [10, с. 199]. Эту же ошибку допускает и Haddad-Wotling.

Если роман Настасьей Филипповной был дочитан почти до самого конца, то она могла знать и его трагическую развязку. Тогда мы можем предположить, что снятое героиней платье представляет собой некий символический ответный жест / обратное действие одеванию на Эмму, образ которой ассоциируется у нее с Аглаей, свадебного наряда. И здесь встает вопрос: каким образом мы можем трактовать решение Шарля одеть Эмму в подвенечное платье? Наиболее логичным кажется предположить, что он наряжает свою жену для ее нового вечного Жениха, для Того, Кому она перед смертью подарила «поцелуй самой большой любви, которую она когда-либо испытывала» [17, p. 447] и с Кем она наконец сможет обрести покой. Однако можно предположить и иную интерпретацию. С момента, когда Эмма приняла яд, она описывается как человек, выполнивший свой долг и успокоенный этим. Она ждет прекращения измучивших ее страстей. Шарль

же всеми средствами стремится не дать ей уйти из жизни. Даже прочитав записку с ее волей, он продолжает попытки спасти ее. После кончины Эммы он отказывается ее хоронить. Шарля с трудом уговаривают, что похороны необходимы, после чего он и пишет эту записку. Складывается впечатление, что месье Бовари стремится навсегда оставить ее своей невестой, запереть в этом мире брака в той точке, когда они как будто были счастливы. Как настоящий символ образ мертвой невесты способен совместить в себе обе полярные интерпретации: для Эммы — это путь к истинному Жениху, для Шарля — присвоение той, кто, как оказалось, никогда ему не принадлежала. Отметим еще одну значимую деталь для понимания сути принятого Эммой решения, а именно игру слов, используемую Флобером, для обозначения места хранения мышьяка в аптеке Омэ. Там висит табличка надписью "Capharnaüm", что означает «бардак», «склад», но это же и название библейского города. И опять перед нами открывается веер возможных интерпретаций. Это город, в котором Христос исцелял больных и бесноватых, и это город, про который было сказано: «И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься» (Мф. 11: 23). Как и склад, где хранятся вещества, которые могут быть ядом или лекарством, Капернаум может быть местом как исцеления, так и окончательного падения Эммы.

Настасья Филипповна своим жестом, если мы предполагаем наличие связи с образом мертвой Эммы, показывает, что в этом мире она больше не невеста, которую торгуют, она наконец свободна.

Список литературы

Исследования

1 *Гальцова Е.Д.* О переводе «французского характера в русские буквы»: флоберовские мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского // Романский коллегиум. 2014. Вып. 6. С. 98–109. URL: https://vuzdoc.org/206632/-/perevode_frantsuzskogo_haraktera_russkie_bukvy_floberovskie_motivy_tvorchestve_dostoevskogo?ysclid=ls2uqj9mts868344619 (дата обращения: 15.01.2024).

2 *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0

3 *Касаткина Т.А.* «Откровение Иоанна Богослова» в романе Достоевского «Идиот»: Жена-город // Новый мир. 2023. № 9. С. 179–190.

4 *Корбелла К.* Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54

5 *Левина Л.А.* Некающаяся Магдалина, или Почему князь Мышкин не мог спасти Настасью Филипповну // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1994. № 2. С. 97–118.

6 *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Дама с камелиями» и «Мадам Бовари» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 55–92. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92

7 *Подосокорский Н.Н.* Книга Ж.Б.А. Шарраса о Ватерлооской кампании в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Литературный факт. 2023. № 4 (30). С. 128–147. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147

8 *Сычева В.* Достоевский и Флобер: образ страдающей женщины (по романам «Идиот» и «Мадам Бовари») // Актуальная классика. Материалы Шестых студенческих научных чтений. М.: Литера, 2022. С. 107–114.

9 *Труммал А.Ю.* Флобер и Достоевский в сопоставлениях зарубежной критики // Ученые записки Тартуского университета. 1975. Вып. 357. С. 58–65.

10 *Чернова Н.В.* Последняя книга Настасьи Филипповны: случайность или знак? («Героиня с книгой» как сквозной мотив в творчестве Достоевского) // Достоевский: Материалы и исследования. 2010. № 19. С. 192–202.

11 *Amditis E.K.* Women, Conformity, Society, and Power in Dostoevsky's "The Idiot" and Flaubert's "Madame Bovary": PhD dissertation. University of Kansas, 2006. URL: https://www.globethesis.com/?t=145539000598015 2 (дата обращения: 15.01.2024).

12 *Haddad-Wotling K.* "Une riche robe de soie blanche": "Madame Bovary" dans "L'ldiot" de Dostoievski // Revue de littérature comparée. 2004/3. № 311. P. 301–310. URL: https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-301.htm?ref=doi (дата обращения: 15.01.2024).

Источники

13 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
14 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Наука, 2013–.
15 *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 519 с.
16 *Dumas fils A.* La dame aux camélias. Paris: G. Havard, 1858. 396 p.
17 *Flaubert G.* Madame Bovary. М.: Прогресс, 1974. 504 с.

References

1 Gal'tsova, E.D. "O perevode 'frantsuzskogo kharaktera v russkie bukvy': floberovskie motivy v tvorchestve F.M. Dostoevskogo" ["On the Translation of the 'French Character into Russian Letters': Flaubert Motifs in the Works of F.M. Dostoevsky"]. *Romanskii kollegium*, no. 6, 2014, pp. 98–109. Available at: https://vuzdoc.org/206632/-/perevode_frantsuzskogo_haraktera_russkie_bukvy_floberovskie_motivy_tvorchestve_dostoevskogo?ysclid=ls2uqj9mts868344619 (Accessed 15 January 2024). (In Russ.)

2 Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* [*"We Will Be Figures..." Analytical and Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. https://doi.org/10.22455/ 978-5-9208-0712-0 (In Russ.)

3 Kasatkina, T.A. "'Otkrovenie Ioanna Bogoslova' v romane Dostoevskogo 'Idiot': Zhena-gorod" ["'The Book of Revelation' in Dostoevsky's Novel 'The Idiot': Wife-City"]. *Novyi mir*, no. 9, 2023, pp. 179–190. (In Russ.)

4 Korbella, K. "Kontsept 'kniga' v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["The Concept of 'Book' in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 30–54. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54 (In Russ.)

5 Levina, L.A. "Nekaiushchaia Magdalina, ili Pochemu kniaz' Myshkin ne mog spasti Nastas'iu Filippovnu" ["The Unrepentant Magdalene, or Why Prince Myshkin Could Not Save Nastasia Filippovna"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 2, 1994, pp. 97–118. (In Russ.)

6 Magaril-Il'iaeva, T.G. "'Dama s kameliiami' i 'Madam Bovari' v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["'The Lady of the Camellias' and 'Madame Bovary' in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 55–92. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-55-92 (In Russ.)

7 Podosokorskii, N.N. "Kniga Zh.B.A. Sharrasa o Vaterlooskoi kampanii v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot'." ["The Book by J.B.A. Sharras About the Waterloo Campaign in F.M. Dostoevsky's Novel 'The Idiot'."]. *Literaturnyi fakt*, no. 4 (30), 2023, pp. 128–147. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-128-147 (In Russ.)

8 Sycheva, V. "Dostoevskii i Flober: obraz stradaiushchei zhenshchiny (po romanam 'Idiot' i 'Madam Bovari')" ["Dostoevsky and Flaubert: The Image of the Suffering Woman (According to the Novels 'The Idiot' and 'Madame Bovary')"]. *Aktual'naia klassika. Materialy Shestykh studencheskikh nauchnykh chtenii* [*Actual Classics. Proceedings from the Sixth Student Readings*]. Moscow, Litera Publ., 2022, pp. 107–114. (In Russ.)

9 Trummal, A.Iu. “Flober i Dostoevskii v sopostavleniiakh zarubezhnoi kritiki” [“Flaubert and Dostoevsky in Comparisons of Foreign Criticism”]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 357, 1975, pp. 58–65. (In Russ.)

10 Chernova, N.V. “Posledniaia kniga Nastas’i Filippovny: sluchainost’ ili znak? (‘Geroinia s knigoi’ kak skvoznoi motiv v tvorchestve Dostoevskogo)” [“Nastasia Filippovna’s Last Book: A Casuality or a Sign? (‘Female Character with a Book’ as a Recurring Motif in Dostoevsky’s Work)”]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], vol. 19. St. Petersburg, Nauka Publ., 2010, pp. 192–202. (In Russ.)

11 Amditis, Eugenia K. *Women, Conformity, Society, and Power in Dostoevsky’s “The Idiot” and Flaubert’s “Madame Bovary”: PhD Dissertation*. University of Kansas, 2006. Available at: https://www.globethesis.com/?t=1455390005980152 (Accessed 15 January 2024). (In English)

12 Haddad-Wotling, Karen. “‘Une riche robe de soie blanche’: ‘Madame Bovary’ dans ‘L’Idiot’ de Dostoievski.” *Revue de littérature comparée*, no. 311, 2004/3, pp. 301–310. Available at: https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2004-3-page-301.htm?ref=doi (Accessed 15 January 2024). (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/RBPHYG
УДК 398.2
ББК 82.3

СИСТЕМА МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ТЮРКСКОМ ЭПОСЕ: КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКАЯ «НАРТИАДА» И ЯКУТСКИЕ ОЛОНХО

© 2024 г. С.С. Макаров, Т.М. Хаджиева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 12 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-278-299

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда, проект № 23-28-00655

Аннотация: В статье исследуются параллели в структуре персонажных систем карачаево-балкарской версии «Нартиады» и якутского эпоса олонхо. Основное внимание уделяется характеристиками и сюжетным функциям таких групп персонажей, как «небесные» демиурги и помощники эпических героев и их демонические антагонисты. Цель работы — оценить степень типологической близости изучаемых традиций на основе анализа одного из уровней системы эпических персонажей. Выявляется тесная связь сюжетов карачаево-балкарской «Нартиады» и якутских олонхо с ритуально- мифологическим контекстом. В обоих эпосах обнаруживается сходный по структуре и функциям круг персонажей — покровителей героя, атрибутируемых как божества (тейри/айыы та ара) и представленных также в реальной религиозно-мифологической практике носителей традиций. Совпадения в сюжетах карачаево-балкарского и якутского эпосов обнаруживаются и в области демонологических представлений: имеют место такие общие признаки, как хтоничность и чудовищный вид антагонистов геров, наличие в сюжетах сложного и выразительного образа матери демонов. В целом общность этих черт может быть объяснена типологическими свойствами архаического эпоса. В то же время такие признаки, как серпентоморфность демоницы, «природно-ландшафтная» тематика тропов, описывающих антагонистов, могут быть рассмотрены как генетически обусловленные элементы поэтики эпосов, возможно, восходящие к пратюркской мифологической картине мира.

Ключевые слова: тюркский героический эпос, мифологическая картина мира, карачаево-балкарский фольклор, якутский фольклор, нартский эпос, олонхо.

Информация об авторах: Семен Семенович Макаров — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5751-5967 **E-mail:** others3@mail.ru

Танзиля Мусаевна Хаджиева — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1186-4958 **E-mail:** tanzila_@mail.ru

Для цитирования: *Макаров С.С., Хаджиева Т.М.* Система мифологических персонажей в тюркском эпосе: карачаево-балкарская «Нартиада» и якутские олонхо // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 278–299. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-278-299

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

THE SYSTEM OF MYTHOLOGICAL CHARCTERS IN THE TURKIC EPIC: THE KARACHAY-BALKARIAN *NARTIADA* AND YAKUT *OLONKHO*

© 2024. Semen S. Makarov, Tanzila M. Khadzhieva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 05, 2024
Approved after reviewing: April 12, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: The reported study was funded by Russian Science Foundation (project no. 23-28-00655).

Abstract: The article explores the parallels in the structure of character systems of the Karachay-Balkarian version of the Nartiada and Yakut heroic epos Olonkho. The main focus is on the typical attributes and plot functions of such groups of characters as celestial demiurges and protectors of epic heroes and their demonic antagonists. The research aims to assess the degree of typological proximity of the studied traditions based on the analysis of one of the levels of the system of epic characters. The article reveals the close connection of the plots of the Karachay-Balkarian Nartiada and the Yakut epic Olonkho with the ritual and mythological context. In both traditions, a similar circle of characters in structure and functions is revealed — the patrons of the hero, attributed as deities (тейри, айыы таңара) and also represented in the real religious and mythological practice of the bearers of traditions. Noticeable coincidences in the plots of the Karachay-Balkarian and Yakut epics are also found in the field of demonological conceptions. They have such common features as the chthonic kind and monstrous appearance of the antagonists of the hero, the presence in the plots of an expressive image of the mother of epic demons. These features stem from the general typological properties of the archaic heroic epic. At the same time, such features as the serpentomorphism of the chthonic demoness and the 'landscape' semantics of tropes applied to antagonists can be considered as genetically related elements, possibly dating back to the proto-Turkic mythological worldview.

Keywords: Turkic heroic epic, mythological worldview, Karachay-Balkarian folklore, Yakut folklore, Nart epic, Olonkho.

Information about the authors: Semen S. Makarov, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5751-5967 **E-mail:** others3@mail.ru

Tanzila M. Khadzhieva, PhD in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1186-4958 **E-mail:** tanzila_@mail.ru

For citation: Makarov, S.S., Khadzhieva, T.M. "The System of Mythological Characters in the Turkic Epic: The Karachay-Balkarian *Nartiada* and Yakut *Olonkho*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 278–299. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-278-299

Введение. В исследованиях карачаево-балкарской версии «Нартиады» не раз отмечалось сохранение в ее сюжетах существенного пласта исходных тюркских представлений и образов. На сегодняшний день рядом исследователей показана бесспорная связь памятника с эпическим фольклором исторически родственных тюрко-монгольских народов, о которой свидетельствуют многочисленные параллели, относящиеся прежде всего к области системы персонажей и сюжетных мотивов повествований [16, с. 12, 37; 17; 8; 2 и др.]. В исследовании данного памятника помимо дальнейшего установления параллелей для его сюжетов и мотивов в широком круге иноязычных фольклорных источников может оказаться плодотворным и более частное изучение нартского эпоса балкарцев и карачаевцев в его отношении к отдельным этническим традициям.

В настоящей статье образная система карачаево-балкарских нартских сказаний и песен рассматривается сопоставительно с якутским героическим эпосом *олонхо*, в частности, впервые предметно анализируется в сравнительном плане срез мифологических персонажей — помощников и противников эпических героев. Типологическое сходство рассматриваемых традиций в этой области и отдельные характерные совпадения между ними не раз отмечались исследователями (см.: [18, с. 28; 16, с. 22, 37; 17 и др.]), однако в целом эти два тюркоязычных эпических памятника до сих пор изучались довольно изолированно.

Карачаево-балкарская версия «Нартиады» является одной из версий общекавказского корпуса сказаний о богатырях-нартах, ближайшие структурные и содержательные параллели для нее обнаруживаются в фольклоре

других народов Кавказа, а также в тюрко- и монголоязычных традициях Центральной Азии.

Устная традиция якутов, в свою очередь, несмотря на довольно длительный период развития вдали от основного тюркского этнокультурного континуума, обнаруживает заметное сходство с кругом южносибирских традиций, естественным продолжением которых она, в сущности, и является. Обращение к сравнительному исследованию этих, на первый взгляд значительно удаленных друг от друга территориально и исторически памятников, тем не менее имеет свои основания. Являясь модификациями изначально единого фольклорного комплекса, сформировавшегося предположительно в Центральной Азии, карачаево-балкарская «Нартиада» и якутские олонхо иллюстрируют различные возможности развития тюркского героического эпоса. Их компаративное исследование позволяет выявить общие и, вероятно, наиболее архаичные пласты в сюжетах обеих эпических традиций. Результаты работы также могут дать новый материал для расширения имеющихся реконструкций общетюркской мифологической системы.

По лингвистическим данным, отделение северо-сибирской (или якутской) ветви тюркских языков от общетюркского таксона (включая будущий карачаево-балкарский) датируется современными исследованиями приблизительно второй половиной V в. н.э. [21, с. 48–49]. Это разделение, вероятно, еще не означало совершенного прекращения взаимодействия устных традиций (например, было возможно посредствующее действие других культур), но в то же время оно может быть принято в качестве условного исторического рубежа. Вместе с тем рассматриваемые традиции объединяются рядом общих социально-исторических факторов: преимущественно сельским (аграрным) типом хозяйствования, появлением массовой письменности и национальной литературы в начале прошлого столетия, достаточно формальным характером приобщения к мировым религиям (православному христианству и исламу суннитского толка) и др. Важно отметить, что еще сравнительно недавно фольклор составлял значительную часть этих культур.

Героический эпос, являющийся предметом настоящего рассмотрения, по своей жанровой специфике стремится к созданию масштабной картины этнической истории и систематизирует в своих текстах разрозненные мифологические идеи и мотивы, существующие в традиции. При этом ряд

исследований указывает на то, что именно в базовых составных элементах картины мира, актуализируемой фольклорными текстами, на протяжении длительного времени может удерживаться ранний слой мифологических представлений (см., например: [20; 1, с. 72–76, 81–86]). Замечено, что традиционные повествовательные жанры достаточно надежно консервируют, пусть часто и в трансформированном виде, архаические комплексы и понятия, даже несмотря на влияние позднейших транскультурных процессов, например, появление книжных традиций (как правило, вначале иноязычных или переводных). Особое значение в свете данной проблемы приобретает обращение к мифологическому «фону» эпических повествований, способному запечатлевать в себе разновременные представления.

Эпические рефлексы культа **Teŋir.* Наиболее очевидной параллелью, связующей рассматриваемые традиции, является наличие в их сюжетах группы персонажей — представителей светлых творящих культов с общим названием, восходящим к пратюркскому **teŋir* ‘бог, небо’ [31, с. 626]: карачаево-балкарское *тейри*, якутское *айыы таҥара* (чаще — просто *айыы*[1]). В мифологических рассказах эта группа персонажей создает различные объекты природного и социального мира, а в сюжетах героического эпоса также оказывает покровительство богатырям в их борьбе с антагонистами и защите своего племени.

Культ *тейри/айыы таҥара* предстает неоднородным по своему содержанию. В обеих традициях он организован иерархически, как и в ряде других родственных культур (ср., например: [19]), у его истока — фигура основного бога-творца. Показательно, что в карачаево-балкарском гимническом тексте, записанном Х.Х. Малкондуевым, достаточно прямо констатируется первенствующая роль главного бога: «Тейри неба — единственный бог. Других богов — тысяча богов…» [8, с. 71]. В якутском олонхо «Потомки Светлого Юрюнг Айыы Тойона» также прежде всего воспевается центральная фигура традиционного пантеона, старца Юрюнг Айыы, творца всего сущего и отца остальных божеств, владычествующих над более частными сферами жизни [34; 3, с. 16–21].

1 Слово *таҥара* также использовалось в якутском для обозначения *неба*, что считается первичным значением слова [31, с. 329]. Ср. *былыттаах таҥара* ‘облачное небо’, *халлаан таҥара* ‘ясное небо’, *таҥаралаа* ‘умереть’, т. е., вероятно, ‘отправиться на небо’. Еще одно производное значение слова — ‘изображение духа-покровителя, идол’: *мас таҥара* ‘деревянный бог’, *туос таҥара* ‘берестяной идол’ [27, стб. 2551–2552].

Одна из основных функций *тейри/таҥара* в эпических сюжетах — творение мира и людей. В карачаево-балкарском нартском сказании «Тейри и нарты» о процессе космогенеза говорится как о последовательности четырех актов, связанных с именами конкретных божеств: «Тейри Солнца сотворил солнце, Тейри Земли сотворил землю. Моря были сотворены в третью очередь. Когда были сотворены небо и земля, между ними были сотворены люди...» [25, с. 302]. Другое преломление этой же иерархической структуры образа содержат тексты клятв эпических персонажей: «Я клянусь Тейри Неба, Тейри Земли и Тейри Воды, которым я поклоняюсь, а еще я клянусь Тейри Огня», — заявляет в одном из вариантов герой-нарт. На вопрос антагониста о последнем он поясняет: «...от пожара сгорел целый аул, и с тех пор мы знаем, что есть и Тейри Огня» [25, с. 410]. В примерах, подобных этим, можно усмотреть признаки стадиальности развития культа *тейри*.

Многочисленные божества-*тейри* в карачаево-балкарской традиции, как и в некоторых других архаических мифологиях, совпадают с представлениями об основных стихиях: в эпических сюжетах «Нартиады» действуют Тейри Неба (Солнца), Земли, Воды (Моря), Огня, Ветра и др. Реже встречаются упоминания календарных божеств Тейри Зимы и Тейри Лета, а также божеств постоянных противников нартов — "тейри *эмегенов*", представление о которых имеется только в эпосе и, вероятно, появилось благодаря действию принципа контрастного параллелизма, организующего эпические сюжеты [14; 11, с. 84–85]. В записях нартских сказаний упоминается также «Мать воды» (*Суу анасы*) — возможно, более ранний образ по отношению к Тейри воды (ср. культ Йер-Суб в мифологии южносибирских и центральноазиатских тюрков [13, с. 215–216]).

Общим мотивом и карачаево-балкарского, и якутского эпосов является представление о небесном происхождении «своего» племени, его родстве с высшими божествами (заметим, что в обоих эпосах присутствует характерная черта архаического фольклора, когда «свое» племя понимается как «люди» вообще, а представители иных этносов в повествовании не упоминаются либо проявляют себя лишь эпизодически). В одном из сюжетов «Нартиады» герои говорят о себе: «В нартах течет твоя кровь, Тейри/Нарты — часть твоей плоти» [25, с. 13]. Аналогичным образом и богатыри олонхо называют себя «людьми солнечного улуса» (*күн улууһун дьоно*) или «происходящими от солнечных [божеств] *айыы*» (*күн айыыттан төрүттээх*).

Вероятно, этой манифестируемой в эпических текстах связью героев эпоса божествами и объясняется покровительство *тейри/таҥара* в демоноборческой деятельности богатырей. Так, например, в одном из сюжетов «Нартиады» верховный Тейри по просьбе героя превращает *эмегена* в мерина, в другом — замораживает озеро, в которое залез *эмеген*, а в сказании «Дружина Ерюзмека и Карашауая» Тейри в нужный для героя момент насылает на землю мороз, давая возможность юному нарту заручиться расположением других богатырей [25, с. 632]. Чаще же в эпических текстах указывается, что «все тейри помогали герою».

В якутской традиции карачаево-балкарским *тейри* соответствуют персонажи из различных уровней мифологической системы. К классу *айыы таҥара* (‘божества’) в ней отнесены более абстрактные творящие силы (на что указывает сам термин *айыы* — букв. ‘творец’). В текстах олонхо чаще упоминаются верховный бог Юрюнг Айыы (в карачаево-балкарской мифологии соответствует Тейри Неба), боги-распорядители судеб Джылга Хан и Чынгыс Хан, податель табунов лошадей Джёсёгёй, богини плодородия и материнства Иэйэхсит и Айысыт и некоторые др.[2]

Типичные функции *айыы таҥара* в сюжетах олонхо, как и в карачаево-балкарском эпосе, состоят в том, что они творят основные элементы мироздания и спускают богатыря (иногда также и его сестру) для защиты людей в Средний мир или наделяют младенцем — будущим героем бездетную супружескую пару (однако в стадиально более ранних сюжетах якутского эпоса богатырь, как правило, не знает своего происхождения). Герои олонхо мыслятся как прародители и одновременно охранители людского рода. Здесь нет отчетливого деления на поколения нартов и современных людей, как в сюжетах карачаево-балкарской традиции, но определенные качественные различия у героической эпохи олонхо также имеются. Наиболее сущностная из них состоит, в частности, в том, что это был период, когда было возможно непосредственное общение с божествами и духами, окружающими человека.

В сюжетах олонхо верховный бог Юрюнг Айыы в начале времен благословляет страну героя и его скот, из-за этого до вторжения антагонистов

2 По-видимому, их круг не являлся единым в традиции, хотя в эпических и иных текстах мифологического содержания достаточно стабильно повторяется представление о «девяти творцах» (*тоҕус айыы*), восседающих на девяти ярусах неба. В наши дни предпринимаются попытки унификации этих представлений в популярной литературе соответствующей тематики, учебниках по якутской традиционной культуре и т.д.

беспрестанно множится его благосостояние. Бог Джёсёгёй в некоторых вариантах якутского эпоса дарит герою богатырского коня. Наиболее же близкой людям из всего сонма *айыы*, судя по сюжетам олонхо, оказывается богиня материнства Айысыт, функционально соответствующая древнетюркской Умай (в карачаево-балкарской традиции схожие функции, как нам представляется, приняла на себя воспитательница нартов Сатанай (см. подробнее: [16, с. 22–23])). Согласно представлениям якутов, Айысыт приносит душу (*кут*) ребенка в семью при его появлении на свет и незримо гостит в доме роженицы три дня. Обряды умилостивления и проводов богини подробно изображаются в сюжетах многих олонхо, что вкупе с описаниями других ритуальных действий (воинской инициации, свадьбы, календарного праздника *ысыах* и др.) формирует своеобразный «этнографический» слой повествования (см., например: [26, с. 130–133; 3, с. 272–274]).

Повелители земных стихий и иных явлений и объектов, доступных непосредственному восприятию человека (огня, земли, леса, жилища, дороги и т. д.), обычно описываются в традиции категорией *иччи* ‘хозяин’. Считалось, что они находятся ближе к человеку, так как так же, как и он, населяют Средний мир. В сюжетах олонхо, действительно, духи-*иччи* заметно чаще, чем *айыы таҥара,* выступают партнерами героев в различных ритуальных и иных ситуациях. Дух огня Аан Уххан, дух жилища Иэригэй Бахсыарыма, дух главной коновязи Хатан Джаралык и другие домашние духи охраняют жилище героя во время его отлучки. Эпический сюжет, формируемый пространственными передвижениями героя, уделяет также внимание духам дороги и перевала миров, вступающим в коммуникацию с богатырем и обозначающим собой преодоление им значимых пространственных границ. Описанию общения героя с данными персонажами в якутском эпосе часто посвящаются специальные мотивы (см.: [3, с. 37, 254, 277]). Этот сюжетный элемент олонхо содержательно близок соответствующим эпизодам мифологических рассказов о путешествиях шамана, так называемых шаманских камланий.

Одним из наиболее распространенных в олонхо является мотив кормления духом-хозяйкой земли Аан Алахчын Хотун богатыря своим грудным молоком, это придает ему сил для совершения подвигов. Обращает на себя внимание тот факт, что схожее действие героя с несколько иной мотивировкой встречается в карачаево-балкарских сказаниях, в которых

нарт Карашауай касается губами груди *эмегенши*, также имеющей явные хтонические черты [25, с. 402 и сл.]. Это действие объясняется в сюжетах «Нартиады» необходимостью героя «породниться» таким образом с антагонистом, чтобы тот не смог причинить ему вреда. Однако, возможно, в обеих исследуемых традициях наблюдаются поздние, ресемантизированные вариации архаического мифологического мотива, когда герою «небесного» происхождения необходимо таким образом стать «своим» среди земных сил, чтобы суметь осуществить свою миссию.

В сюжетах олонхо также упоминается дух леса и покровитель охоты и звероловства Байанай, который в некоторых эпических текстах описывается как сын Юрюнг Айыы, поселенный им в Среднем мире. Этот дух обеспечивает герою богатую добычу на промысле, становится адресатом его молений-*алгысов*, в некоторых сюжетах жалуется божествам на сражающихся богатырей, уничтожающих в ходе яростной битвы его владения и пугающих дичь. Типологически Байанай весьма близок карачаево-балкарскому божеству Апсаты, имеющему очевидные кавказские корни[3]: как и он, Байанай имеет звериные и женские ипостаси, хотя позднее мыслится как почтенный старец с густой растительностью на лице; ранее же *байанаи* представляли целую группу персонажей — духов леса, контролирующих охоту и звероловный промысел [7].

Обращает на себя внимание тот факт, что божества и в якутском, и в карачаево-балкарском эпосах чутко реагируют на обращения героев (жалобы, мольбы). В то же время *тейри* и *айыы таҥара* редко вмешиваются в ход событий по своей инициативе. Вероятно, это объясняется тем, что рассматриваемые культы в обеих традициях представляли собой версии «отдыхающего Бога» (*Deus otiosus*), встречающегося чаще именно в бесписьменных культурах (см.: [4, с. 191–193]). В карачаево-балкарской «Нартиаде» *тейри* творят основные элементы мира и воспитывают будущую «мать нартов» — вещую Сатанай, после этого их прямое участие в событиях сказаний менее значительно. Схожим образом и в текстах якутского эпоса «образу создателя уделяется мало внимания», в мифологической песне рассказывается лишь о том, что «“восьмикрайняя изначальная мать-страна” была создана всевышним божеством Юрюнг Айыы (Белый Создатель), который

3 См. подробнее о персонаже: [18, с. 69; 16, с. 35].

сначала посовещался с восемью небожителями» [5, с. 252]. Показательно и то, что последний, как и древнетюркский Тенгри, всегда сообщает свою волю героям не напрямую, но через персонажей-медиаторов: шаманок, богатырей Верхнего мира и т. д.

Такой созерцательно-отстраненный характер образов божеств в повествованиях может объясняться и жанровыми особенностями героического эпоса, центральный персонаж которого, в отличие от героя архаических мифологических рассказов, достаточно эмансипирован от воли природных, божественных и иных сил и способен добиться своей цели (защиты племени, возвращения некой ценности) независимо, прежде всего через проявление личной отваги и физической силы.

При этом обращает на себя внимание еще одна общая черта рассматриваемых традиций, состоящая в том, что Верхний / небесный мир малодоступен для героев эпоса. В якутских олонхо с ним связан круг довольно редких сюжетных ситуаций (рождение и раннее детство некоторых героев, «спускаемых» затем на землю, ситуации жалоб или просьб о помощи, обычно высказываемых в пользу героев небесными шаманками — медиаторами между миром людей и небожителями, описания разрушений или беспокойства, доставляемых битвой героев в Среднем мире). Аналогичным образом и в эпосе балкарцев и карачаевцев верхний ярус мира не вполне открыт для героев. С действиями героя в небесном пространстве здесь устойчиво связывается, пожалуй, лишь круг сюжетов о борьбе Ёрюзмека с Рыжим Фуком, имеющим некоторые черты атмосферного бога (см.: [16, с. 311–329]). Отметим, что движение в иные миры, граница «своего» и «чужого» пространства при этом в целом обозначены в героическом эпосе карачаевцев и балкарцев не столь рельефно, как в олонхо. Возможно, это является признаком осуществлявшегося перехода традиции от «архаики» к фольклору более поздней формации.

Демонологические представления. Наиболее близкую типологическую связь с главными антагонистами героев нартского эпоса карачаевцев и балкарцев, *эмегенами*, среди персонажей всего тюркского фольклора, пожалуй, обнаруживают якутские эпические демоны *абаасы*. Очевидным сходством этих образов, на которое уже обращали внимание исследователи, является особый характер их объективации [16, с. 37, 39; 14, с. 28]. В устных текстах противники героев обоих эпосов наделяются значительным ростом,

большой физической силой, уродливой внешностью, глупостью. Прожорливость, неумеренная сексуальная активность и плодовитость также являются общими проявлениями анормального начала в образах антагонистов. Взятые в совокупности, эти черты формируют образ противника героя, характерный для эпических традиций стадиально раннего, архаического типа [9, с. 429–433]. Заметим, что многие из характеристик этих персонажей также отсылают к физиологическим, «земным» проявлениям жизни.

Обстоятельства появления демонических акторов, играющих важную роль в дуалистической картине мира эпического жанра, в обеих традициях не вполне ясны. В якутском эпосе, в котором имеется представление о хтонических прародителях демонов, не раскрывается, однако, их отношение к светлым небесным культам; имеющиеся в некоторых олонхо мотивы о Боге и Дьяволе как двух соперничающих братьях и другие схожие концепции, вероятно, являются поздними заимствованиями (см.: [5]). Если же обратиться к вариантам карачаево-балкарских нартских песен и сказаний, то в них говорится, что чудовищные антагонисты нартского племени, *эмегены*, возникли случайно из желчи бога-творца [25, с. 305]. По всей видимости, это было до появления на земле нартов.

Обращает на себя внимание сам термин *эмеген*, он близок ст.-монг. *emegen* ‘женщина, жена’, совпадает с алтайским *emegen* ‘жена, старуха’, в якутском находит соответствия в *eme:xsin* ‘старуха, жена’ (вероятно, от ср.-монг. *emegčin*, сохранившегося сегодня в халха-монгольском и калмыцком языках со значением ‘самка’) и *emeget*[4] ‘шаманский дух, пластическое изображение духа’, ср. также ср.-монг. *emege* ‘пожилой’, кирг. *эме* ‘старуха’. Исторически эти формы возводятся словарями к ст.-монг. **eme* ‘женщина, самка’ > **em* ‘сосать’, *emegen* — букв. ‘дающая сосать’ [28, с. 213; 30, с. 297]. Мы привели эту довольно подробную этимологическую цепочку, поскольку она, как кажется, позволяет яснее эксплицировать внутреннюю структуру образа[5]. В современном карачаево-балкарском языке слово *эмеген* используется в основном для обозначения врага героя в нартском и сказочном эпосе. Но сюжеты самих сказаний, как показывает исследуемый материал, сохранили в себе память об изначаль-

4 Возможно, «окаменевшая» форма от изначальной ф. мн. ч. имени родства (на *-t*).

5 Вспомним приведенный выше эпический мотив об общении героя с хтоническими женскими персонажами.

ной мотивированности традиционного термина, его связи с хтоническим женским началом.

В одной из работ мы уже описывали выделяющуюся в ряду антагонистов героев фигуру — бабку-прародительницу *эмегенов*, которая, согласно сюжетам, рожает по сто детей за раз [25, с. 14]. В данном варианте нартского сказания она выступает источником зла и самым значительным противником нартов, которого в финале побеждает Ёрюзмек («Как нарты покинули землю»).

В карачаево-балкарской «Нартиаде» прабабка эмегенов наделяется особо гипертрофированными физическими чертами: «правое ухо она под себя вместо тюфяка стелила, / левым своим ухом она, как одеялом, укрывалась» [25, с. 595]. Обращает на себя внимание характер построения ее портретного описания — элементы ее облика в тексте проецируются на различные ландшафтные объекты: сама старуха лежит в земле, «заполнив все ущелье... туманы над горой Кёсе были ее дыханием, / гора Кёсе служила ее подушкой... единственный глаз [ее] ночью светился, как месяц, / слюна от ее чиханья выпадала летними дождями...» [25, с. 595–596]. Перед нами монументальный мифологический образ, практически сливающийся со всей нижней сферой мироздания, представляющий ее своеобразное олицетворенное воплощение. Эта хтоничность образа праматери чудовищ, специально отмечаемая в сюжетах карачаево-балкарского нартского эпоса, несмотря на свою кажущуюся типичность, представляется довольно конкретной чертой и, вероятно, относится к архаическому слою общетюркских мифологических представлений. Ранний характер подобной объективации персонажа не только подкрепляется другими сюжетными мотивами «Нартиады», но и находит соответствия в иных тюркоязычных традициях и, в частности, в якутской.

В текстах карачаево-балкарского эпоса устойчиво повторяется сравнение антагонистов-*эмегенов* с курганами или холмами, это одна из самых распространенных форм описания их облика: например, говорится, что герой «в пути один курган заметил, / А это не курган — эмегенша была...» [25, с. 423], Карашауай, подъехав к трем подвижным «курганам», «видит, что это не курганы, а три громадных эмегена» [25, с. 483], «подъехали к большому черному холму, от которого исходило зловоние... и видят, что это вовсе не холм, а эмеген, у которого волосы на спине и на груди — словно

колючие кустарники, усы — как куст шиповника...» [25, с. 496] и т. д. В другом сказании богатырь-нарт так обращается к *эмегенам:* «мудрые курганы» (*акъыллы тёбеле*) [25, с. 535]. Характерно и то, что после своей смерти *эмегены* превращаются в огромные «червивые курганы»[6] [25, с. 588].

Холмы, курганы как характерные для природного мира Кавказа объекты в целом выступают в образном языке нартских сказаний своеобразным символом величины, тяжести, мощи, с ними сравниваются, например, нарт-исполин Ёрюзмек и его боевой конь. Однако для традиции изображения *эмегенов* в нартских сказаниях характерно наличие некоторой иной связи антагонистов и природного ландшафта. Так, одно из типичных занятий старух-*эмегеншш* в нартском эпосе — это зашивание трещин земли [25, с. 414, 418, 425 и др.]. В других сказаниях *эмегеншa* пьет «жир земли» [25, с. 410]. Эти мотивы, сохраненные устной традицией, как кажется, призваны подчеркнуть исконно присущее дикое начало в *эмегенах*, их тесную связь с землей и природным миром в противовес нартам.

Отмеченное противопоставление двух эпических племен получает выражение и в локализации персонажей. При этом для концепции мира карачаево-балкарского эпоса более релевантно «горизонтальное» членение пространства («освоенный центр — чуждая периферия»). В частности, нартское племя проживает между Эльбрусом (Минги тау) и Казбеком (Казман тау), причем центром нартского мира, его истоком и средоточием мыслится именно Эльбрус. Там находится кузница мастера Дебета; питаясь льдами Минги тау, взрослеет нарт Карашауай; там же появляется на свет (по некоторым вариантам) его чудесный конь Гемуда. Минги тау — и своеобразный свидетель описываемых событий, образ, соединяющий в традиции нартского эпоса сюжетное время и время рассказывания.

Страна же *эмегенов* располагается за пределами этого мира (чаще всего на Севере). В ряде сказаний говорится, что *эмегены* живут на горе Каф (Куф, Куфские горы), находящейся на краю земли. Обитают они в основном в пещерах, в ущельях, покрытых лесом. Живут *эмегены,* подобно якутским *абаасы*, и в подземном царстве («Сосурук под землей»), а в сказании «Нарт Карашауай и Гемуда» речь идет и о морских *эмегенах*.

6 Само слово *тёбе* ‘курган’ оказывается в языке созвучным лексемам *тёбеи* ‘нижний’, *тюб* ‘низ, дно’, что, вероятно, имело определенную роль в создании эпических сравнений.

В устных текстах «Нартиады» может также говориться, что «нарты живут на одном берегу реки, а эмегены — на другом» [16, с. 38]. Иногда своеобразной границей между этими двумя враждебными мирами выступают горы.

Некоторые из этих мотивов находят свои соответствия в текстах якутского эпоса. В нем прародителями демонов *абаасы* и источником зла выступает супружеская пара — старик Арсан Дуолай (букв. ‘Осклабившийся гигант’) и старуха Ала Бурай (‘Серо-пестрая’)[7]. В текстах олонхо подробнее описан хозяин демонического мира Арсан Дуолай (вероятно, это связано с действием сюжетных моделей якутского эпоса, наделяющего большей активностью именно мужские образы), но, как отмечают исследователи, именно образ колдуньи — прародительницы и предводительницы демонов с историко-поэтической точки зрения является более древним [10, с. 47]. Характерны, например, ранние варианты олонхо, в которых именно чудовищная старуха Нижнего мира воспитывает в железной люльке будущего антагониста героя [22, с. 288, 3, с. 104, 113].

В сюжетах якутского эпоса старуха-прародительница *абаасы*, как и карачаево-балкарская *эмегенша*, подчас рисуется как многоголовая демоница[8]. В текстах сохранились детали ее портрета: на ногах ее — вечные колодки, на плечах — ветхая доха *арбагас*, один из атрибутов шаманки в якутской традиции. Матери племени *абаасы* приписываются коварство и злой ум, она «испускает через рот восемьдесят колдовских хитростей»[9], действуя, в сущности, как ведущий демонический образ, несущий зло всему племени человеческого рода.

В текстах олонхо подчеркивается возраст чудовищной старухи: ее имя, несмотря на свою вариативность, неизменно оканчивается словом *эмээхсин* (‘старуха’), в разных вариантах оно звучит как Алтах Бааджай эмээхсин (‘Медленно ковыляющая’), Атара Бётюёхтэй эмээхсин (‘Ступающая с одышкой’), Адагалаан бётюёхтэй эмээхсин (‘Идущая с одышкой с колодками на ногах’), Ингиэт Куогай эмээхсин (‘Медленно двигающая корпусом’) и др. Как видно, в семантике имени персонажа подчеркивается медлительность, грузность, неспособность чудовища быстро передвигаться на ногах.

7 Имя Ала Бурай, возможно, изначально являлось одним из эпитетов Арсана Дуолая.

8 См.: [32, с. 264, 523].

9 *...аҕыс уон ап кубулҕаты айаҕыттан дьаһайан таһаара олорор...* [33, с. 186].

Отчасти это объясняется скованностью ее ног колодками (*адаҕа*). Вместе с тем обращает на себя внимание тот факт, что в текстах якутского эпоса эти черты — малоподвижность, статика — соотносятся с устойчивыми характеристиками самой земли. В этом случае устойчивые атрибуты праматери якутских демонов могут быть интерпретированы как символы, воплощающие это же мифологическое представление.

Другое смысловое гнездо образуют имена рассматриваемого персонажа со значением кривизны, уродливого наклона туловища: Иҥнэли Балай эмээхсин (‘Кривая Слепая’), Ийиэт Нуоҕай эмээхсин (‘Двигающаяся, медленно наклоняясь всем корпусом’), Түҥнэри Бүрүньэх эмээхсин (букв. ‘Одевшая одежду наизнанку’[10], лексема *түҥнэри* имеет в якутском также значения ‘в измененном против обыкновенного состоянии’, ‘вершиною (лицом) вниз, ногами вверх’ и т. д.) [27, стб. 2897–2898]. Кроме широко распространенной мифологической идеи *кривизны* как анормального, внеположного человеческой природе признака в них, возможно, заключено, таким образом, и представление о перевернутости тела персонажа, погруженности его в землю или слитности с нею. На это неявно указывает, например, и другая характерная деталь в портрете антагониста героя: в одной из записей олонхо богатырь *абаасы* представляется как «имеющий отцом покатую гору, имеющий матерью накренившуюся гору»[11] [26, с. 129]. Таким образом, эпитеты, относящиеся к праматери *абаасы,* разнообразно подчеркивают архаичность и хтоничность ее образа, они являются традиционными для различных вариантов якутского эпоса.

Примечательно, что, как и карачаево-балкарские *эмегены*, якутские *абаасы* в текстах эпоса часто описываются через «ландшафтный» код: части тела богатыря *абаасы* часто сравниваются с горами и холмами, волосы — с перевернутыми соснами: *хараҕа хайа хайдыбытын саҕа баара, сырайа сыыр быстыбытын саҕа баара, бэгэл бэрдьигэҥи таҥнары сахсыйбыт курдук тимир одьурхай баттахтаах* [23, с. 399] / ‘был у него глаз размером с трещину в горе, было у него лицо размером с обвалившийся холм, были у него взъерошенные железные волосы, похожие на растрепанные низкорослые сосны’

10 Отметим, что одежда наизнанку в ритуале и мифологической традиции разных народов нередко связывается с иномирностью, враждебностью образа, его противопоставленностью человеку.

11 *…таҥнастыгас хайа аҕалаах, иҥнэстигэс хайа ийэлээх…* [26, с. 129].

(перевод наш. — *С.М., Т.Х.*). Кроме очевидных указаний на большой рост противника, в этих описаниях, как представляется, одновременно присутствует и идея несуразности тела антагониста, вступающая в контраст с гармоничным сложением протагониста. Н.В. Петров связывает присутствие подобных ландшафтных схем в описаниях персонажей эпоса с топикой этиологических мифов и легенд [12, с. 229]. Вероятно, эти формульные описания так же, как и в эпосе балкарцев и карачаевцев, в редуцированном виде несут в себе указания на хтоническое происхождение антагониста.

Как показало другое наше исследование [7], в образах владык Нижнего мира в текстах олонхо обнаруживаются признаки серпентоморфности (несмотря на то, что на территории проживания якутов змей практически нет), очевидно, это южный «след» в поэтике олонхо; старуха-праматерь всех *абаасы*, например, может также называться Үрүҥ Моҥой Хотун (‘Госпожа Белая Змея’). В якутских ритуальных текстах сама преисподняя (*үтүгэн*) также подчас описывается как огромная змея [7].

В этой связи примечательно, что одна из карачаево-балкарских загадок намекает на весьма близкое представление — в кратком ритмизованном тексте, вероятно, долгое время передававшемся из поколения в поколение, говорится: «Сама продолговатой кажется, / Когда становится тепло, оживает. / Когда светит солнце, потягивается, / Ее жир на плато выливается»[12] (Отгадка: *жер* (земля)) [29, с. 263]. Образность этой загадки согласуется с описаниями рассмотренных выше хтонических персонажей якутского и карачаево-балкарского эпосов и, взятая в этом более широком межжанровом контексте, может интерпретироваться как указание на наличие в пратюркской мифологии олицетворенного образа земли. Он мог иметь некоторые серпентоморфные черты и одновременно женское обличье. Впрочем, это предположение еще нуждается в уточнении с привлечением материала других тюркских культур.

Заключение. Итак, сопоставительное рассмотрение мифологических образов карачаево-балкарских и якутских героических сказаний позволяет обсудить некоторые вопросы типологии и поэтики тюркского героического эпоса.

Предпринятое исследование свидетельствует о существенной стадиальной близости рассмотренных эпических традиций. Сюжеты и

12 *Кеси зугул кёрюнеди, / Кеси зугул кёрюнеди,/ Кюн тийгенде, кериледи, / Жауу сыртха тёгюледи* [29, с. 263].

якутских олонхо, и карачаево-балкарской «Нартиады» обнаруживают тесную связь с ритуально-мифологическим контекстом. В сюжетах обеих традиций выявляется довольно сходный по структуре и функциям круг персонажей — покровителей героя, атрибутируемых как божества (*тейри/айыы таҥара*) и представленных также в реальной религиозно-мифологической практике носителей традиций. Эпические тексты иллюстрируют способы общения с этими мифологическими акторами, содержат сведения об их устойчивых характеристиках и связанных с ними событиях мифологической эпохи (мотивы творения). Совпадение именования и многих типичных функций *тейри/айыы таҥара* позволяет предположить наличие в прошлом для этих образов общего генетического ядра.

Заметные совпадения в сюжетах карачаево-балкарского и якутского эпосов обнаруживаются и в области демонологических представлений, в частности, имеют место такие общие признаки, как хтоничность и чудовищный вид основных антагонистов, присутствие в сюжетах образа матери эпических демонов. В целом эти сходства могут быть объяснены исходя из общих типологических свойств героического эпоса архаической формации, сохраняющего близкую связь с мифологическим концептированием мира. Вместе с тем такие черты, как серпентоморфность олицетворенного образа земли, и семантика эпитетов, применяемых к антагонистам (хтонический, ландшафтный коды), обнаруживаемые в фольклорных текстах, могут быть рассмотрены как генетически обусловленные составляющие, возможно, восходящие к элементам пратюркской мифологической картины мира.

Отметим и некоторое различие. Примечательной чертой карачаево-балкарского нартского эпоса является стадиальное развитие традиции в изображении противников героев, запечатленное в записях: если в типологически ранних вариантах рисуются тотально демонические образы, по всем своим чертам внеположные фигурам нартов, то в поздних сюжетах он меняется, трансформируется и характер конфликта: тема демоноборчества постепенно сменяется мотивами соперничества богатырей, кровной мести и т. п. [17, с. 823]. Олонхо же, по всей видимости, оставались относительно гомогенны в этом плане на всем протяжении своего бытования, что может говорить о большей степени архаичности его сюжетов.

Сравнительное изучение памятников тюркского героического эпоса в аспекте истории и типологии жанра с учетом активно вводимых в наши дни в научный оборот архивных материалов сохраняет большой интерес.

Список литературы

Исследования

1 *Аникеева Т.А.* Предания Коркута: Огузский героический эпос как источник по истории тюркских народов Центральной Азии IX–XI вв. М.: Наука – Восточная лит., 2018. 189 с.

2 *Глашев А.А.* Героический эпос «Нарты» и влияние на него эпоса тюрко-монгольских народов // Материалы Международной научной конференции «Актуальные проблемы современного монголоведения и алтаистики» (г. Элиста, 10–13 ноября 2014 г.). Элиста: Изд-во КалмГУ, 2014. С. 379–380.

3 *Емельянов Н.В.* Сюжеты якутских олонхо. М.: Наука, 1980. 375 с.

4 *Зубов А.В.* История религий. М.: Планета детей, 1997. Кн. 1: Доисторические и внеисторические религии. 344 с.

5 *Кузьмина А.А.* Представления о сотворении мира в эпическом фольклоре якутов // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 2. С. 248–263. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-2-248-263

6 *Макаров С.С.* Змеи и серпентоморфные образы в якутских олонхо (к сравнительному изучению демонологии тюрко-монгольских народов) // Эпосоведение. 2023. № 1. С. 72–83. DOI: 10.25587/SVFU.2023.38.53.007

7 *Макаров С.С.* Историческая динамика имени и образа мифологического персонажа: случай якутского духа охоты // «Осколки» в традиции / сост. Е.Е. Левкиевская и др. М.: Неолит, 2020. С. 154–166.

8 *Малкондуев Х.Х.* Особенности тюрко-монгольских архаических мотивов в карачаево-балкарском фольклоре // Фольклор монгольских народов: историческая действительность. Материалы междунар. конгресса (2–5 октября 2013 г., г. Элиста). Элиста: Изд-во КалмГУ, 2013. С. 68–81.

9 *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М.: Наука, 1968. 364 с.

10 *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С.* Статус слова и понятие жанра в фольклоре // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 39–104.

11 *Неклюдов С.*Ю. Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.

12 *Петров Н.В.* «Свои» и «чужие» в эпических традициях: номинации и логика построения образов // Свое среди чужого, чужое среди своего: сб. ст. / ред. Е.Е. Жигарина, Ю.Н. Наумова. М.: Форум, 2016. С. 206–234.

13 *Стеблева И.В.* К реконструкции древнетюркской религиозно-мифологической системы // Тюркологический сборник. 1971. М.: Наука, 1972. С. 213–226.

14 *Хаджиева Т.М.* Антитеза как изобразительное средство в нартском эпосе карачаевцев и балкарцев // Oriental Studies. 2015. № 8 (4). С. 137–140.

15 *Хаджиева Т.М.* Кавказская Нартиада: опыт сопоставительного исследования // Монголоведение. 2018. № 15. С. 124–142.

16 *Хаджиева Т.М.* Нартский эпос балкарцев и карачаевцев // Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М.: Наука – Восточная лит., 1994. С. 8–66.

17 *Хаджиева Т.М.* Тюрко-монгольские параллели в нартском эпосе балкарцев и карачаевцев // Сборник докладов Конгресса IKANAS 38. Анкара: [б. и.], 2008. С. 809–827.

18 *Холаев А.З.* Карачаево-балкарский нартский эпос / отв. ред. А.И. Алиева. Нальчик: Эльбрус, 1974. 143 с.

19 *Шаманов И.М.* Древнетюркское верховное божество Тенгри (Тейри) в Карачае и Балкарии // Проблемы археологии и этнографии Карачаево-Черкесии. Черкесск: Карачаево-Черкесский НИИ истории, филологии и экономики, 1982. С. 155–170.

20 *Dybo A.V.* Proto-Turkic Mythologic Terms: Some Etymological Observations // Shaman. 2018. Vol. 26, № 1–2. P. 21–40.

21 *Savelyev A., Robbeets M.* Bayesian phylolinguistics infers the internal structure and the time-depth of the Turkic language family // Journal of Language Evolution. 2020. Vol. 5, № 1. P. 39–53. http://doi.org/10.1093/jole/lzz010

Источники

22 Баһымньы Баатыр Эрбэхтэй Бэргэн икки // Образцы народной литературы якутов, собранные Э.К. Пекарским. СПб.: [б. и.], 1910. Ч. 1. Вып. 4. С. 281–310. (На якут. яз.).

23 Ини-бии Айыыһыт сиэнэ Ала Хара, Иэйэхсит сиэнэ Илэ Хара» // Образцы народной литературы якутов, собранные Э.К. Пекарским. СПб.: [б. и.], 1910. Ч. 1. Вып. 4. С. 396–400. (На якут. яз.)

24 Модун Эр Соготох: якутский героический эпос / сказитель В.О. Каратаев. Новосибирск: Наука, 1996. 440 с. (На якут. и рус. яз.)

25 Нарты. Героический эпос балкарцев и карачаевцев. М.: Наука – Восточная лит., 1994. 656 с. (На карач.-балк. и рус. яз.)

26 Өлбөт Бэргэн // Образцы народной литературы якутов, собранные Э.К. Пекарским. СПб.: [б. и.], 1908. Ч. I. Вып. 2. С. 113–147. (На якут. яз.).

27 *Пекарский Э.К.* Словарь якутского языка: в 3 т. 2-е изд. М.: АН СССР, 1959. Т. 3. Вып. 10–13. 2509–3858 стб.

28 *Санжеев Г.Д., Орловская М.Н., Шевернина З.В.* Этимологический словарь монгольских языков: в 3 т. М.: ИВ РАН, 2015. Т. 1 (А–Е). 224 с.

29 Свод карачаево-балкарского фольклора. Нальчик: Принт Центр, 2022. Т. 5: Малые жанры фольклора карачаевцев и балкарцев / отв. ред. Б.А. Берберов. 412 с. (На карач.-балк. и рус. яз.)

30 Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Лексика / отв. ред. Э.Р. Тенишев. М.: Наука, 1997. 499 с.

31 Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков. Пратюркский язык-основа. Картина мира пратюркского этноса по данным языка / отв. ред. Э.Р. Тенишев, А.В. Дыбо. М.: Наука, 2006. 908 с.

32 Строптивый Кулун Куллустуур = Куруубай Хааннаах Кулун Куллустуур: якутское олонхо / сказитель И.Г. Тимофеев-Теплоухов, зап. В.Н. Васильева. М.: Наука, 1985. 605 с. (На якут. и рус. яз.)

33 Тойон Ньургун: олонхо / сказитель И.М. Давыдов, зап. Р.А. Кулаковского. Якутск: Бичик, 2003. 240 с. (На якут. яз.)

34 Үүт аас бэйэлээх Үрүҥ айыы тойон ыччаттара // Образцы народной литературы, собранные Э.К. Пекарским. СПб.: [Б. и.], 1911. Ч. 1. Вып. 5. С. 401–426. (На якут. яз.)

References

1 Anikeeva, T.A. *Predaniia Korkuta: Oguzskii geroicheskii epos kak istochnik po istorii tiurkskikh narodov Tsentral'noi Azii IX–XI vv.* [*Tales of Korkut: The Oghuz Heroic Epic as a Source on the History of Turks in Central Asia in the 9th–11th Centuries*]. Moscow, Nauka – Vostochnaia literatura Publ., 2018. 189 p. (In Russ.)

2 Glashev, A.A. "Geroicheskii epos 'Narty' i vliianie na nego eposa tiurko-mongol'skikh narodov" ["The Influence of the Epic Tales of the Turkic-Mongolian Peoples on the Heroic Epic 'The Narts'."]. *Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Aktual'nye problemy sovremennogo mongolovedeniia i altaistiki" (g. Elista, 10–13 noiabria 2014 g.)* [*Proceedings of the International Scientific Conference "Current Problems of Mongolian and Altaic Studies" (Elista, November 10–13, 2014)*]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2014, pp. 379–380. (In Russ.)

3 Emel'ianov, N.V. *Siuzhety iakutskikh olonkho* [*The Plots of the Yakut Olonkho*]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 375 p. (In Russ.)

4 Zubov, A.V. *Istoriia religii* [*History of Religion*], book 1: Doistoricheskie i vneistoricheskie religii [Prehistoric and Ahistorical Religions]. Moscow, Planeta detei Publ., 1997. 344 p. (In Russ.)

5 Kuz'mina, A.A. "Predstavleniia o sotvorenii mira v epicheskom fol'klore iakutov" ["Perception of the Creation Myth in Yakut Epic Folklore"]. *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 248–263. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-2-248-263 (In Russ.)

6 Makarov, S.S. "Zmei i serpentomorfnye obrazy v iakutskikh olonkho (k sravnitel'nomu izucheniiu demonologii tiurko-mongol'skikh narodov)" ["Serpents and Serpent-like

Images in the Yakut Heroic Epic: Towards a Comparative Study of Demonology of the Turkic-Mongolian Peoples"]. *Eposovedenie*, no. 1, 2023, pp. 72–83. https://doi.org/10.25587/SVFU.2023.38.53.007 (In Russ.)

7 Makarov, S.S. "Istoricheskaia dinamika imeni i obraza mifologicheskogo personazha: sluchai iakutskogo dukha okhoty" ["Historical Dynamics of the Name and Image of a Mythological Figure: The Case of the Yakut Spirit of Hunting"]. *"Oskolki" v traditsii* [*"Shatters" in Tradition*], comp. E.E. Levkievskaia et al. Moscow, Neolit Publ., 2020, pp. 154–166. (In Russ.)

8 Malkonduev, Kh.Kh. "Osobennosti tiurko-mongol'skikh arkhaicheskikh motivov v karachaevo-balkarskom fol'klore" ["The Special Features of Turkic-Mongolian Archaic Motifs in Karachay-Balkar Folklore"]. *Fol'klor mongol'skikh narodov: istoricheskaia deistvitel'nost'. Materialy mezhdunarodnogo kongressa (2–5 oktiabria 2013 g., g. Elista)* [*Folklore of the Mongolian Peoples: Historical Reality. Proceedings of the International Congress (October 2–5, 2013, Elista)*]. Elista, Kalmyk State University Publ., 2013, pp. 68–81. (In Russ.)

9 Meletinskii, E.M. *"Edda" i rannie formy eposa* [*"Edda" and Early Forms of Epic*]. Moscow, Nauka Publ., 1968. 364 p. (In Russ.)

10 Meletinskii, E.M., S.Iu. Nekliudov, and E.S. Novik. "Status slova i poniatie zhanra v fol'klore" ["The Status of the Word and the Concept of Genre in Folklore"]. *Istoricheskaia poetika. Literaturnye epokhi i tipy khudozhestvennogo soznaniia* [*Historical Poetics. Literary Eras and Types of Artistic Perceptions*]. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 39–104. (In Russ.)

11 Nekliudov, S.Iu. *Fol'klornyi landshaft Mongolii. Epos knizhnyi i ustnyi* [*Folklore Landscape of Mongolia. Oral and Written Epic*]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russ.)

12 Petrov, N.V. "'Svoi' i 'chuzhie' v epicheskikh traditsiiakh: nominatsii i logika postroeniia obrazov" ["'Ours' and 'Strangers' in Epic Traditions: Nominations and Logic of Creation of the Images]. Zhigarina, E.E., and Iu.N. Naumova, editors. *Svoe sredi chuzhogo, chuzhoe sredi svoego: sbornik statei* [*One's Own Among Others, Another's Among One's Own: Collection of Papers*]. Moscow, Forum Publ., 2016, pp. 206–234. (In Russ.)

13 Stebleva, I.V. "K rekonstruktsii drevnetiurkskoi religiozno-mifologicheskoi sistemy" ["Towards the Reconstruction of the Ancient Turkic Religious and Mythological System"]. *Tiurkologicheskii sbornik. 1971* [*Turkological Collection of Papers. 1971*]. Moscow, Nauka Publ., 1972, pp. 213–226. (In Russ.)

14 Khadzhieva, T.M. "Antiteza kak izobrazitel'noe sredstvo v nartskom epose karachaevtsev i balkartsev" ["Antithesis as a Figurative Means in the Nart Epos of the Karachay and Balkar Peoples"]. *Oriental Studies*, no. 8 (4), 2015, pp. 137–140. (In Russ.)

15 Khadzhieva, T.M. “Kavkazskaia Nartiada: opyt sopostavitel’nogo issledovaniia” [“The Caucasian Nart Epic: An Experience of Comparative Research”]. *Mongolovedenie*, no. 15, 2018, pp. 124–142. (In Russ.)

16 Khadzhieva, T.M. “Nartskii epos balkartsev i karachaevtsev” [“Nart Epic of the Balkars and Karachais”]. *Narty. Geroicheskii epos balkartsev i karachaevtsev* [*The Narts. Heroic Epic of the Balkars and Karachais*]. Moscow, Nauka – Vostochnaia literatura Publ., 1994, pp. 8–66. (In Russ.)

17 Khadzhieva, T.M. “Tiurko-mongol’skie paralleli v nartskom epose balkartsev i karachaevtsev” [“Turkic-Mongolian Parallels in the Nart Epic of the Balkars and Karachais”]. *Sbornik dokladov Kongressa IKANAS 38.* [*Collection of Papers of 38th IKANAS Congress*]. Ankara, [S. n.], 2008, pp. 809–827. (In Russ.)

18 Kholaev, A.Z. *Karachaevo-balkarskii nartskii epos* [*Karachay-Balkar Nart Epic*], ex. ed. A.I. Alieva. Nalchik, El’brus Publ., 1974. 143 p. (In Russ.)

19 Shamanov, I.M. “Drevnetiurkskoe verkhovnoe bozhestvo Tengri (Teiri) v Karachae i Balkarii” [“Ancient Turkic Supreme Deity Tengri (Teyri) in Karachay and Balkaria”]. *Problemy arkheologii i etnografii Karachaevo-Cherkesii* [*Problems of Archeology and Ethnography of Karachay-Cherkessia*]. Cherkessk, Karachay-Cherkess Research Institute of History, Philology and Economics Publ., 1982, pp. 155–170. (In Russ.)

20 Dybo, Anna V. “Proto-Turkic Mythologic Terms: Some Etymological Observations.” *Shaman*, vol. 26, no. 1–2, 2018, pp. 21–40. (In English)

21 Savelyev, Aleksandr V., and Martine Robbeets. “Bayesian Phylolinguistics Infers the Internal Structure and the Time-depth of the Turkic Language Family.” *Journal of Language Evolution*, vol. 5, no 1. 2020, pp. 39–53. http://doi.org/10.1093/jole/lzz010 (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PVTMQM
УДК 821.161.01
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

ЖИТИЕ ЕФРЕМА ПЕРЕКОМСКОГО: ВОПРОСЫ ОБ АРХЕТИПЕ ПАМЯТНИКА И ЕГО ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКАХ[1]

© 2024 г. Н.В. Пак
Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С.О. Макарова, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 07 июля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 09 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-300-323

Аннотация: Одной из наиболее важных задач изучения Жития Ефрема Перекомского является установление первоначального текста памятника. Для решения этой задачи в статье сопоставляются два списка Жития, содержащие описание чудес, и его литературные источники. В результате анализа выясняется, что в более полном и сохранном виде заимствования из Жития Александра Свирского читаются в списке *ОИДР 45*, а в опубликованном М.А. Федотовой списке *РГИА* они либо сокращены, либо искажены. В списке *ОИДР 45* содержатся также заимствования из «сербского» чуда Николая Мирликийского и заимствование из более раннего чуда Ефрема Перекомского, при этом в списке *РГИА* их нет. На этом основании делается вывод о том, что, вопреки получившему широкое распространение утверждению, первоначальный текст в целом лучше сохранился в списке *ОИДР 45*. В заключении статьи вновь рассматривается вопрос о времени создания Жития. Несоответствия хронологических показаний источников предлагается объяснить при помощи следующих допущений: Житие было написано неизвестным книжником в 1670-х гг. (до 1687 г.) и дополнено другим неизвестным книжником в 1710-х гг. (между 1711 и 1718 гг.); указание на авторство игумена Романа, ученика Ефрема, было внесено в текст в момент его создания под влиянием литературного образца (Жития Александра Свирского); авторство Жития было приписано ученику Ефрема Роману для придания сочинению большей древности и большего авторитета.

Ключевые слова: восточнославянская агиография, древнерусская агиография, новгородская агиография, текстология, критика текста, Житие Ефрема Перекомского, Житие Александра Свирского.

Информация об авторе: Наталья Викторовна Пак — кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе, Государственный университет морского и речного флота имени адмирала С.О. Макарова, ул. Двинская, д. 5/7, 198035 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0307-2395

E-mail: nataliya.pak@gmail.com

Для цитирования: *Пак Н.В.* Житие Ефрема Перекомского: вопросы об архетипе памятника и его литературных источниках // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 300–323. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-300-323

1 Благодарю д-ра Валери Жероними за возможность ознакомиться с ее диссертационной работой.

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

THE LIFE OF EFREM PEREKOMSKY: ISSUES ON THE ARCHETYPE OF THE MONUMENT AND ITS LITERARY SOURCES

© 2024. Natalia V. Pak
Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping, St. Petersburg, Russia
Received: July 07, 2023
Approved after reviewing: November 09, 2023
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: I thank Dr. Valérie Geronimi for the opportunity to get acquainted with her dissertation work.

Abstract: One of the crucial problems of studying the Life of Efrem Perekomsky is the establishment of its original text. The article compares two manuscripts of the Life containing descriptions of miracles and their literary sources. As a result of the analysis, it turns out that in a more complete and preserved form, borrowings from the Life of Alexander of Svir are read in the manuscript *OIDR 45*, and in the manuscript *RGIA* published by M.A. Fedotova they are either shortened or distorted. The manuscript *OIDR 45* also contains borrowings from the "Serbian" miracle of Nicholas of Myra and an earlier miracle of Efrem Perekomsky, even though they are not in the manuscript *RGIA*. The article concludes that contrary to the prevalent opinion, the original text of Life as a whole is better preserved in the manuscript *OIDR 45*. It also considers the question of the time of the creation of the Life. Inconsistencies in the chronological readings of sources are proposed to be explained using the following assumptions: The Life was written by an unknown author in the 1670s (before 1687) and completed by another unknown author in the 1710s (between 1711 and 1718); an indication of the authorship of Abbot Roman, a disciple of Efrem, was introduced into the text at the time of its creation under the influence of a literary sample (the Life of Alexander of Svir); the authorship of the Life was attributed to a disciple of Efrem Roman to give the composition greater antiquity and greater authority.

Keywords: East Slavic hagiography, Old Russian hagiography, Novgorod hagiography, textual criticism, Life of Efrem Perekomsky, Life of Alexander of Svir.

Information about the author: Natalia V. Pak, PhD in Philology, Specialist of educational and methodical work, Admiral Makarov State University of Maritime and Inland Shipping, Dvinskaya St., 5/7, 198035 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0307-2395
E-mail: nataliya.pak@gmail.com

For citation: Pak, N.V. "The Life of Efrem Perekomsky: Issues on the Archetype of the Monument and Its Literary Sources." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 300–323. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-300-323

Житие Ефрема Перекомского († 1486) относится к числу редких и малоизученных памятников русской агиографии. В соответствии с данными последнего по времени исследования рукописной традиции памятника, оно известно всего в двух редакциях: Основной и Проложной [19, с. 158; 29, с. 45]. Основная редакция[2], содержащая указание на авторство игумена Романа (до 1554 г.), ученика Ефрема, сохранилась в четырех поздних списках, датируемых XVIII–XIX вв.[3] В свою очередь Проложная редакция[4] известна в одном списке 1807 г. [19, с. 159].

Как установлено В.О. Ключевским, литературным источником памятника послужило Житие Александра Свирского († 1533), написанное в 1545 г. по заказу митрополита Макария игуменом Свирского Троицкого монастыря Иродионом, учеником Александра. Этот источник определяет *terminus post*

2 Текст издан по списку РГИА. Ф. 834. Оп. 3. № 3884: [19, с. 161–195].

3 Сборник из собрания Общества истории и древностей Российских (далее — ОИДР) № 467 «Службы с житиями святых Михаила Клопского, Ефрема Перекомского и архиепископа Феоктиста, новгородских чудотворцев», XVIII в., подаренный в библиотеку ОИДР хвалынским купцом А. Кочуевым [31, с. 369–377], в 1930–1931 гг. не поступил в ГБЛ (ныне РГБ) из Московского университета вместе с библиотекой ОИДР, его архивом и коллекцией книг и рукописей [30, с. 316, примеч. 60]. Содержал службу на перенесение мощей Ефрема Перекомского 16 мая (л. 45), Слово похвальное на перенесение мощей Ефрема Перекомского (нач. «Велико и благочестно пред Богомъ, еже возлюбити Его от всея души и крѣпости и мысли…», л. 53), Житие Ефрема Перекомского с календарной приуроченностью 26 сентября, со стихом «Аще и преставися от нас(ъ) пастырь добрыи но общему Христу Владыцѣ предстоиши» и посмертными чудесами, последнее из которых относится к 1702 г. [31, с. 371–372]. Местонахождение этого сборника в настоящее время неизвестно.
Е.М. Юхименко упоминает еще один список Жития Ефрема Перекомского в составе Выговской Четьи Минеи за май 30-х гг. XIX в., находящейся в частном собрании М.С. Бывшева [20, с. 374].

4 Текст издан: [19, с. 198].

quem Жития Ефрема Перекомского, которое в дошедшем до нас виде не могло быть составлено ранее 1545 г. Ключевскому были известны списки Жития без чудес: список из сборника «гр. А.С. Уварова XVIII в. № 911» он прямо называет при разборе Жития Ефрема Перекомского [2, с. 264, примеч. 1], другой список входит в так называемый сборник поморского письма[5], во второй половине XIX в. бывший собственностью Ключевского и неоднократно упоминающийся на страницах его книги «Древнерусские жития святых как исторический источник»[6]. Однако позднее Н.А. Охотиной-Линд и М.А. Федотовой были найдены еще два списка Жития, продолженных повествованиями о чудесах. Список РГБ (Ф. 205. № 45, далее — *ОИДР 45*) содержит чудеса до 1703 г.; в опубликованном М.А. Федотовой списке РГИА (Ф. 834. Оп. 3. № 3884, далее — *РГИА*) имеется дополнительная по отношению к списку *ОИДР 45* запись чудес 70-х и 90-х гг. XVIII в. [19, с. 193–195]. По крайней мере в трех рассказах о чудесах также обнаруживаются заимствования из Жития Александра Свирского [9, с. 154–159].

Наиболее близким к протографу Жития[7] М.А. Федотова считает найденный ею список *РГИА* конца XVIII в., так как он не имеет «ряда “риторических” особенностей, свойственных, например, списку РГБ, ф. 205, № 45» [19, с. 159]. Между тем при обращении к источнику выясняется, что список *РГИА* не содержит многих заимствований из источника и, напротив, что большая часть «риторических особенностей» списка *ОИДР 45* имеет соответствие в Житии Александра Свирского[8]. В то же время нельзя не признать, что само по себе соответствие чтений одного из списков чтениям источника и отсутствие этих чтений в другом списке еще не служит доказательством того, что эти фрагменты содержались в первоначальном тексте. О том, что в первоначальном тексте читались заимствования из Жития Александра Свирского (как в списке *ОИДР 45*) и не было пропусков (как в списке *РГИА*), однозначно свидетельствуют вторичные чтения (пропуски или парафразы) списка *РГИА*:

5 Ю.А. Грибовым «поморский сборник» Ключевского отождествлен с рукописью ГИМ. Музейское собрание. № 1510 [4, с. 7].

6 Об этом см.: [6, с. 61, примеч. 49; 5, с. 35–36; 21, с. 331–332; 10, с. 940, примеч. 121; 15, с. 481].

7 По всей видимости, здесь все-таки идет речь об оригинале Жития или архетипе сохранившихся списков.

8 Ввиду ограниченного объема статьи примеры не приводятся.

яко остном стречемы[9], къ добродетелии малы подвигнемся [26, с. 243],	и мы яко осном(ъ) стрѣчемы, к҃ добродѣтели мало подвигнемся (*ОИДР 45*, л. 23 об.),	и яко от сна возпрянемъ и к добродетели мало подвигнемъся [19, с. 161],
но въ смеха место дряхлое и плачевное хождение, и елико попечение о простоте имыи [26, с. 245],	но в҃ (смѣха мѣсто дряхлое и плачевное хождение елико попечение о простотѣ имыи (*ОИДР 45*, л. 28),	но в смеха место дряхлое и плачевное, и простое хождение имея [19, с. 164],
яко и самем родителем его дивитися, таковаго опасениа отрока и благонравиа видящи въ юне възрасте, и не яко от них рождена, яко поистинне от Бога данна и непщеваху [26, с. 245].	яко родителемъ его дивитися таковаго опасения отрока благонравна (sic!) видяще во юнѣ возрастѣ, не яко от нихъ // рожденна, поистинѣ от Бога данна (*ОИДР 45*, л. 28 об. – 29),	Яко и родителемъ его дивитися таковому благоразумию его, не яко рождена, но поистене от Бога данна проразумеваху [19, с. 164],
Въ дни убо въ потребах плотскых служаше братии [26, с. 250],	во дни убо въ потребахъ плотскихъ служаше братии (*ОИДР 45*, л. 42),	во дни убо труждаяся съ братиею [19, с. 171],
в нощи же в молитвах стояниа обнощнаа многа имыи, яко бесплотна имети или тело имея некако жестоко и одушевлено, и доле легание же и множеством кланяниа умерщвляше си плоть [26, с. 250],	въ нощи же въ молитвах(ъ) стояния имыи, яко бесплотна имѣти или тѣло имѣя никако жестоко и одушевленно, долу леганием(ъ) и множествомъ поклоняния умерщьвляше плоть (*ОИДР 45*, л. 42),	в нощи же въ молитвахъ стояние имыи и множествомъ плоть поклоновъ умершвляше [19, с. 171],
и разумев же раба Божиа ту жити и безмлъвие творити [26, с. 251],	и разумѣвъ же раба Божия ту жити, и безмолвствие творити (*ОИДР 45*, л. 45 об.),	поразуме, яко некии рабъ Божии в неи живетъ [19, с. 173],
и осязав тело мое благословеныма рукама своима [26, с. 252],	и осязавъ тѣло мое благословенныма рукама своима (*ОИДР 45*, л. 47 об.),	и осязовъ[10] тело мое, творя красное знамение [19, с. 174],

9 В публикации ошибочно «остром стечемы».
10 Так в публикации.

Бяше же преподобныи в тъи час въ отходнеи своеи хлевине, творя обычныя молбы и молениа къ Богу [26, с. 255],	Бяше же преподобныи въ тои часъ во отходнѣи своеи хлѣвинѣ, творя обычныя мольбы и моления къ Богу (*ОИДР 45*, л. 49),	Иногда молящуся святому во своеи келии, творя обычное свое ему правило [19, с. 175],
трепета же и страха всего буди кроме [26, с. 255],	трепета и страха всего буди кромѣ (*ОИДР 45*, л. 49),	отложи страхъ весъ [19, с. 175],
Видевше же беси себе утесняемы, и помале боящеся // изгнаниа от места оного [26, с. 254],	видѣвше же бѣси себѣ утѣснение (sic!), и помалѣ бояшеся изꙋгнания от мѣста онаго (*ОИДР 45*, л. 50N),	Видѣвше же беси себѣ попираемыхъ [19, с. 176],
но молениемь братии и Серапиона архиепископа прекланяется и от сего руку възложениемь священьству сподобляется [26, с. 256],	но молениемъ братии от архиеписк(о)па [Георгиа] Геннадиа прикланяется, и от сего руку возложениемъ священству сподобляется (*ОИДР 45*, л. 51 об.),	но молениемъ братии от архиепискупа Георгия священству сподобляетъся [19, с. 176],
Добродетелем же делатель, отець нашь Александр, аще и стареишиньство приим [26, с. 256],	Добродѣтелем(ъ) дѣлатель отецъ нашъ Ефремъ, аще и старѣишинство приятъ (*ОИДР 45*, л. 52),	Преподобныи же Ефремъ, аще и стареишество приятъ [19, с. 176],
и въ чину святыа литургиа усердно прилежа въ молитвах [26, с. 256],	и вꙋ чину святыя литургии усердно прилежа вꙋ молитвахъ (*ОИДР 45*, л.52 об.),	и во // время святыя литургии весъ во слезахъ пребывая [19, с. 177],
И еще же и в пекарню часто хожаше и с пекущими хлебы веселяся духом, тесто же сам месяше и хлебы печаше [26, с. 257],	еще же въ пекарню часто хождаше и сꙋ пекущими хлѣбы веселяшеся духомъ, тѣсто самъ мѣсяше и хлѣбы печаше (*ОИДР 45*, л. 53),	въ пекарню въхождаше тесто мешаше и хлебы печаше [19, с. 177],
И се же не единою, ни дважды, но многажды преподобному творящу [26, с. 257],	И се же не единою, ни дважды, но многажды преподобному творящу (*ОИДР 45*, л. 54),	И сие творя многажды [19, с. 177],

дондеже год будяше божественому славословию, и пакы вси вкупе, въшедше въ церковь, пениа часом творяхуть. Такоже и святую литургию съвръшивше [26, с. 257],	дондеже годъ будетъ божественному славословию, и паки вси вкупѣ вшедше во церковь, пѣния часовъ творяху, такожде и святую // литургию совершаше (*ОИДР 45*, л. 54–54 об.),	даже до пения часовъ и святыя литургии [19, с. 177],
И сицево же бе тщание къ Богу блаженнаго и духовнаго отца нашего Александра, имеяше бо смирение истинное и кротость велику и о всем подражаа Христа, истиннаго Бога [26, с. 257],	И сицевое же бѣ тщание къ Богу блаженнаго и духовнаго отца нашего Ефрема, имѣяше бо смирения (sic!) истинное и кротость велику, и о всемъ подражая Христа Бога нашего истиннаго (*ОИДР 45*, л. 54 об.),	И во тъшании къ Богу во всемъ подражающе отцу съвоему Ефрему, иже имея истеное смирение и кротость велику и во всемъ подражая Христа Бога нашего [19, с. 177],
Како же мы убежим мукы бесконечныя, братие, кончевающе время свое в лености и не имущи покаания? [26, с. 258],	Такожде (sic!) мы убѣжимъ муки вѣчныя и бесконечныя, братие, скончавающе время свое въ лѣности, и не имущихъ (sic!) покаяния (*ОИДР 45*, л. 56 об.),	Но подшимъся избежати безконечныя сиа, братие моя, да не скончеваемъ время в лености. Не имущимъ бо покаяния [19, с. 178],
И сие да съкратится, настоящее же да глаголется [26, с. 258],	И сие да сократимъ, и настоящее же да глаголется (*ОИДР 45*, л. 57 об.),	По семъ на повесть паки возвратимся [19, с. 179],
Якоже преди воспомянухом сего великого пастыря и доброразсудную главу, еже в пустыню пришествие [26, с. 258],	якоже преди воспомянухомъ сего великаго пастыря и доброразсудную главу, еже въ пустыню пришествие (*ОИДР 45*, л. 57 об.),	Сего преподобнаго въ пустыню пришествие [19, с. 179].

М.А. Федотова уже отметила, что имя отца главного героя Стефан могло появиться в Житии Ефрема Перекомского под влиянием Жития Александра Свирского [19, с. 155; 29, с. 46]. Влиянию того же источника можно приписать еще несколько имен: имя келаря Роман [26, с. 257; 19, с. 177] и имена двоих из трех старцев, посланных к великому князю за разрешением на строительство новой церкви: Антоний, Леонтий и Иродион в Житии Александра Свирского [26, с. 259] и Иона, Иродион и Леонтий в Житии Ефрема Перекомского [19, с. 180]. Добавим, что имя матери главного героя Анна (в Житии Александра Свирского — Василиса) могло быть именем ветхозаветной героини, долгое время бывшей бездетной, как и мать Ефрема, и родившей сына, пророка Самуила, после долгих молитв.

Из Жития Александра Свирского заимствовано не только имя келаря Роман, но и указание на то, что он был информатором агиографа («многа же намъ исповѣда о преславнѣмъ мужи семъ»)[11]. Эта деталь имеется только в списке *ОИДР 45*. Первоначальные чтения в Житии Ефрема Перекомского и соответствующие им чтения литературного источника выделены полужирным шрифтом.

Въ един же убо от днии хотящим праздникь творити пресвятыа живоначалныа Троица и братиам приготовающим, еже бе на потребу гостем, и воде же не сущи приготоване к потребе,	Во единъ убо день хотѣхъ приуготовитися яко праздн҃нику сущу Богоявления Господня, братиямъ приуготовляющимъ на потребу гостемъ, токмо водѣ не сущи приуготованнѣи к҃ потребѣ.	Некогда же преспѣвшу празднику Богоявления Господня и братии преуготовляющимся[12] еже // на потребу гостемъ, не сущеи же водѣ к потребе.
и тогда же убо сущу в то время **Роману** келарю, иже **многа** ми **исповеда о преславнем мужи сем**,	Тогда убо сущу быти келаремъ **Роману**, **многа** же намъ **исповѣда о преславнѣмъ мужи семъ**.	

11 В свою очередь составитель Жития Александра Свирского заимствовал это место из Жития Феодосия Печерского, ср.: «иже и многа ми исповѣда о преславнѣмъ мужи семъ» [22, с. 364].

12 Так в публикации.

тои же **Роман**, шед, поведа блаженному Александру, яко несть кто воды носяи.	Тоиже **Романъ** шедъ повѣда блаженному Ефрему, яко нѣсть кто воды носяи.	Келяръ же **Романъ** шедъ сказа преподобному Ефрему, яко нестъ, кто воды носяи.
Тожде блаженныи слышав // и с великым спехом въстав, начат от езера в поварню носити воду.	Тожде блаженныи слышавъ, и с҃ великимъ спѣхом(ъ) вставъ, начатъ с҃ рѣки в҃ поварню носити воду.	То слышавъ, святыи, съ великимъ поспешениемъ вставъ, начатъ из реки воду въ поварню носити.
И се един от братии видев преподобнаго воду носяща и скоро шед, възвести неколику братии.	Се единъ от братии видѣвъ преподобнаго воду носяща, и скоро шедъ // возвѣсти нѣколику братии.	Братия же, видѣвша его сицѣ трудящася,
Такоже и ти съ тщанием притекше и наносиша воды до избытка.	И такоже и тии со тщаниемъ притекше, и наносиша воды до избытка.	вси со тщаниемъ притекша и наносиша воды до избытка.
И се же убо иногда	И се же убо иногда	Иногда же
пакы дровам не сущим приготованом на потребу варениа,	паки дровамъ не сущимъ приготованымъ на потребу варения,	паки дровамъ не сущимъ преуготовленымъ на потребу варения,
шед же прежереченныи **Роман** келарь къ блаженному Александру и глаголаше, яко: «Да повелиши единому от братиа, сущему праздну, да, шед, приготовить дров, еже на потребу».	шедъ же преждереченныи **Романъ** келарь ко блаженному Ефрему, и глаголаше, яко да повелиши единому от братии, сущему праздну, да шедъ приготовитъ дровъ, еже на потребу.	шедъ преждереченыи **Романъ** келяръ ко блаженому Ефрему и глаголаше: «Отче, повели единому от братии, сущу празну, да шедъ преготовить дровъ, яже на потребу».
То же слышав, блаженныи глагола: «То се аз празден есмь и се поиду приготовати на потребу, елико довлеет».	Тоиже слышавъ блаженныи глагола: «Се азъ празденъ есмь, и се поиду приготовати на потребу, елико довлѣет(ъ)».	То слышавъ, преподобныи глагола: «Се азъ празденъ есмъ, азъ иду преду».

Таже преподобныи повеле братии коемуждо поити на заповеданную ему службу, сам же взем секиру и нача дрова сечи.	Таже преподобныи повелѣ братии коемуждо поити на заповѣданную ему службу, самъ же вземъ секиру и начатъ дрова сѣщи.	Братии же повеле идти комуждо на послашание[13]. Самъ же вземъ секиру и начатъ сещи дрова.
И се неколику // братиам от келиа изшедшим и видеша преподобнаго дрова секуща и тако тружающа,	И се нѣколику братиямъ от келлия изшедшимъ, и видѣвше преподобнаго дрова сѣкуща и труждающася,	И се нецыи от братии, видѣще преподобнаго дрова секуща,
взят же кождо их свою секиру, и тии такожде приготоваша дрова, якоже тем доволном быти на многыя дни [26, с. 257].	взятъ же коиждо ихъ свою секиру, и тии такожде приготоваше дрова, якоже тѣмъ доволнымъ быти на многи дни (*ОИДР 45*, л. 53–53 об.).	възяше и тии коиждо свою секиру и преуготовиша дровъ, яко быти темъ доволнымъ на многи дни [19, с. 177].

Имя Романа, будущего игумена и автора Жития, появляется в эпизоде преставления Ефрема в числе четырех священноиноков, кандидатов на должность игумена, избранных самим Ефремом [19, с. 182]. Точная дата смерти Ефрема неизвестна; большинство исследователей склоняется к 1486 г. [29, с. 45]. Таким образом, должность игумена Роман мог занимать в 1480–1490-х гг. (и позднее) начиная с 1486 г. Игумен Роман, тот же или другой, упоминается в описании перенесения монастыря на новое место при царе Иване Васильевиче и епископе Новгородском Пимене [19, с. 184–185]. В своей ранней работе Н.А. Охотина-Линд предположила, что Роман 1540-х гг., Роман-второй, был действительным автором Жития, но не был учеником Ефрема [7, с. 137]. В более поздней работе, обнаружив недостоверность указанной в Житии даты перенесения мощей Ефрема 16 мая 1545 г., исследовательница отказывается от этого предположения: «…Становится окончательно ясно, что “ученик святого” автором жития никак не мог быть, и даже если Романов было два — ученик и игуменствовавший в 1545 г., — то и “Роман-второй” на роль автора жития не подходит» [8, с. 56–57].

13 Так в публикации.

Не подлежит сомнению, что указание на авторство ученика Ефрема возникло под влиянием Жития Александра Свирского:

Списано Иродиономь, игуменомь тоя же честныя обители, учеником святаго [26, с. 243].	Списано тояже обители Романом(ъ) игуменом(ъ), ученикомъ святаго (*ОИДР 45*, л. 22 об.).	Списано тои обители Романомъ игуменомъ, ученикомъ святаго [19, с. 161].

Неясно только, было ли имя Роман именем действительного исторического лица.

В списке *ОИДР 45* имеются дополнительные фактические детали, отсутствующие в списке *РГИА*, которые не восходят к Житию Александра Свирского, в частности упоминается род занятий отца Ефрема: «купецъ сыи» (*ОИДР 45*, л. 24), а в описании прихода Ефрема на Вишеру указывается время суток: «дни убо уклоньшуся к҃ вечеру» (*ОИДР 45*, л. 38 об.). Учитывая характер переработки текста в списке *РГИА*, с большой долей вероятности можно предположить, что они тоже принадлежат первоначальному тексту.

М.А. Федотова выявила второй источник Жития Ефрема Перекомского — Житие Саввы Вишерского, составленное Пахомием Логофетом, из которого был заимствован сюжет чуда «о разбоиницехъ» [19, с. 155–157]. Савва Вишерский прямо назван в тексте Жития: он постригает Ефрема в монашеский чин и позднее благословляет на уход из Вишерского монастыря. Как предполагает М.А. Федотова, Ефрем Перекомский не мог быть учеником Саввы Вишерского, скорее всего, этот факт был создан агиографом из нескольких упоминаний Жития Саввы Вишерского, где действительно фигурирует некий ученик Саввы Ефрем [19, с. 156–157]. М.А. Федотова отмечает также, со ссылкой на исследование Ф.Г. Спасского «Русское литургическое творчество (по современным минеям)», что служба Ефрему Перекомскому имеет в своей основе службу Савве Вишерскому, составленную Пахомием Логофетом [19, с. 158–159].

Кроме перечисленных двух необходимо назвать еще один источник Жития Ефрема Перекомского, следы влияния которого сохранил только список *ОИДР 45*. В предисловии к чуду о Петре I (нач. «Бяше и сеи великаго и славнѣишаго языка словенскаго…») содержатся два заимствования

из первого чуда Николая Мирликийского о царе Стефане Сербском в редакции Великих Миней Четьих[14].

Чюдо новѣишее свят(а)го Николы о ц(а)ри Стефанѣ Сербьском(ь), иже в Дечанѣхъ, како дарова ему очи, иже на длани.	Чудо новѣишее святаго игумена Ефрема Перекомскаго о благочестивомъ и великом(ъ) г(о)-с(у)д(а)рѣ ц(а)рѣ и великомъ князѣ Петрѣ Алексиевичѣ всея Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержцѣ, како его святыи Ефремъ ко обители своеи с҃ великаго Ильменя езера приврати, съ покоснаго пути ко брегу.	—
Списано Григориемь мнихом(ь) и прозвитером(ь), игуменомь бывшимь тояже обители.	Списано бысть тояже обители.	
Бѣаше и се великаго и славнѣишаго Сербьскаго языка: не тоҡ҃мо воиньствеными силами другых(ъ) языкъ превосходити и славою, и богатствомь, и мѣста красотою, и величеством(ь), и окрестъ сущихъ преодолѣвати, но и ц(а)рми благочестивѣишими и премудрыми красоватися и похвалятися. Кь имже паче имѣа любовь, в҃ писании воспомянух(ъ) об҃щаго ц(а)рствия именемь,	Бяше и сие великаго и славнѣишаго языка словенскаго, не токмо воин҃ственными силами другихъ языковъ превосходити славою, и богатствомъ, и мѣста красотою, и величествомъ, // и окрестъ сущихъ преодолевати, но и царми благочестивѣишими и премудрыми украшатися и похвалятися. К҃ симъ же паче имѣя любовь, въ писании воспомянути хощемъ общаго ц(а)рствия имянемъ корене благаго, истинная отрасль во благочестивѣи вѣрѣ сияющи.	

14 Тип μ по классификации В. Жероними [23, с. 19–24]. Текст издан: [25, стб. 645–651; 23, с. 146–152].

корень бо нѣкымь и сим(ь)
рождению бывъ и ц(а)рствию
виновенъ: Симеонъ тревеликии,
Симионъ, иже въ ц(а)рствиихъ
и Ц(а)р(е)ви всѣх(ъ) угодивыи,
Симеонъ же, и ц(а)рствие высокое
смиривыи, и велико иночьство
возлюбивыи, Симеонъ добрыи //
воинъ Великаго Воеводы, иже
не обязася волнами житиа, но
Воеводѣ угоденъ бысть!

Корень убо благъ сыи, якоже рѣхъ,
Семионъ доволныи наслѣдникь
изоста ц(а)рствию,

Корень убо благъ сыи изʼрасти
плодъ добровоненъ, по рождении
бывъ ц(а)рствию виновенъ,
тревеликии высокаго ц(а)р-
ствия великии подражатель во
благочестии, ничимъже во всѣхъ
исправлениихъ умаливыися,
но паче распространяя, паче же
укрѣпляя и утверждая святую
соборную и апостолскую
Церковь от всякихъ противныхъ
раздоров(ъ). Возвышеннаго Богомъ
благочестиваго оборонителя и
защитителя да воспомянемъ, не
пощадѣвшаго живота своего, но
самого двигнувшагося проити
грады, и страны по вселеннѣи,
яко высокопарныи орелъ облетѣ,
иновѣрныя языки // многи
покорившаго подʼ свою ц(а)рскую
державу, многия самодержства,
Богомъ возвеличеннаго
пресвѣтлѣишаго во благочестии
благовѣрнаго и христолюбиваго
великаго г(о)с(у)д(а)ря нашего
царя и великаго князя Петра
Алексиевича всея Великия и Малыя
и Бѣлыя России самодержца,

во свое время от сихъ которагождо начальство приемлюща [25, стб. 545–546];	во свое ему время надъ многими же началство приемлюще (*ОИДР 45*, л. 89–90).	
Начинающю же ми повесть о великом(ъ) мученицѣ и ц(а)ри Стефанѣ, внимаите, усердно	Начинающу же мнѣ повѣсть о великомъ г(о)с(у)д(а)рѣ ц(а)рѣ и великомъ князѣ Петрѣ Алексиевичѣ всея Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержцѣ, о отчинѣ, и дѣдичѣ великороссиискаго царствия вѣнецъ и скипетръ держащему,	–
молю боголюбезнѣиших(ъ) вашихъ душь предложение,	молю убо, отцы и братия, боголюбивых(ъ) душъ вашихъ въ предложение внимати вамъ усердно,	
и того помощи надѣався, к того похвалному житию устремих(ъ) помощь [25, стб. 546];	и того помощи надѣявся, къ похвалному житию устремихся в помощь (*ОИДР 45*, л. 91 об.).	

Выбор этого источника может объясняться двумя видимыми причинами — посвящением каменного храма в Перекомском монастыре Николаю Чудотворцу и царским происхождением героев «сербского» чуда Симеона и Стефана. Литературный источник служит дополнительным косвенным свидетельством в пользу происхождения Жития из Перекомского монастыря.

Наконец, еще одним источником того же чуда новейшего о Петре I (нач. «Бяше и сеи великаго и славнѣишаго языка словенскаго…») явилось более раннее чудо Ефрема Перекомского «о создании храма Богоявления Господня въ томъже м(а)н(а)стырѣ» 1672 г.; ср. отрывок от слов «Божиимъ благоволениемъ вся благая в земли Россиистѣи строяхуся» до слов «благородныи царевичь и великии князь святыи Димитрии Иоанновичь Углецкии, и всея Россииския земли чудотворецъ» (*ОИДР 45*, л. 77 об. – 79 об.) и отрывок от слов «Божиимъ благоволениемъ вся благая въ земли Россиистѣи строяхуся» до слов «И ц(а)ревичь святыи Димитрии // Ивановичь Углецкии и всея России чудотворецъ» (*ОИДР 45*, л. 90–91 об.). В списке *РГИА* эти фрагменты отсутствуют.

Рассмотрим еще два примера, когда в списке *ОИДР 45* обнаруживаются первоначальные чтения, которых нет в списке *РГИА*.

Описание группы чудес, заканчивающейся чудом о спасении Петра I и возведением новой церкви Богоявления, нужно отнести не к 1703 г. (1702 по списку *РГИА*), которым датировано это событие, а к 1710-м гг. (не ранее 6 марта 1711 г. и не позднее 26 июня 1718 г.), поскольку в списке *ОИДР 45* упоминаются обе супруги Петра I[15], царевич Алексей Петрович (1690–1718) и непоименованные царевны[16]. В списке *РГИА* этих упоминаний нет, но по остаточным упоминаниям всей палаты, воинства и всего христианства можно заключить, что здесь имело место сокращение пространного текста (как в *ОИДР 45*), а не расширение краткого (как в *РГИА*):

Благочестивыи же великии г(о)с(у)д(а)рь ц(а)рь и великии // князь Петръ Алексиевичь всея Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержецъ,	Государъ же,
о чудесѣхъ преподобнаго слыша от строителя и братии, на возграждение и украшение святым(ъ) церквамъ на утварь подаде своего ц(а)рскаго подаяния пять златыхъ, да пять же любскихъ[17],	сия слыша от строителя и братии, подадѣ на украшение монастыря пятъ златыхъ и пятъ любскихъ,
и братии милостыню доволну,	братии же — милостыню доволну,
повелѣвая Бога молити и Пречистую Его Богоматерь, и святыхъ небесныхъ силъ, и Предтечу Господня Крестителя, и угодниковъ Его, паче же архиереа Божия Николая, и преподобнаго отца нашего Ефрема, игумена Перекомскаго, о состоянии святѣи соборнѣи церкви, и о утверждении вѣры православныя христианския, и о своем(ъ) г(о)с(у)д(а)р(е)вѣ многолѣтномъ здравии, и о душевномъ спасении и тѣлесномъ здравии, вкупѣ же **о благовѣрныхъ царицахъ**, и о благороднѣишем(ъ) г(о)с(у)д(а)рѣ нашемъ царевичѣ и великомъ князѣ Алексие Петровичѣ, и **о благородных(ъ) царевнах(ъ)**,	повелевая молити за себе,
и о всеи палатѣ, такьже и о благовѣрных(ъ) // князѣхъ и болярѣхъ,	и о всеи палате,
и о воинствѣ,	и воинствѣ,

15 Евдокия Лопухина (1669–1731) и Екатерина I (1684–1727).
16 Анна Петровна (1708–1728) и Елизавета Петровна (1709–1762).
17 Здесь: крупные серебряные монеты.

и о всемъ православномъ христианствѣ, о державѣ и о пребывании мира и тишинѣ, и о побѣдѣ на враги и супостаты о одолѣнии (*ОИДР 45*, л. 94–95).	и о всемъ християнстве [19, с. 192].

Очевидно, что список *ОИДР 45* точно отражает ситуацию 1710-х гг., а список *РГИА* сокращает все неактуальные детали. Неактуальными они могли оказаться по одной причине — вследствие изменения исторической ситуации.

В заключении чуда «о архимандрите Макарии, како избави его святыи от потопления» в списке *РГИА* оказывается сокращенным свидетельство автора описания от 1 лица единственного числа о том, что его информаторами были свидетели чудесных событий, ценность которого в некоторой степени снижается из-за того обстоятельства, что этот фрагмент является еще одним заимствованием из Жития Александра Свирского[18].

Проанализированные первичные чтения списка *ОИДР 45* создают основание для пересмотра вопроса о времени создания Жития Ефрема Перекомского. В настоящее время наиболее убедительными являются две датировки памятника: второй половиной XVII в. [8, с. 57] и концом XVII или даже началом XVIII в. [27, с. 171; 28, с. 417], при этом вторую датировку нужно принять с поправкой на чтения «о благовѣрныхъ царицахъ» и «о благородных(ъ) царевнах(ъ)» списка *ОИДР 45*.

Как уже отмечалось исследователями, для возникновения Жития во второй половине XVII в., а точнее в 1670-х гг., имелся очевидный повод — разорение монастыря шведами в 1580 и 1611 гг. и восстановление монастырских строений и монастырской жизни в 1672 г. стараниями боярина Романа Федоровича Бобарыкина, который приписывал помощи Ефрема свое чудесное спасение от гибели в реке Москве [29, с. 47]. Если датировать Житие временем восстановления монастыря, нужно ввести перерыв в записи чудес после чуда о создании храма Богоявления Господня в 1672 г. (дата читается только в списке *ОИДР 45*). Списков с таким составом чудес не сохранилось. События следующего чуда, о архимандрите Макарии, датируются 1691 г. по списку *ОИДР 45* или 1686 г. по списку *РГИА*, затем следуют четыре чуда с датами 1702 (1697 по списку *РГИА*), 1700, 1702, 1703 гг. (1702 по списку *РГИА*). Хронологическая близость послед-

18 Сопоставление текстов см.: [9, с. 157].

них пяти чудес делает предположение о приостановлении записи чудес на 1672 г. и возобновлении ее в 1691 г. (или 1686) вполне вероятным, но оно нуждается в подтверждении. В качестве косвенного аргумента в пользу этого предположения можно рассматривать Похвальное слово Ефрему Перекомскому Бориса Козынина, сохранившееся в точно датированном списке 1687 г.[19], повествование в котором заканчивается чудом о боярине Романе Федоровиче Бобарыкине 1672 г. (сама дата в тексте отсутствует). Источниками этого Похвального слова, как установила М.А. Федотова [19, с. 160], послужили Основная редакция Жития и Слово похвальное на перенесение мощей Ефрема Перекомского анонимного автора (нач. «Велико и благочестно пред Богомъ, еже возлюбити Его от всея своея души и крѣпости и мысли…»)[20]. Другим косвенным аргументом в пользу датировки 1670-ми гг. может служить характеристика боярина Бобарыкина в Житии[21]. Возможно также, что сходство имен агиографа и строителя монастыря не было случайным совпадением [3, с. 41]. Если принять датировку 1670-ми гг. (до 1687 г.), следует признать, что при написании чуда 1697 г. (1702 по списку *ОИДР 45*) редактор (второй автор) обратился к Житию Александра Свирского повторно, независимо от составителя собственно Жития и описания ранних чудес (первого автора).

Напротив, если предположить, что список *ОИДР 45* сохранил первоначальный состав посмертных чудес, датировать Житие необходимо 1710-ми гг. Эта датировка на сегодняшний день имеет два преимущества: ее подтверждают сразу и состав чудес в списке *ОИДР 45*, и общий источник ранних и поздних чудес (Житие Александра Свирского). Однако она не объясняет, каким источником пользовался Борис Козынин при составлении своего Похвального слова Ефрему Перекомскому, и вынуждает предположить существование несохранившегося источника, откуда книжник второй половины XVII в. мог взять сведения о монастыре и его основате-

19 Текст издан: [19, с. 195–198].

20 Текст не издан.

21 «…сеи нашъ благочестивыи самодержецъ, ц(а)рь и великии князь Феодоръ Алексиевичь, имѣ в҃ своем(ъ) царстѣмъ си*н*клитствѣ слугу именемъ Романа Феодорова сына, прозваниемъ Бобарыкина, мужа велеумна, и многолѣтна, и богатствомъ многимъ из҃обилующа, паче же къ Богу вѣрна, и къ церквамъ Божиимъ податлива, егоже подаяниемъ въ богоспасаемомъ великомъ Новѣградѣ многия святыя обители и церкви просвѣщаются, еже // бываемое въ дателствѣ святыхъ книгъ, исполнения ради службы церковныя, и священныхъ ризъ, и сосудовъ, и прочихъ церковныхъ утвареи» (*ОИДР 45*, л. 80–80 об.).

ле[22]. Поводом для составления Жития в 1710-х гг. могло стать посещение монастыря Петром I и произошедшее с ним чудо.

В любом случае необходимо признать, что авторство игумена Романа было указано гораздо позже его смерти († до 1554) и что Житие Ефрема Перекомского представляет собой псевдоэпиграф.

Если все сказанное верно, необходимо внести несколько поправок в наши представления об истории текста Жития. Прежде всего, нужно отклонить предположение о том, что имя автора в заглавии появилось только в поздних списках [2, с. 263–264]. Отождествление автора Жития с Романом-вторым, занимавшим должность игумена в 1540-х гг. при перенесении монастыря на новое место, на которого было перенесено прозвище ученика Ефрема [7, с. 137–138], также следует признать несостоятельным. Несоответствия хронологических показаний источников можно непротиворечиво объяснить при следующих допущениях: Житие было написано неизвестным по имени книжником в 1670-х гг. (до 1687 г.) в связи с восстановлением Перекомского монастыря и дополнено в 1710-х гг. другим неизвестным по имени книжником (между 1711 и 1718 гг.) в связи со строительством нового храма Богоявления; указание на авторство игумена Романа, ученика Ефрема, было внесено в текст в момент его создания под влиянием литературного образца (Жития Александра Свирского); авторство Жития было приписано ученику Ефрема Роману для придания сочинению большей древности и большего авторитета[23]. Происхождение Жития из Перекомского монастыря в свете всех данных представляется несомненным.

22 Козынина Бориса Яковлева мы знаем только как переписчика и редактора уже существовавших текстов [24, с. 460–461; 12, с. 401–416; 16, с. 66–82; 17; 18, с. 190–194; 11, с. 32; 1, с. 244–256; 14, с. 135–142; 13] и не знаем как сочинителя.

23 К этому предположению склоняется в одной из последних работ и Н.А. Охотина-Линд: «В том, что Р<оман> был учеником Ефрема Перекомского, высказывал сомнение еще В.О. Ключевский, поскольку Житие полностью лишено ист<орической> основы, а его хронология не выдерживает проверки. Сегодня мы можем достаточно уверенно говорить, что Житие сочинено никак не раньше кон. XVII в., при восстановлении мон<асты>ря, а может быть и в XVIII в. Т. о., “игумен Роман, ученик Ефрема” — это лит<ературная> мистификация, к<ото>рая должна была придать больший авторитет соч<инению>» [28, с. 417].

Сокращения

ГБЛ — Государственная библиотека СССР имени В.И. Ленина (ныне РГБ)

РГБ — Российская государственная библиотека (Москва), Научно-исследовательский отдел рукописей

РГИА — Российский государственный исторический архив (С.-Петербург)

Рукописи

РГБ. Ф. 205 (собрание Общества истории и древностей Российских). № 45. Кон. XVIII в. [8, с. 55; 32, Отд. I, с. 17]. Л. 15–22. Слово похвальное на перенесение мощей Ефрема Перекомского; Л. 22 об. – 98. Житие Ефрема Перекомского — *ОИДР 45*

РГИА. Ф. 834 (Архив Синода). Оп. 3. № 3884. Кон. XVIII в. [19, с. 159]. Л. 1–53. Житие Ефрема Перекомского — *РГИА*

Список литературы

Исследования

1 *Алексеева А.* Косинская редакция Жития Моисея, архиепископа Новгородского // Летняя школа по русской литературе. 2016. Т. 12, № 3. С. 241–257.

2 *Ключевский В.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М.: К. Солдатенков, 1871. [4], IV, 466, IV, IV с.

3 *Корогодина М.В.* Литературные источники о времени жизни валаамских чудотворцев Сергия и Германа // Русская литература. 2015. № 3. С. 39–45.

4 *Крушельницкая Е.В.* Автобиография и житие в древнерусской литературе. Жития Филиппа Ирапского, Герасима Болдинского, Мартирия Зеленецкого, Сказание Елеазара об Анзерском ските: Исследование и тексты. СПб.: Наука, 1996. 368 с.

5 *Лифшиц А.Л.* Житие Иродиона Илоезерского: Агиография Белозерского уезда XVI–XVII веков. М.: ИД Высшей школы экономики, 2017. 216 с.

6 *Лифшиц А.Л.* Преподобный Иродион Илоезерский и основанная им Междуозерская в честь Рождества Богородицы пустынь // Вестник церковной истории. 2009. № 3–4 (15–16). С. 39–92.

7 *Охотина Н.А.* О времени основания Перекомского монастыря и авторе жития Ефрема Перекомского // Народная культура Севера: «первичное» и «вторичное», традиции и новации: Тезисы докладов и сообщений Региональной научной конференции, 28–30 мая 1991 г. / ред.-сост. А.А. Куратов. Архангельск: Архангельский гос. пед. ин-т, 1991. С. 136–138.

8 *Охотина-Линд Н.А.* Сказание о Валаамском монастыре: Исследование, текст, перевод с древнерусского, комментарии. СПб.: Глаголъ, 1996. [2], X, 3–246 с.

9 *Пак Н.В.* Житие преподобного Александра Свирского и русская агиография XVI–XVIII вв.: опыт каталога заимствований // Труды кафедры богословия Санкт-Петербургской Духовной Академии. 2022. № 4 (16). С. 149–174. DOI: 10.47132/2541-9587_2022_4_149

10 *Панченко О.В.* Житие Диодора Юрьегорского в рукописной традиции Русского Севера // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Росток, 2016. Т. 64. С. 882–969.

11 *Рыжова Е.А.* Корпус агиографических произведений о святом Иакове Боровицком: проблемы текстологии, датировки и атрибуции // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. № 83. Ч. 1. С. 30–33.

12 *Рыжова Е.А.* Косинская редакция Слова о явлении мощей Иакова Боровицкого // Новгородика–2012. У истоков российской государственности: материалы IV Междунар. науч. конф. Великий Новгород: Изд-во Новгородского гос. ун-та им. Ярослава Мудрого, 2013. Ч. 1. С. 401–416.

13 *Рыжова Е.А.* Косинский список Жития Антония Римлянина // Русская агиография: Исследования. Материалы. Публикации / отв. ред. Т.Р. Руди, С.А. Семячко. СПб.: Пушкинский Дом, 2022. Т. IV. С. 311–334.

14 *Рыжова Е.А.* Косинский список Жития Антония Римлянина в Новгородском трефологионе XVII века // Антоний Римлянин и его время. К 900-летию основания собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1117–1119): материалы науч. конф., Великий Новгород, 29–31 октября 2019 г. Великий Новгород: [б. и.], 2020. С. 135–144.

15 Святой преподобный Диодор Юрьегорский и созданный им монастырь / [науч. ред. А.В. Пигин]. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. 528 с.

16 *Соболева А.Е.* Житие Александра Свирского как источник по истории русского литературного языка: дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 231 с.

17 *Соболева А.Е.* О Краткой редакции Жития Александра Свирского // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2013. № 1 (51). С. 89–97.

18 *Терешкина Д.Б.* Косинская редакция Жития Михаила Клопского // Новгородский архивный вестник. 2013. Вып. 11. С. 190–197.

19 *Федотова М.А.* К вопросу о Житии Ефрема Перекомского // Книжные центры Древней Руси. Севернорусские монастыри / ред. тома С.А. Семячко. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 152–198.

20 *Юхименко Е.М.* Рукописная традиция Выговских Четиих Миней // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Пушкинский дом, 2022. Т. 69. С. 368–377. DOI: 10.31860/0130-464X-2022-69-368-377

21 *Юхименко Е.М.* «Слово воспоминательное о святых чудотворцах, в России воссиявших» Семена Денисова как отражение культурно-агиологических начинаний Выга // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Наука, 2010. Т. 61. С. 329–344.

22 *Яхонтов И.* Жития св. севернорусских подвижников Поморского края как исторический источник. Составлено по рукописям Соловецкой библиотеки. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1881. 377 с.

23 *Geronimi V*. La Vie du roi serbe Etienne de Dečani par Grégoire Tsamblak en Russie et son intégration dans le cycle des légendes de saint Nicolas (XVIe-XVIIe s.). Diplôme de l'Ephe. [Paris, École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences historiques et philologiques, 2010]. 188 p.

Источники

24 *Буланин Д.М*. Козынин Борис Яковлев // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Вып. 3. Ч. 4 / ред. Д.М. Буланин. С. 460–462.

25 Великие Минеи Четии, собранные всероссийским митрополитом Макарием. Декабрь. Дни 6–17. М.: Синодальная тип., 1904. [14] с., 581–1188 стб.

26 Житие преподобного Александра Свирского. Публикация В.И. Охотниковой // *Соловьева И.Д*. Свято-Троицкий Александро-Свирский монастырь: художественное наследие и историческая летопись. СПб.: Издат.-полиграф. комплекс «НП-Принт», 2008. С. 239–273.

27 *Охотина-Линд Н.А*. Ефрем Перекомский // Великий Новгород. История и культура IX–XVII веков: Энциклопедический словарь / отв. ред. В.Л. Янин. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 171.

28 *Охотина-Линд Н.А*. Роман // Великий Новгород. История и культура IX–XVII веков: Энциклопедический словарь / отв. ред. В.Л. Янин. СПб.: Нестор-История, 2007. С. 417.

29 *Романова А.А., Федотова М.А*. Ефрем, прп. Житие. Биография. Мощи, почитание // Православная энциклопедия. М.: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. Т. 19. С. 45–47.

30 Рукописные собрания Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. Указатель. М.: [б. и.], 1986. Т. 1. Вып. 2. 382 с.

31 *Соколов Е.И*. Библиотека Императорского Общества истории и древностей Российских. М.: Унив. тип., 1905. Вып. 2: Описание рукописей и бумаг, поступивших с 1846 по 1902 г. вкл. VIII, 936 с.

32 [*Строев П.М*.] Библиотека Императорского Общества любителей истории и древностей российских. М.: В тип. Августа Семена, 1845. VI, 354, [4] с.

References

1 Alekseeva, A. "Kosinskaia redaktsiia Zhitiia Moiseia, arkhiepiskopa Novgorodskogo" ["Kosinskaya Edition of the Life of Moses, Archbishop of Novgorod"]. *Letniaia shkola po russkoi literature*, vol. 12, no. 3, 2016, pp. 241–257. (In Russ.)

2 Kliuchevskii, V. *Drevnerusskie zhitiia sviatykh kak istoricheskii istochnik* [*Ancient Russian Lives of Saints as a Historical Source*]. Moscow, K. Soldatenkov Publ., 1871. [4], IV, 466, IV, IV p. (In Russ.)

3 Korogodina, M.V. “Literaturnye istochniki o vremeni zhizni valaamskikh chudotvortsev Sergiia i Germana” [“Literary Sources about the Life Time of the Valaam Miracle-Workers Sergius and Herman”]. *Russkaia literatura*, no. 3, 2015, pp. 39–45. (In Russ.)

4 Krushel’nitskaia, E.V. *Avtobiografiia i zhitie v drevnerusskoi literature. Zhitiia Filippa Irapskogo, Gerasima Boldinskogo, Martiriia Zelenetskogo, Skazanie Eleazara ob Anzerskom skite: Issledovanie i teksty* [*Autobiography and Life in Ancient Russian Literature. The Lives of Philip of Irap, Gerasim of Boldino, Martyriy of Zelenets, the Tale About the Anzer Skete by Eleazar: Research and Texts*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996. 368 p. (In Russ.)

5 Lifshits, A.L. *Zhitie Irodiona Iloezerskogo: Agiografiia Belozerskogo uezda XVI–XVII vekov* [*The Life of Herodion of Lake Ilo: Hagiography of the Belozersky District of the 16th–17th Centuries*]. Moscow, Izdatel’skii dom Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2017. 216 p. (In Russ.)

6 Lifshits, A.L. “Prepodobnyi Irodion Iloezerskii i osnovannaia im Mezhduozerskaia v chest’ Rozhdestva Bogoroditsy pustyn’” [“Venerable Herodion of Iloezersky and the Mezhduozerskaya Hermitage in Honor of the Nativity of the Virgin, Founded by Him”]. *Vestnik tserkovnoi istorii*, no. 3–4 (15–16), 2009, pp. 39–92. (In Russ.)

7 Okhotina, N.A. “O vremeni osnovaniia Perekomskogo monastyria i avtore zhitiia Efrema Perekomskogo” [“About the Time of the Founding of the Perekomsky Monastery and the Author of the Life of Efrem Perekomsky”]. Kuratov, A.A., editor. *Narodnaia kul’tura Severa: “pervichnoe” i “vtorichnoe,” traditsii i novatsii: Tezisy dokladov i soobshchenii Regional’noi nauchnoi konferentsii, 28–30 maia 1991 g.* [*Folk Culture of the North: “Primary” and “Secondary,” Traditions and Innovations: Abstracts of Reports and Reports of the Regional Scientific Conference, May 28–30, 1991*]. Arkhangelsk, Arkhangelsk State Pedagogical Institute Publ., 1991, pp. 136–138. (In Russ.)

8 Okhotina-Lind, N.A. *Skazanie o Valaamskom monastyre: Issledovanie, tekst, perevod s drevnerusskogo, kommentarii* [*The Legend of the Valaam Monastery: Research, Text, Translation from Old Russian, Comments*]. St. Petersburg, Glagol” Publ., 1996. [2], X, 3–246 p. (In Russ.)

9 Pak, N.V. “Zhitie prepodobnogo Aleksandra Svirskogo i russkaia agiografiia XVI–XVIII vv.: opyt kataloga zaimstvovanii” [“The Life of St. Alexander of Svir and Russian Hagiography of the 16th–18th Centuries: An Attempt at the Catalog of Borrowings”]. *Trudy kafedry bogosloviia Sankt-Peterburgskoi Dukhovnoi Akademii*, no. 4 (16), 2022, pp. 149–174. DOI: 10.47132/2541-9587_2022_4_149 (In Russ.)

10 Panchenko, O.V. “Zhitie Diodora Iur’egorskogo v rukopisnoi traditsii Russkogo Severa” [“The Life of Diodorus Yuryegorsky in the Manuscript Tradition of the Russian North”]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, vol. 64. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016, pp. 882–969. (In Russ.)

11 Ryzhova, E.A. “Korpus agiograficheskikh proizvedenii o sviatom Iakove Borovitskom: problemy tekstologii, datirovki i atributsii” [“Corpus of Hagiographic Works about

St. Jacob of Borovichi: Problems of Textual Analysis, Dating and Attribution"]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 83, part 1, 2014, pp. 30–33. (In Russ.)

12 Ryzhova, E.A. "Kosinskaia redaktsiia Slova o iavlenii moshchei Iakova Borovitskogo" ["Kosinskaya Edition of the Tale about the Appearance of the Relics of Jacob of Borovichi"]. *Novgorodika–2012. U istokov rossiiskoi gosudarstvennosti: Materialy IV Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [*Novgorodika–2012. At the Origins of Russian Statehood: Materials of the IV International Scientific Conference*], part 1. Veliky Novgorod, Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 2013, pp. 401–416. (In Russ.)

13 Ryzhova, E.A. "Kosinskii spisok Zhitiia Antoniia Rimlianina" ["Kosinsky Manuscript of the Life of Anthony the Roman"]. Rudi, T.R., and S.A. Semiachko, editors. *Russkaia agiografiia: Issledovaniia. Materialy. Publikatsii* [*Russian Hagiography: Studies. Materials. Publications*], vol. 4. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2022, pp. 311–334. (In Russ.)

14 Ryzhova, E.A. "Kosinskii spisok Zhitiia Antoniia Rimlianina v Novgorodskom trefologione XVII veka" ["Kosinsky Manuscript of the Life of Anthony the Roman in the Novgorod Trefologion of the 17th Century"]. *Antonii Rimlianin i ego vremia. K 900-letiiu osnovaniia sobora Rozhdestva Bogoroditsy Antonieva monastyria (1117–1119): Materialy nauchnoi konferentsii, Velikii Novgorod, 29–31 oktiabria 2019 g.* [*Anthony the Roman and His Time. To the 900th Anniversary of the Founding of the Cathedral of the Nativity of the Theotokos of the Antoniev Monastery (1117–1119): Materials of the Scientific Conference, Veliky Novgorod, October 29–31, 2019*]. Veliky Novgorod, [S. n.], 2020, pp. 135–144. (In Russ.)

15 Pigin, A.V., editor. *Sviatoi prepodobnyi Diodor Iur'egorskii i sozdannyi im monastyr'* [*The Holy Monk Diodorus Yuryegorsky and the Monastery Created by Him*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2017. 528 p. (In Russ.)

16 Soboleva, A.E. *Zhitie Aleksandra Svirskogo kak istochnik po istorii russkogo literaturnogo iazyka* [*The Life of Alexander of Svir as a Source on the History of the Russian Literary Language: PhD Dissertation*]. Moscow, 2013. 231 p. (In Russ.)

17 Soboleva, A.E. "O Kratkoi redaktsii Zhitiia Aleksandra Svirskogo" ["About a Short Edition of the Life of Alexander of Svir"]. *Drevniaia Rus'. Voprosy medievistiki*, no. 1 (51), 2013, pp. 89–97. (In Russ.)

18 Tereshkina, D.B. "Kosinskaia redaktsiia Zhitiia Mikhaila Klopskogo" ["Kosinskaya Edition of the Life of Mikhail Klopsky"]. *Novgorodskii arkhivnyi vestnik*, issue 11, 2013, pp. 190–197. (In Russ.)

19 Fedotova, M.A. "K voprosu o Zhitii Efrema Perekomskogo" ["On the Question of the Life of Efrem Perekomsky"]. Semiachko, S.A., editor. *Knizhnye tsentry Drevnei Rusi. Severnorusskie monastyri* [*Book Centers of Ancient Russia. North Russian Monasteries*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2001, pp. 152–198. (In Russ.)

20 Iukhimenko, E.M. “Rukopisnaia traditsiia Vygovskikh Chetiikh Minei” [“The Manuscript Tradition of the Vyg Menology”]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, vol. 69, 2022, pp. 368–377. DOI: 10.31860/0130-464X-2022-69-368-377 (In Russ.)

21 Iukhimenko, E.M. “‘Slovo vospominatel’noe o sviatykh chudotvortsakh, v Rossii vossiiavshikh’ Semena Denisova kak otrazhenie kul’turno-agiologicheskikh nachinanii Vyga” [“‘The Word of Remembrance of the Holy Wonderworkers Who Shone Forth in Russia’ by Semyon Denisov as a Reflection of the Cultural and Hagiological Beginnings of Vyg”]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury*, vol. 61, 2010, pp. 329–344. (In Russ.)

22 Iakhontov, I. *Zhitiia sv. severnorusskikh podvizhnikov Pomorskogo kraia kak istoricheskii istochnik. Sostavleno po rukopisiam Solovetskoi biblioteki* [*The Lives of the Holy Northern Russian Ascetics of the Pomorsky Region as a Historical Source. Compiled from the Manuscripts of the Solovetsky Library*]. Kazan, Imperial University Publ., 1881. 377 p. (In Russ.)

23 Geronimi, Valérie. *La Vie du roi serbe Etienne de Dečani par Grégoire Tsamblak en Russie et son intégration dans le cycle des légendes de saint Nicolas* (*XVIe–XVIIe s.*). *Diplôme de l’Ephe.* [Paris, École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences historiques et philologiques, 2010]. 188 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PYGKUK
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

БИБЛИОТЕКА А.Н. ТОЛСТОГО КАК ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ПИСАТЕЛЯ: ИСТОЧНИКИ РОМАНА «ПЕТР ПЕРВЫЙ»

© 2024 г. А.С. Акимова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 24 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-324-341

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-00802 «Трансформация документальных источников в романе А.Н. Толстого "Петр Первый": личная библиотека как творческая лаборатория писателя» (https://rscf.ru/project/23-28-00802/)

Аннотация: В статье рассматривается личная библиотека писателя А.Н Толстого как уникальный источник исторического романа «Петр Первый». Ее значимость определяется тем, что она формировалась писателем целенаправленно: книги приобретались в процессе подготовки к созданию художественных произведений, и прежде всего, наибольшая часть книжного собрания к роману «Петр Первый». Впервые предпринятое изучение «петровской коллекции» обусловлено методом работы Толстого с источниками. Он внимательно читал и делал пометы на полях синим, красным или простым карандашом, чтобы впоследствии использовать этот материал в художественном произведении. Он выделял не только исторические сведения (даты, события, описания реальных лиц), но и подчеркивал имена, речевые обороты, характеристику взаимоотношений персонажей (например Петра и Анны Монс), трактовку поступков исторических лиц и психологическую мотивировку, указанные в источнике (в частности, связанные с началом отношений Петра и Екатерины). О составе библиотеки Толстого можно судить по книгам, хранящимся в фонде ГМИРЛИ им. В.И. Даля, спискам литературы из архива писателя в ОР ИМЛИ РАН и записям с указанием автора книги и страницы, выпискам из исторических источников, а также статьям, устным высказываниям (интервью) и публикациям в периодической печати.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, «Петр Первый», библиотека писателя, исторические источники, творческая лаборатория, архив писателя.

Информация об авторе: Анна Сергеевна Акимова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0732-1854

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

Для цитирования: *Акимова А.С.* Библиотека А.Н. Толстого как творческая лаборатория писателя: источники романа «Петр Первый» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 324–341. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-324-341

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

A.N. TOLSTOY'S LIBRARY AS A CREATIVE LABORATORY OF THE WRITER: SOURCES OF THE NOVEL *PETER THE GREAT*

© 2024. Anna S. Akimova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 24, 2024
Approved after reviewing: April 27, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Acknowledgements: This study was carried out at IWL RAS with a grant from the Russian Science Foundation (project no. 23-28-00802).

Abstract: The article examines the personal library of the writer A.N. Tolstoy as a unique source of the historical novel *Peter the Great*. Its significance lies in the fact that the writer formed it purposefully. He acquired books to prepare for the creation of works of art and, above all, the largest part of the book collection for the novel *Peter the Great*. For the first time, the study of the "Petrovsky collection" was undertaken due to Tolstoy's method of working with sources. He carefully read it and made notes in the margins with blue, red, or a simple pencil to later use this material in a work of fiction. He highlighted not only historical realities (dates, events, descriptions of real persons) but also emphasized names and speech patterns, used characterization of the relationship of characters (for example, Peter and Anna Mons), interpretations of the actions of historical persons and psychological motivations indicated in the source (in particular, related to the beginning of the relationship between Peter and Catherine). The books stored in the book fund of the Vladimir Dahl Russian State Literary Museum, lists of literature from the writer's archive at the Manuscript Department of IWL RAS, and notes indicating the book's author and page, extracts from historical sources, as well as articles, interviews and statements in the periodical press give some idea of the composition of Tolstoy's library.

Keywords: A.N. Tolstoy, *Peter the Great* novel, writer's library, historical sources, creative laboratory, the writer's archive.

Information about the author: Anna S. Akimova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-0732-1854

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

For citation: Akimova, A.S. "A.N. Tolstoy's Library as a Creative Laboratory of the Writer: Sources of the Novel *Peter the Great*." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 324–341. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-324-341

Интерес к изучению личных библиотек русских писателей появился в начале XX в. В это время стали выходить первые исследования, посвященные книжным собраниям А.С. Пушкина [18], Л.Н. Толстого [9], И.С. Тургенева [5] и др. В 1920–1930 гг. в библиографическом указателе А.В. Мезьер [17], в описании библиотеки Ф.М. Достоевского, выполненном Л.П. Гроссманом [10], и А.П. Чехова, подготовленном С.Д. Балухатым [2], формировались принципы описания библиотек писателей и подходов к их изучению. По справедливому суждению автора-составителя библиографического указателя «Изучение личных библиотек в России: материалы к указателю литературы на русском языке за 1934–2006 годы» О.Н. Ильиной, существует «прямая зависимость между наличием изданного каталога той или иной библиотеки и количеством исследований, посвященных ее владельцу и построенных на материалах личной библиотеки» [11, с. 36].

По степени изученности выделяется личная библиотека А.М. Горького. Уникальное издание «Личная библиотека А.М. Горького в Москве. Описание» [16] представляет собой библиографическое описание одной из крупнейших библиотек, которая сохранилась в доме писателя на Малой Никитской. В конце XX в. вышли каталоги библиотек А.А. Блока [6], Л.Н. Толстого [7] и Ф.М. Достоевского [8], появилось большое количество исследований, посвященных изучению круга чтения и влияния книжных источников на творческую и общественную деятельность писателей. Среди них следует выделить работу ученых Томского государственного университета, подготовивших научный каталог личной библиотеки В.А. Жуковского, монографии и публикации (см.: [26]). Плодотворность изучения книжных собраний для решения теоретических, общекультурных и историко-лите-

ратурных проблем творчества русских писателей демонстрируют работы сотрудников ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН по изучению и описанию библиотеки И.С. Тургенева [3], а также сотрудников ИМЛИ РАН, посвященные библиотекам И.А. Бунина, С.А. Есенина, А.П. Платонова. Так, в исследовании С.И. Субботина продолжена предпринятая Л.А. Архиповой, главным хранителем фондов Государственного музея-заповедника С.А. Есенина в с. Константиново Рязанской области, работа по систематизации известных и поиску новых сведений о составе библиотеки поэта, а также научному библиографическому описанию изданий с указанием на наличие помет, владельческих или дарственных надписей [24]. Результаты этой работы, по свидетельству С.А. Серегиной, нашли отражение при подготовке Полного академического собрания сочинений С.А. Есенина (1995–2002), а также при составлении «Летописи жизни и творчества С.А. Есенина» (2003–2018) [22, с. 284]. Новаторский характер носит монография М.В. Скороходова, изучившего школьные и университетские учебные программы 1910-х гг., оказавшие влияние на формирование мировоззрения и кругозора Есенина, его приобщение «к творческой лаборатории писателей прошлого» [23, с. 266]. Сотрудниками группы Собрания сочинений Платонова под руководством Н.В. Корниенко разобрана, систематизирована и описана библиотека А.П. Платонова, хранящаяся в ИМЛИ РАН, — единственное собрание книг писателя [25]. В качестве удачного примера применения книговедческого и источниковедческого подходов следует указать исследование парижской библиотеки И.А. Бунина [19].

Личная библиотека А.Н. Толстого — уникальный источник, который требует всестороннего изучения и введения в научный оборот. Она насчитывает более 2000 изданий, среди которых особое место занимают книги, связанные с эпохой Петра I. За почти два десятилетия работы над петровской темой в библиотеке Толстого появилось более 200 книг по истории XVII–XVIII вв., истории Москвы и Санкт-Петербурга, мемуаров, изданий писем Петра и его современников, художественных произведений, словарей петровской эпохи и др. Часть изданий, связанных с работой над романом «Петр Первый» (1929–1945), долгое время находилась в экспозиции Музея-квартиры А.Н. Толстого на ул. Спиридоновка, 2/6 (отдел Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля), затем была передана в отдел книжных фондов. Ее история, состав, особенности,

а также описание отдельных изданий ранее не становились предметом изучения. Исследователей привлекали отдельные аспекты биографии писателя [13]; о читательских интересах писали А.В. Блюм [4], Е.Ю. Литвин [15], А.П. Рукавицын [21]. Первое описание библиотеки Толстого, хранящейся в книжных фондах ГМИРЛИ им. В.И. Даля, предприняла Т.Ю. Кравченко [14]. В частности, исследователь отмечала, что библиотека формировалась на протяжении всей жизни писателя, поэтому сейчас в ряде случаев сложно установить, «какие книги из этого собрания принадлежали непосредственно Толстому, какие — его третьей супруге, Н.В. Крандиевской-Толстой, четвертой супруге, Л.И. Толстой, детям Толстого от брака с Крандиевской или другим родственникам» [14, с. 479]. В рамках данной темы важно, что библиотека Толстого «рабочая, книги читанные, во многих имеются пометы на полях, подчеркивания в тексте, сделанные, как правило, красным и синим карандашами» [14, с. 480]. Наибольшее количество помет на книгах по истории России рубежа XVIII–XIX вв., связанных с работой над произведениями об эпохе Петра I.

Необходимость изучения книг личной библиотеки Толстого по петровской эпохе и введения в научный оборот маргиналий (рисунков и помет писателя на полях книг, закладках и др.) обусловлена методом работы писателя с книжными источниками. Он считал «работу над документами — одним из очень важных процессов в писательской деятельности» [37, т. 10, с. 208]. В беседе с молодыми писателями он говорил: «Нужно найти в этом материале *основное*, т. е. то, что подтверждает воззрение на ту эпоху, которой занимаешься. Итак, вы начинаете работать над материалами. Вы отмечаете те места, которые вам могут пригодиться, которые вам особенно интересны. Я не пользуюсь обычной картотекой, я просто подчеркиваю те места, которые мне нужны, и запоминаю, что в такой-то книге я должен найти то-то. Затем, когда охвачен весь период чтением, вы сужаете материал. Вы берете отрезок времени — полгода, год — и смотрите, что в этот период произошло, какие события и какие материалы относятся к этим событиям. Задача писателя — превратить материал в память» [37, т. 10, с. 240].

Уникальный характер книжного собрания Толстого и его ценность определяются тем, что оно формировалось писателем целенаправленно. Многие книги приобретались осознанно в процессе подготовки к созданию художественных произведений, и в частности, в процессе работы над

петровской темой, т. е. с 1909 г., со времени написания неопубликованного стихотворения «Черный всадник» (первый вариант заглавия «Петр»). В 1918 г. был написан ряд произведений о петровской эпохе: «Первые террористы (Извлечения из дел Преображенского приказа)» и «Наваждение», повесть «День Петра». Одним из источников этих текстов, определивших язык и стиль произведений, стала книга профессора Н.Я. Новомбергского «Слово и дело государевы (Материалы)» (Томск, 1909). Позднее писатель признавался: в пыточных актах, собранных Новомбергским, «я видел во всей чистоте русский язык <...> на котором говорили русские лет уже тысячу, но никто никогда не писал» [37, т. 10, с. 141]. Действительно, Толстой использовал один из оборотов, принятый в делопроизводстве XVII в., для указания на дату происшествия, с которого начинаются записи, опубликованные Новомбергским: «...в последних числах, а в котором подлинно не упомнит» [30, с. 247]. В романе «Петр Первый» на допросе капитан Филипп Сапогов говорил: «В прошлом-де году, в июле, а в котором числе — того он не упомнит, приходила великая государыня Софья Алексеевна в село Преображенское» [38, т. 7, с. 176]. Однако событийная канва описана в романе с опорой на исторические труды С.М. Соловьева и Н.Г. Устрялова, о чем впервые написал А.В. Алпатов в своей монографии «Алексей Толстой — мастер исторического романа»: «Первичный фактический материал, канву событий давали Толстому главным образом Голиков, Устрялов, Соловьев» [1, с. 135]. В данном случае, вероятно, писатель взял ряд сведений из «Истории царствования Петра Великого» Устрялова: показания стрельца Федора Сапогова, обвинявшего Шакловитого «в неоднократном посягательстве на жизнь Государя и царицы матери», стрельцов Обросима Петрова и Кузьмы Чермного, говоривших о замысле «умертвить царицу с братьями» во время пожара в Преображенском [39, т. 2, с. 76].

Важно отметить, что трактовка событий в рассказах конца 1910–1920-х гг. отличалась от их изображения в романе «Петр Первый». В качестве примера приведем сцену в доме А.Д. Меншикова в финале рассказа «Марта Рабе» (1929), когда он уступил «мариенбургскую полонянку», Марту Рабе, Петру. Александр Данилович, согласившись с просьбой царя, чтобы она «взяла б свечу <...> посветила в спальне», спросил: «Ну, что, царь заснул?» — «Не отвечая, даже не изменившись в лице, Марта тяжело полной рукой, хлестнула его по щеке. Александр Данилыч качнулся, весь

вспыхнул. И — понял все. Торжествующе усмехнулся глазами, ртом, всем длинным лицом своим… Склонился в низком поклоне, касаясь буклями вощеного пола, и, обеими руками взяв, почтительно поцеловал Марте руку, как будто перед ним стояла уже не Марта Рабе, а Екатерина Алексеевна, в будущем — императрица всероссийская» [36, с. 10]. Меншиков в ситуации с Мартой изображался как «ловкий царедворец», угадавший ее будущее и своевременно не упустивший «благоприятного случая», принявший «свои меры» [27, с. 5]. О приказе Петра посветить после встречи с Мартой, ее гневе и обиды на Меншикова писал в биографии Екатерины В.В. Андреев: «Петр расположился ночевать у Меншикова и после ужина велел Марте посветить себе в спальню. Это был приказ, против которого не было апелляции. Что же делает Меншиков? Он покорно склоняет голову в знак согласия. Добрый Александр Данилович! Но и достанется же ему завтра от Марты!» [27, с. 3–4]. О хладнокровии и расчетливости Меншикова, его «необыкновенном искусстве вести придворные интриги и поддерживать свое значение» писал и М.И. Семевский: «Он приблизил к Петру Екатерину, он навсегда мог рассчитывать на нее как на самую ревностную свою защитницу, и понятно, все, что могло ослабить интимные нежные отношения Петра к Екатерине, то всячески было устраняемо Меншиковым» [35, с. 23]. В финале второй книги романа Толстой большее внимание уделил изображению чувств Меншикова к Марте, его нежеланию знакомить возлюбленную с царем: «Алексашка побледнел. Сильным движением поднялся. Вышел. Петр сидел, покачивая ногой. В доме было тихо, только выла метель на больших чердаках. Петр слушал, подняв брови. Нога покачивалась, как заводная. Снова шаги, — быстрые, сердитые. Алексашка, вернувшись, стал в открытой двери, кусал губы: “Сейчас — идет”» [38, т. 7, с. 603–604].

Издание «Семейство Монсов» Семевского (СПб., 1862) стало одним из источников, непосредственно связанным с замыслом романа о Петре Великом. О нем Толстой писал Н.В. Крандиевской 17 августа 1928 г.: «Немедленно вышли мне в Кисловодск книгу дело Монса <…> Книгу о Монсе буду читать в дороге» [31, т. 2, с. 65]. Книга сохранилась в личной библиотеке Толстого и содержит пометы, которые свидетельствуют о методике работы писателя с документами и историческими источниками: он не пользовался «обычной картотекой», а подчеркивал нужные фрагменты текста. Развитие

любовной линии Петра и «нимфы кукуйского ручья» Анны Монс было подсказано именно этим историческим источником.

Анна Монс и члены ее семьи, отец «виноторговец Иван Монс» и мать, Матильда, появляются в первой книге романа «Петр Первый». Сведения о развитии взаимоотношений царя Петра и Анны были почерпнуты Толстым из книги Семевского, который приводил цитаты из сохранившихся писем Анны Ивановны. В частности, фраза из ее письма Петру, подчеркнутая Толстым, «“вернейшая до своей смерти” посылает “четыре цитрона и четыре апельсина”, чтоб государь “кушал на здоровье”» [35, с. 16], была использована в четвертой главе: «Когда случалось Францу Лефорту вырваться со службы и прискакать на Переяславскую верфь, — начиналось веселье. Он привозил вин, колбас, сластей, и, — с подмигиванием, — поклон от Анны Монс: выздоровела, еще краше стала и просит-де милости герра Питера — принять в подарок два цитрона» [38, т. 7, с. 129]. Петр выполнял все просьбы Анны Монс и даже, «несмотря на свою бережливость, в отношении к женщинам доходившую до скупости, осыпал красавицу щедрыми подарками» [35, с. 17]. Это и имения с угодьями, и «каменный палаццо» [35, с. 18] в Немецкой слободе, которые упоминаются во второй книге романа: «Петр, вернувшись с Черного моря, был очень щедр <...> Мыза была поставлена в березовой роще на дареной землице, идущей клином от ворот заднего двора, мимо ручья Кукуя, до Яузы. Здесь стояли: небольшой дом, так покрашенный, что издали походил на кирпичный, скотные дворы, крытые черепицей, рига, амбары» [38, т. 7, с. 407].

Помимо конкретных деталей, Толстой вынес самое важное из краткой, но очень информативной биографии Анны Монс, приведенной Семевским: характеристику отношения Петра к фаворитке. После смерти Лефорта, писал Семевский, «Петр решительно стал смотреть на нее как на будущую свою супругу-царицу» [35, с. 15]. В романе эта точка зрения отражена в диалоге Меншикова и Петра накануне женитьбы на Евдокии Лопухиной:

> Петр придвинулся к нему, с дрожащими от мороза губами силился разглядеть в темноте Алексашкины глаза...
>
> — А почему нельзя?
>
> — Ну, — захотел! Анну Ивановну-то в царицы? Жди тогда набата... [38, т. 7, с. 99].

Труд Семевского послужил источником сведений и о членах семьи Монс. Толстой назвал отца Анны, Иоганна Монса, виноторговцем, однако, упоминая о его долгах, оставшихся после смерти, добавил: «После него осталась <...> аустерия, мельница и ювелирная лавка». Как писал Семевский, ссылаясь на воспоминания иностранцев, Монс был уроженцем города Миндена на Везере: «...по известиям Корба, был золотых дел мастером; по словам других писателей, между прочим Гвариента, Монс был виноторговцем. Быть может оба ремесла служили средством существования этого семейства» [35, с. 12]. Однако Толстой допустил одно несоответствие: на момент описанных в романе событий Монс был жив: «Этот Иоанн Монст, Мунст или Монс — (одно и тоже лицо) жив был еще в 1703 году, что видно из сохранившейся долговой его росписки генерал-фурьеру Иоанну Гольцу — в 100 рейхсталеров — 1703 года; он умер не позже 1705 года» [35, с. 13].

Другой труд Семевского — «Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. “Слово и Дело!” (1700–1725)» [34] также был в библиотеке Толстого и может быть свидетельством того, как действительно «по зернышку» собирался материал для романа, в чем писатель признавался редактору журнала «Новый мир» В.П. Полонскому 4 января 1930 г., в процессе работы над четвертой главой: «Мне пришлось для новой главы прочитать кучу матерьялов, из которых выуживаешь по зернышку» [31, т. 2, с. 85]. В седьмой главе первой книги упоминался небольшой эпизод в доме князя-кесаря Ф.Ю. Ромодановского, которому Петр, подозревавший бояр в заговоре, доверил выявление недовольных: «Ромодановский зазывал к себе пировать бояр и больших дворян, вина не жалел. Ставили к дверям мушкетеров, чтобы гости сидели крепко, и так пировали по суткам и более, карлы и шуты ползали под столами, слушая разговоры, ходил меж пьяными ученый медведь, протягивал в лапах кубок с вином, чтобы гость пил, а кто пить не хотел, — медведь, бросив кубок, драл его и, наваливаясь, норовил сосать лицо. Князь-кесарь, тучный, усталый, дремал сполупьяна на троне, чутко слушая, остро видя, но гости и во хмелю не говорили лишнего, хоть он и знал про многих, что только и ждут, когда под Петром с товарищи земля зашатается...» [38, т. 7, с. 310]. В книге Семевского эта сцена приводилась как объяснение одного из снов Екатерины: «Екатерине не раз случалось видеть, как медведи Ромодановского подносили гостям на золотом блюде большой

кубок водки; если кто отказывался от нее, медведь вцеплялся в парик или в волосы гостя, раздирал платье и вообще трепал нещадно, “своим обычаем”» [34, с. 277].

В ряде случаев Толстой использовал документ в качестве образца, на основании которого рождался исторически достоверный и убедительный документ: «...по указу великих государей сделано немецкое платье в хоромы к нему, великому государю царю и великому князю Петру Алексеевичу всея Великия и Малыя и Белыя России самодержцу, а к тому делу взято товаров у генерала у Франца Лефорта: две цевки золота, — плачено один рубль, 13 алтын, 2 деньги, да девять дюжин пуговиц по шести алтын дюжина, да к исподнему кафтану — 6 дюжин пуговиц по 2 алтына 4 деньги дюжина, да шелку и полотна на 10 алтын, да накладные волосы — три рубля...» [38, т. 7, с. 77–78]. Подобные расписки приведены в «Сборнике выписок из архивных бумаг о Петре Великом» [33], но среди них художник выделил не только устойчивые обороты и синтаксические конструкции, но и имена собственные. В предложении «по приказу дьяков Ивана Васкова, Михаила Родостамова, выдано из комедийной храмины латы» [33, т. 2, с. 319] Толстой «увидел» одного из второстепенных героев романа, страдающего от духоты Дворцового приказа писца: «...писцы, свернув головы, свесив волосы на глаза, скрипят перьями. В чернилах — мухи. На губы, на мокрые носы липнут мухи. Дьяк наелся пирогов, сидит на лавке, в дремоте. Писец, Иван Васков, перебеляет с листа в книгу» [38, т. 7, с. 77]. Другой второстепенный герой, дворовой Степка Медведь, мрачный рослый парень, которого вызвали, «чтобы разбить башмаки», и который, «вколотив в них ножищи, бегал по лестницам как жеребец» [38, т. 7, с. 79], также связан с документом, опубликованным в «Сборнике выписок из архивных бумаг о Петре Великом»: «...гренодерам на 6 лошадей до Прешпективной 8 руб., которые отданы Степану Медведю...» [33, т. 2, с. 151]. Так на основе исторических документов была создана сцена сборов Петра в Немецкую слободу на именины Франца Лефорта.

В библиотеке Толстого были издания не только XIX в. о петровской эпохе, но и книги, напечатанные в начале XVIII в. Т.Ю. Кравченко приводила следующие: *Магницкий Л.Ф.* Арифметика. М.: Синодальная тип., 1703; *Кугорн Минно ван.* Новое крепостное строение на мокром или низком горизонте... М.: Московский печат. двор, 1710; *Шафиров П.П.* Рассуждение, ка-

кие законные причины Его Величество Петр Первый, император и самодержец Всероссийский и протчая к начатию войны против Короля Карла XII, Шведского 1700 году имел. СПб., 1722 (с многочисленными подчеркиваниями и владельческой надписью Толстого); *Пуфендорф Самуэль фон.* Введение, в гисторию европейскую. СПб., 1723 [14, с. 481–482]. Это источники, необходимые и для изучения исторической эпохи, событий и их причин, языка, нравов, быта (в «Арифметике» Магницкого впервые были описаны все денежные единицы, единицы весов и мер), а также создания колорита эпохи. В этом помогали и иллюстрированные издания, в частности «Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века. Рисунки дрезденского альбома с подлинника в натуральную величину, с приложением карты пути цесарского посольства 1661–62 гг.» [29]. Сложно сказать, сохранилось ли это издание в личной библиотеке Толстого, однако писатель с ним работал: об этом можно судить по видеозаписи интервью о романе «Петр Первый», которое сохранилось в фонде Российского государственного архива кинофотодокументов[1]. В нем писатель демонстрировал «Альбом Мейерберга» и читал отрывки из первой книги романа. Помимо изображений денежных единиц, женской и мужской одежды, московского Кремля и Немецкой слободы, Толстой, безусловно, видел изображение циферблата часов на Спасской башне — они часто упоминаются в первой и второй книгах романа: «Санная дорога вилась по ней к Спасским воротам. Над ними, над раскоряченным золотым орлом, кружилась туча ворон, крича тревожно, по-весеннему. Стрелки на черных часах дошли до восьми, заморская музыка заиграла на колоколах» [38, т. 7, с. 28–29].

Как известно по письмам, в работе над петровской темой в разные годы Толстой привлекал гораздо более обширный материал, нежели те источники, что сохранились в его библиотеке: это и книги Библиотеки Академии наук («Матерьялы все растут, из Академии наук и Публ<ичной> Библ<иотеки> мне несут такие книжищи, что волосы встают ежом», — писал он Полонскому [31, т. 2, с. 82]), и записи друзей, коллег, родных. А.П. Чапыгин в письме от 2 января 1935 г. упоминал о том, что выписал для него «место из анекдотов о Петре от строчки до строчки, не пропустив ничего» [31, т. 2, с. 194].

1 Российский государственный архив кинофотодокументов. Учетный номер 10157. 1933 г.

О количестве и составе исторических источников, привлеченных для написания романа (как вошедших, использованных, так и предполагаемых), можно судить по спискам литературы, которые сохранились в фонде Толстого в ОР ИМЛИ РАН. Работая над «Петром Первым» и в соответствии с замыслом описать подробно раскольников и булавинское восстание, Толстой изучал эту тему, о чем свидетельствуют записные книжки и списки литературы конца 1920–1930-х гг. В ОР ИМЛИ есть несколько списков литературы, относящихся к разным периодам. В одном из них, озаглавленном «Материалы к роману “Петр I”» и датированном 1938 г., собраны книги по булавинскому восстанию[2]; в другом — литература и источники по эпохе Петра I. Этот документ представляет собой машинопись с отметками рукой Толстого красным и синим карандашом, в котором выделены два раздела «Общие источники и литература» и «Источники и литература по истории культуры, быта и общества при Петре Великом»[3].

Работая с поступавшими к нему материалами по эпохе Петра Великого, Толстой делал выписки (например выписки из дел Преображенского приказа[4]), а также фиксировал цитаты и их источники на листах записных книжек и в тетрадях. Краткие указания на источник сведений содержатся в тетради среди набросков ко второй книге: «Петр пишет письмо Шереметьеву (Князьков ст. 66)»[5], и действительно, в издании «Очерки из истории Петра Великого и его времени» С.А. Князькова [28, с. 66–67] приводилось письмо Петра Б.П. Шереметеву от 5 декабря 1700 г., которое полностью, с небольшими стилистическими исправлениями и сокращениями незначительных деталей Толстой привел в романе: «...Не лепо при несчастье всего лишиться... Того ради повелеваю, — тебе при взятом и начатом деле быть и впредь, то есть — над конницей, с которой ближние места беречь для последующего времени, и идтить вдаль для лучшего вреда неприятелю. Да и отговариваться нечем: понеже людей довольно, так же реки и болота замерзли... Еще напоминаю: не чини отговорки ничем, ниже болезнью... Получили болезнь многие меж беглецов, которых товарищ, майор Лобанов, повешен за такую болезнь...» [38, т. 7, с. 571]. Правда, Князьков напечатал

2 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 262. Л. 1–3.
3 Там же. Л. 4–17.
4 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 264. 6 л.
5 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 240. Л. 8 об.

письмо с сокращением фамилии осужденного майора («Л.»), как и в первом томе публикации петровских писем и бумаг [32, т. 1, с. 410–411], поэтому, очевидно, Толстой видел и это письмо и примечание к нему в томе «Писем и бумаг Петра Великого», в котором было указано имя князя Я.И. Лобанова-Ростовского [32, т. 1, с. 845]. На встрече с коллективом редакции журнала «Смена», говоря о значимости работы с документами, он отмечал, что письма являются одним из «важнейших» источников [37, т. 10, с. 208]. Другим принципом писательской деятельности, по его мнению, является сличение документов, что позволяет «выработать историческое чутье» [37, т. 10, с. 208] и критическое отношение к документу.

В некоторых случаях приходится устанавливать издание, из которого сделана выписка: так, например, ряд записей с указанием страниц не содержат ни фамилии, ни названия труда. Простым и синим карандашами Толстой записал: «Нерасположение венского двора стр. 80 / Гвариент издает дневник Корба 82 / Свидание в Биржах с Августом и переговоры с литовским канцл<ером> Щуко (ст. 91) / Поляки потребовали Киев / Пожар Кремля (ст. 99)»[6]. Источником этих сведений стал труд Устрялова. Он писал и о пренебрежительном отношении венского (цесарского) двора к Петру после нарвского поражения [39, т. 4, ч. 1, с. 80], об издании «книги о состоянии и порядках Московского государства», т. е. «Дневника поездки в Московское государство знатного и вельможного господина Игнатия Христофора, благородного господина Гвариента и Ралля, веденного Иоанном Георгом Корбом, секретарем цесарского посольства» [39, т. 4, ч. 1, с. 82], о переговорах Петра с литовским подканцлером Станиславом Щукой 18 февраля 1701 г. [39, т. 4, ч. 1, с. 91], кремлевском пожаре в июне 1701 г. [39, т. 4, ч. 1, с. 99]. В той или иной степени эти факты нашли отражение в начале пятой главы второй книги романа: «В Европе посмеялись и скоро забыли о царе варваров, едва было не напугавшем прибалтийские народы <…> в Вене бывший австрийский посол в Москве, Игнатий Гвариент, выдал в свет записки, или дневник, своего секретаря Иоганна Георга Корба, где с чрезвычайной живостью описывались смешные и непросвещенные порядки Московского государства, а также кровавые казни стрельцов в 98 году. При венском дворе громко говорили о новом поражении рус-

6 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 240. Л. 9.

ских под Псковом, о бегстве с немногими людьми Петра» [38, т. 7, с. 568–569]; «Допировались и дошутились на самый Покров до большого пожара. Полыхнуло в Кремле, занялось в Китай-городе, ветер был сильный, головни несло за Москва-реку» [38, т. 7, с. 596].

По справедливому суждению составителей каталога-описания «петровской коллекции» писателя Д.А. Гранина, «состав библиотеки и источники ее формирования, а также характер использования книги владельцем несут на себе черты его личности» [20, с. 5]. Описание и введение в научный оборот книг писательской библиотеки, а также маргиналий, закладок, выписок из документов и их сопоставление с текстом художественного произведения позволяет не столько проникнуть в «эмоционально-интеллектуальный мир читателя» [12, с. 4–5], сколько заглянуть в творческую лабораторию писателя, показать взаимосвязь между источником и художественным образом.

Список литературы

Исследования

1 *Алпатов А.В.* Алексей Толстой — мастер исторического романа. М.: Сов. писатель, 1958. 356 с.

2 *Балухатый С.Д.* Библиотека Чехова. Л.: Б. и., 1930. С. 201–423.

3 *Балыкова Л.А.* Мемориальная библиотека И.С. Тургенева как источник для изучения биографии и творчества писателя: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003. 24 с.

4 *Блюм А.В.* Состав души // В мире книг. 1983. № 1. С. 52–53.

5 *Брио Б.* И.С. Тургенев (Тридцатилетие со дня кончины) // Русское Слово. 1913. № 193. С. 3.

6 Библиотека А.А. Блока: описание: в 3 кн. Л.: БАН, 1984–1986.

7 Библиотека Льва Николаевича Толстого в Ясной Поляне: библиографическое описание: в 3 т. М.: Книга, 1972–1999.

8 Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

9 *Булгаков В.Ф.* Отчет по описанию библиотеки Л.Н. Толстого, находящейся в Ясной Поляне // Толстовский Ежегодник. 1913. Отд. 4. С. 67–71.

10 *Гроссман Л.П.* Библиотека Достоевского по неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского. Одесса: А.А. Ивасенко, 1919. 167 с.

11 *Ильина О.Н.* Изучение личных библиотек в России: материалы к указателю литературы на русском языке за 1934–2006 годы. СПб.: Изд-во «Сударыня», 2008. 502 с.

12 *Ильина О.Н.* Личные библиотеки как источник по истории культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2003. № 1. С. 63–69.

13 *Кошут С.* В библиотеке Алексея Толстого // Литературная Грузия. 1983. № 2. С. 162–170.

14 *Кравченко Т.Ю.* Библиотека А.Н. Толстого в собрании Государственного музея истории российской литературы имени В.И. Даля // Алексей Толстой: диалоги со временем. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4 / отв. ред. Г.Н. Воронцова, сост. А.С. Акимова. С. 478–488. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0747-2-478-488

15 *Литвин Е.Ю.* Алексей Толстой // Книжное обозрение. 1985. 31 мая. С. 15.

16 Личная библиотека А.М. Горького в Москве. Описание: в 2 кн. М.: Наука, 1981.

17 *Мезьер А.В.* Словарный указатель по книговедению. Л.: Колос, 1924. 926 стб.

18 *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина: библиографическое описание. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. 442 с.

19 *Морозов С.Н.*, *Иванов Ю.Н.* Дарственные надписи на книгах из парижской библиотеки И.А. Бунина // Культурное наследие российской эмиграции, 1917–1940: в 2 кн. М.: Наследие, 1994. Кн. 2. С. 237–243.

20 Петровская коллекция в личной библиотеке Д.А. Гранина: каталог. СПб.: Росток, 2022. 375 с.

21 *Рукавицын А.П.* Читатель Льва Толстого — Алексей Толстой // Художественное произведение и его читатель: межвуз. тематический сб. Калинин: КГУ, 1980. С. 160–172.

22 *Серегина С.А.* С.А. Есенин и Н.В. Покровский: к истории изучения круга чтения поэта и его представлений об искусстве // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 1. С. 282–297. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-282-297

23 *Скороходов М.В.* Сергей Есенин: истоки творчества (вопросы научной биографии). М.: ИМЛИ РАН, 2014. 383 с.

24 *Субботин С.И.* Библиотека Сергея Есенина // Есенин на рубеже эпох: итоги и перспективы: матер. Междунар. науч. конф., посвященной 110-летию со дня рождения С.А. Есенина. М.; Константиново; Рязань: Пресса, 2006. С. 331–355.

25 *Умрюхина Н.В.* Библиотека Андрея Платонова в фонде ИМЛИ РАН // «Страна философов» Андрея Платонова: проблемы творчества. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 9. С. 970–1002. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0745-8-970-1002

26 *Янушкевич А.С.* Библиотека В.А. Жуковского в Томске // Вопросы литературы. 1997. № 6. С. 309–314.

Источники

27 *Андреев В.* Екатерина Первая // Осьмнадцатый век. 1869. Кн. 3. С. 1–26.

28 *Князьков С.А.* Очерки из истории Петра Великого и его времени. 2-е изд. СПб.: Изд. книжного магазина П.В. Луковникова, 1914. 648 с.

29 *Мейерберг А.* Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века: Рис. Дрезден. альбома, воспр. с подлинника в натур. величину, с прил. карты пути цесар. посольства 1661–62 гг. СПб.: Суворин, 1903. 61 л.

30 *Новомбергский Н.Я.* Слово и дело государевы: (Материалы): в 2 т. М.: Языки славянской культуры, 2004.

31 Переписка А.Н. Толстого: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989.

32 Письма и бумаги императора Петра Великого. СПб.: Гос. тип., 1887–1918.

33 Сборник выписок из архивных бумаг о Петре Великом: в 2 т. М.: Унив. тип., 1872.

34 *Семевский М.Н.* Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. «Слово и Дело!» (1700–1725). СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1884. 340 с.

35 *Семевский М.Н.* Семейство Монсов. Пб.: В тип. Эдуарда Праца, 1862. 204 с.

36 *Толстой А.Н.* Марта Рабе // Женский журнал. 1929. № 6. С. 8–10.

37 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1958–1961.

38 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1982–1986.

39 *Устрялов Н.Г.* История царствования Петра Великого: в 6 т. СПб.: Тип. II-го отд. С.Е.И.В.К., 1858–1863.

References

1 Alpatov, A.V. *Aleksei Tolstoi — master istoricheskogo romana* [*Alexey Tolstoy as the Master of the Historical Novel*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1958. 356 p. (In Russ.)

2 Balukhatyi, S.D. *Biblioteka Chekhova* [*Chekhov's Library*]. Leningrad, [S. n.], 1930, pp. 201–423. (In Russ.)

3 Balykova, L.A. *Memorial'naia biblioteka I.S. Turgeneva kak istochnik dlia izucheniia biografii i tvorchestva pisatelia* [*Turgenev Memorial Library as a Source for Studying the Biography and Creativity of the Writer: PhD Thesis, Summary*]. St. Petersburg, 2003. 24 p. (In Russ.)

4 Blium, A.V. "Sostav dushi" ["Composition of the Soul"]. *V mire knig*, no. 1, 1983, pp. 52–53. (In Russ.)

5 Brio, B. "I.S. Turgenev (Tridtsatiletie so dnia konchiny)" ["I.S. Turgenev (The 30th Anniversary of his Death)"]. *Russkoe Slovo*, no. 193, 1913, p. 3. (In Russ.)

6 *Biblioteka A.A. Bloka: opisanie: v 3 kn.* [*Library of A.A. Blok: Description: in 3 vols.*]. Leningrad, Library of the Academy of Sciences Publ., 1984–1986. (In Russ.)

7 *Biblioteka L'va Nikolaevicha Tolstogo v Iasnoi Poliane: bibliograficheskoe opisanie: v 3 t.* [*Library of Leo Nikolaevich Tolstoy in Yasnaya Polyana: Bibliographic Description: in 3 vols.*]. Moscow, Kniga Publ., 1972–1999. (In Russ.)

8 *Biblioteka F.M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisanie* [*Library of F.M. Dostoevsky: The Experience of Reconstruction. Scientific Description*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)

9 Bulgakov, V.F. "Otchet po opisaniiu biblioteki L.N. Tolstogo, nakhodiashcheisia v Iasnoi Poliane" ["Report on the Description of the L.N. Tolstoy's Library in Yasnaya Polyana"]. *Tolstovskii Ezhegodnik*, no. 4, 1913, pp. 67–71. (In Russ.)

10 Grossman, L.P. *Biblioteka Dostoevskogo po neizdannym materialam. S prilozheniem kataloga biblioteki Dostoevskogo* [*Dostoevsky Library Based on Unreleased Materials. With the Application of the Dostoevsky Library Catalog*]. Odessa, A.A. Ivasenko Publ., 1919, pp. 125–167. (In Russ.)

11 Il'ina, O.N. *Izuchenie lichnykh bibliotek v Rossii: materialy k ukazateliu literatury na russkom iazyke za 1934–2006 gody* [*The Study of Personal Libraries in Russia: Materials for the Index of Literature in Russian for 1934–2006*]. St. Petersburg, Sudarynia Publ., 2008. 502 p. (In Russ.)

12 Il'ina, O.N. "Lichnye biblioteki kak istochnik po istorii kul'tury" ["Personal Libraries as a Source on the History of Culture"]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury*, no. 1, 2003, pp. 63–69. (In Russ.)

13 Koshut, S. "V biblioteke Alekseia Tolstogo" ["In the Library of Alexei Tolstoy"]. *Literaturnaia Gruziia*, no. 2, 1983, pp. 162–170. (In Russ.)

14 Kravchenko, T.Iu. "Biblioteka A.N. Tolstogo v sobranii Gosudarstvennogo muzeia istorii rossiiskoi literatury imeni V.I. Dalia" ["The Library of A.N. Tolstoy in the Collection of the State Museum of the History of Russian Literature named after V.I. Dahl"]. *Aleksei Tolstoi: dialogi so vremenem* [*Alexey Tolstoy: Dialogues with Time*], issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 478–488. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0747-2-478-488 (In Russ.)

15 Litvin, E.Iu. "Aleksei Tolstoi" ["Alexey Tolstoy"]. *Knizhnoe Obozrenie*, 31 May, 1985, p. 15. (In Russ.)

16 *Lichnaia biblioteka A.M. Gor'kogo v Moskve. Opisanie: v 2 kn.* [*Gorky's Personal Library in Moscow. Description: in 2 books.*]. Moscow, Nauka Publ., 1981. (In Russ.)

17 Mez'er, A.V. *Slovarnyi ukazatel' po knigovedeniiu* [*Dictionary Index on Book Studies*]. Leningrad, Kolos Publ., 1924. 926 col. (In Russ.)

18 Modzalevskii, B.L. *Biblioteka A.S. Pushkina: bibliograficheskoe opisanie* [*Pushkin Library: Bibliographic Description*]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1910. 442 p. (In Russ.)

19 Morozov, S.N., and Iu.N. Ivanov. "Darstvennye nadpisi na knigakh iz parizhskoi biblioteki I.A. Bunina" ["Donation Inscriptions on Books from the Paris Library of I.A. Bunin"]. *Kul'turnoe nasledie rossiiskoi emigratsii, 1917–1940: v 2 kn.* [*Cultural Heritage of Russian Emigration, 1917–1940: in 2 vols.*], vol. 2. Moscow, Nasledie Publ., 1994, pp. 237–243. (In Russ.)

20 *Petrovskaia kollektsiia v lichnoi biblioteke D.A. Granina: katalog* [*Petrovsky Collection in*

the Personal Library of D.A. Granin: Catalog]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2022. 375 p. (In Russ.)

21 Rukavitsyn, A.P. "Chitatel' L'va Tolstogo — Aleksei Tolstoi" ["Alexey Tolstoy as a Reader of Leo Tolstoy"]. *Khudozhestvennoe proizvedenie i ego chitatel': mezhvuzovskii tematicheskii sbornik* [*A Work of Art and its Reader: An Interuniversity Thematic Collection*]. Kalinin, Kalinin State University Publ., 1980, pp. 160–172. (In Russ.)

22 Seregina, S.A. "S.A. Esenin i N.V. Pokrovskii: k istorii izucheniia kruga chteniia poeta i ego predstavlenii ob iskusstve" ["Yesenin and N.V. Pokrovsky: On the History of Studying the Poet's Reading Circle and His Ideas About Art"]. *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 1, 2022, pp. 282–297. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-282-297 (In Russ.)

23 Skorokhodov, M.V. *Sergei Esenin: istoki tvorcheschtva (voprosy nauchnoi biografii)* [*Sergey Yesenin: The Origins of Creativity (Questions of Scientific Biography)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014. 383 p. (In Russ.)

24 Subbotin, S.I. "Biblioteka Sergeia Esenina" ["Sergey Yesenin's Library"]. *Esenin na rubezhe epokh: itogi i perspektivy: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 110-letiiu so dnia rozhdeniia S.A. Esenina* [*Yesenin at the Turn of the Epochs: Results and Prospects: Materials of the International Scientific Conference Dedicated to the 110th Anniversary of the Birth of S.A. Yesenin*]. Moscow, Konstantinovo, Riazan, Pressa Publ., 2006, pp. 331–355. (In Russ.)

25 Umriukhina, N.V. "Biblioteka Andreia Platonova v fonde IMLI RAN" ["Andrey Platonov's Library at the IWL RAS Fund"]. *"Strana filosofov" Andreia Platonova: problemy tvorchestva* [*Andrey Platonov's "Country of Philosophers": Unanswered Questions*], vol. 9. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 970–1002. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0745-8-970-1002 (In Russ.)

26 Ianushkevich, A.S. "Biblioteka V.A. Zhukovskogo v Tomske" ["Zhukovsky's Library in Tomsk"]. *Voprosy literatury*, no. 6, 1997, pp. 309–314. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/QGPFUC
УДК 821.131.1
ББК 83.3(4Ита)6 + 85.373(4Ита)6 + 76.02(2)

ПЬЕР ПАОЛО ПАЗОЛИНИ НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

© 2024 г. А.В. Ямпольская
Литературный институт имени А.М. Горького, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 22 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-342-361

Аннотация: В статье оценивается вклад журнала «Иностранная литература» в рецепцию творчества П.П. Пазолини в России. Впервые изучены архивы журнала и проанализированы все связанные с Пазолини публикации: переводы его произведений, информационные заметки, статьи критиков Ц. Кин, Г. и А. Богемских, Литературный гид к 100-летию со дня рождения. Рассмотрение материалов в хронологическом порядке позволяет проследить, как менялось отношение к Пазолини, насколько полно освещалось его творчество. Придя к выводу, что публикации в журнале в недостаточной степени отражают значение Пазолини как одного из наиболее оригинальных и многогранных деятелей литературы и культуры Италии — поэта, прозаика, филолога, критика, кинематографиста, влиятельного интеллектуала, автор статьи объясняет это рядом причин: своеобразие поэтических и прозаических произведений Пазолини, не отвечавших в советское время представлениям о прогрессивной литературе, сопровождавшая его скандальная слава, отрицательные оценки влиятельных критиков. Вместе с тем публикации последних лет свидетельствуют о стремлении заполнить эту досадную лакуну.

Ключевые слова: итальянская литература, рецепция, Пьер Паоло Пазолини, «Иностранная литература», художественный перевод, итальянская поэзия, поэзия на диалекте, итальянское кино, книжные рецензии, Андрей Платонов, Витольд Гомбрович.

Информация об авторе: Анна Владиславовна Ямпольская — кандидат филологических наук, доктор лингвистики (Università degli Studi di Firenze), доцент, Литературный институт имени А.М. Горького, Тверской бульвар, д. 25, 123104 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9900-9256

E-mail: khomkins@mail.ru

Для цитирования: *Ямпольская А.В.* Пьер Паоло Пазолини на страницах журнала «Иностранная литература» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 342–361. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-342-361

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

PIER PAOLO PASOLINI IN "INOSTRANNAIA LITERATURA" JOURNAL

© 2024. Anna V. Jampol'skaja
Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Moscow, Russia
Received: February 04, 2024
Approved after reviewing: March 22, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The paper evaluates the contribution of the journal "Inostrannaia literatura" to the reception of P.P. Pasolini's work in Russia. The research is based on an analysis of the archives of the journal and all published materials related to Pasolini in it, such as translations of his works, informational notes, articles by Ts. Kin, G. and A. Bogemskii, a Literary guide to the 100th anniversary of his birth. Reviewing the materials in chronological order allows us to trace how the attitude towards Pasolini has changed over time, in which measure his creative work has been covered. The publications in the journal do not reflect sufficiently the importance of Pasolini as one of the most original and multifaceted personalities in Italian literature and culture — poet, writer, philologist, literary critic, cinematographer, and influential intellectual — mainly because of the originality of his poetic and prosaic works, which did not correspond in Soviet times to the idea of progressive literature, Pasolini's scandalous fame, and negative assessments given by authoritative critics. At the same time, the publications of the last years reflect the aspiration to fill this regrettable gap.

Keywords: Italian literature, reception, Pier Paolo Pasolini, "Inostrannaia literatura," literary translation, Italian poetry, dialect poetry, Italian cinema, book review, Andrei Platonov, Witold Gombrowicz.

Information about the author: Anna V. Jampol'skaja, PhD in Philology, dottore di ricerca in linguistica (Università degli Studi di Firenze), Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing, Tverskoi blvd., 25, 123104 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9900-9256
E-mail: khomkins@mail.ru

For citation: Jampol'skaja, A.V. "Pier Paolo Pasolini in 'Inostrannaia literatura' Journal." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 342–361. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-342-361

Одна из главных задач журнала «Иностранная литература» — знакомить отечественного читателя с произведениями талантливых современных авторов[1]. В советское время, когда международные контакты были затруднены, журнал играл важнейшую просветительскую роль как источник сведений о литературной и культурной жизни зарубежных стран. Этому способствовала не только публикация переводов художественных произведений, но и существование специальных рубрик — «Из месяца в месяц», где публиковались новости, и «Культура и современность», содержавшей развернутые обзоры зарубежной прессы. В настоящей статье, основанной на вышедших до сегодняшнего дня и так или иначе связанных с именем П.П. Пазолини материалах, предпринимается попытка установить, какой вклад внес журнал в рецепцию его творчества в России.

Первое произведение Пазолини на страницах «Иностранной литературы» — «Интеллектуальная баллада Герману Титову», появившаяся в № 8 за 1962 г. [34]. Это первая из серии баллад, отсылающих к Ф. Вийону, которые намеревался сочинить Пазолини, самая известная из них — «Баллада матерей». Вот как объяснял автор свой замысел: «В книге, которую я готовлю, есть раздел, который будет называться “Интеллектуальные баллады” и который в каком-то смысле выходит за рамки моей предыдущей работы, потому что он будет менее автобиографичным и затронет объек-

1 Статья написана по материалам доклада на конференции «Пьер Паоло Пазолини: личность, творчество, рецепции (к 100-летию со дня рождения)» (ИМЛИ РАН — РГГУ, 1–2 марта 2022 года), а также выступления в Центре Вознесенского 22 ноября 2022 года в рамках программы «Центр исследований Оттепели». Автор благодарит Е. Солоновича и Н. Ставровскую за ценные сведения, а также редакцию журнала «Иностранная литература» за предоставленные материалы.

тивные проблемы; в него войдут инвективы и элегии» (цит. по: [6, p. 8][2]). Стихотворение, напечатанное в 1961 г. в журнале «Эуропа леттерариа», — отклик на состоявшийся в августе того же года полет второго советского космонавта. На русский язык балладу переложил Р.Д. Моран, в основном переводивший с татарского, но также занимавшийся европейской поэзией. Написана она от имени Титова и представляет собой его размышления в ходе космического путешествия — от старта до возвращения на Землю. Завершается баллада следующими строками:

> Возвращаюсь на Землю к простым, открытым
> (и огромным, ибо народ мой — огромен)
> сердцам земледельцев — стал ближе зенит им;
> с новой страстью вбираю в себя
> голос горы, блеск плуга, дым домны.
> Я узнал: и во зле, что я выжег полетом звездным,
> быстрее звука промчавшись в небе, —
> зле поэтическом, интеллектуальном, религиозном, —
> есть добро, что отделится рано или поздно;
> а пока — все сложней человеческий жребий [34].

Упоминание «земледельцев» отражает впечатления от путешествия Пазолини в СССР в 1957 г. на Всемирный фестиваль молодежи и студентов: сочетание революционного характера советского общества с элементами традиционной крестьянской культуры оказалось ему особенно близким (см. главу «“Сельский праздник” Пьера Паоло Пазолини» в монографии А.В. Голубцовой [3, с. 136–141]). Хотя в балладе упоминаются Париж, Лондон, Рим и Вашингтон, где, наблюдая полет Титова, «прикусили язык ханжи и невежды», ее содержание отнюдь не исчерпывается политическими мотивами: куда важнее противопоставление добра и зла, истины и лжи; космонавт призван объединить мир, вернуть в него любовь и надежду.

Впрочем, впервые имя Пазолини появилось на страницах журнала задолго до его приезда в СССР: в № 5 за 1957 г. в разделе «Из месяца в месяц» вышла краткая, но информативная заметка «Творчество Пазоли-

2 Здесь и далее, если не указано иное, перевод цитат наш. — *А.Я.*

ни» [26]. В ней перечислены его произведения — поэмы «Народная песня», «Пикассо», романы «Парни, узнавшие жизнь» (“Ragazzi di vita”, 1955; в переводе И. Заславской «Шпана») и «Бурная жизнь» (“Una vita violenta”, 1959); упомянуто, что Пазолини сотрудничает в качестве литературного критика в журнале «Оффичина». Ссылаясь на коммунистическую газету «Унитá», автор заметки подчеркивает, что Пазолини отличает ярко выраженная демократическая направленность, его произведения посвящены жизни и борьбе итальянских трудящихся.

Рассмотрение материалов из рубрики «Из месяца в месяц» в хронологическом порядке позволяет понять, как менялось со временем отношение к Пазолини, что в его фигуре и творчестве привлекало внимание. Сотрудники редакции (их имена не названы) опирались на публикации в зарубежной прессе. В Италии источником информации по понятным причинами была преимущественно коммунистическая печать — прежде всего, газета «Унита», но также и другие периодические издания. В заметке, появившейся в № 10 за 1959 г. [25], освещены споры вокруг романа «Бурная жизнь»: кратко пересказав сюжет, автор отмечает, что хотя Пазолини не впервые обращается к римскому люмпен-пролетариату и уголовной среде, здесь он показывает, что человек из этой среды, пройдя испытания, может оказаться способным на самопожертвование и на подвиг. Приводятся мнения критиков — католика Ф. Вирдиа и коммуниста К. Салинари: первый признает талант Пазолини, но осуждает то, что развитие образа главного героя соответствует схемам марксистской эстетики, второй, отметив отдельные недостатки романа, расценивает его как важнейший этап развития итальянской прозы, шаг вперед от неореализма к соцреализму.

В № 9 за 1960 г. сообщается, что Пазолини перевел «Орестею» Эсхила для постановки, осуществленной В. Гассманом в Греческом театре в Сиракузах [13]. Пазолини не владел греческим, поэтому он опирался на итальянский, французский и английский тексты, сопоставляя их, а там, где встречались разночтения, переводил по наитию. В итоге получился выразительный поэтический текст, без ненужной архаичности: эти сведения почерпнуты в журнале «Контемпоранео».

В № 11 за 1960 г. вышла заметка «Романы Пазолини в Ватиканском “Индексе”» [24]. В ней речь идет о уже упомянутых выше романах — “Ragazzi di vita” и “Una vita violenta” (здесь они названы «Лихие ребята» и «Жестокая жизнь»). В то время как Ватикан рассматривал вопрос о включении романа в пресловутый «индекс», книжный бюллетень иезуитов «Сеньялаторе либрарио» уже внес его в перечень произведений, не содержащих каких-либо позитивных элементов, которые оправдывали бы их чтение. Любопытно, что в журнале не упоминается о громких судебных процессах, связанных с первым романом, и о скандалах с исключением его из числа претендентов на литературные премии.

Помимо литературных новостей, журнал освещал работу Пазолини в кино. Так, в № 8 за 1961 г. опубликована заметка «Пазолини-кинорежиссер» о его первой ленте — «Нищий» («Аккаттоне») (1961) [15]. Отмечено, что Пазолини обращается к темам, поднятым ранее в романах, и рассказывает киноязыком «горестную историю безработного и бездомного парня». При этом он привлекает к съемкам не только актеров, но и ребят с улицы. Пазолини не новичок в кино: он писал сценарии, брал уроки режиссуры и операторского мастерства у Феллини.

Следующая заметка вновь посвящена литературе: в № 11 за 1962 г. говорится о романе «Неосознанная мечта» (“Il sogno di una cosa”), написанном в 1949 г., но увидевшем свет в 1962 г. [23]. Здесь пересказана статья К. Салинари из журнала «Вие Нуове»: сравнивая роман, действие которого происходит во Фриули, с римскими произведениями, критик отмечает рост писательского мастерства, особенно в сфере языка, и вместе с тем преемственность образов и персонажей. При этом Салинари больше ценит раннее произведение, обнаруживая в нем перекличку с идеями Маркса, и ставит в вину Пазолини то, что знакомство с ведущим растительное существование римским люмпен-пролетариатом привело к его фетишизации и, как следствие, к появлению декадентских мотивов.

В № 6 за 1963 г. в заметке с красноречивым заголовком «“Охота за ведьмами” в Риме», написанной по материалам газеты «Паэзе сера», сообщалось, что Пазолини приговорен к четырем месяцам тюрьмы за эпизод фильма «Рогопаг» (1963) (киноновелла «Овечий сыр»): режиссера обви-

няли в «оскорблении религии»[3] [14]. В № 8 за 1964 г. журнал вернется к этой теме, сообщив о пересмотре дела и оправдании Пазолини [18].

Затем наконец-то звучит голос самого Пазолини: в № 3 за 1964 г. он отвечает на вопросы «Литературной анкеты» [22]. Делясь творческими планами, он говорит, что заканчивает работу над фильмом «Дон Жуан» (возможно, речь идет о фильме К. Лиццани “Requiscant”, где Пазолини сыграл роль Дона Жуана), готовится снимать «Евангелие от Матфея» (1964). Что касается литературного творчества, Пазолини правит гранки сборника стихов «Поэзия в форме прозы» (опечатка, речь о сборнике «Поэзия в форме розы» — *А.Я.*), мечтает написать большую книгу, где будет представлен дантовский ад с современными персонажами[4]. План на ближайшее будущее — издать сборник рассказов, включая киноновеллы, который будет называться «Богохульство».

В № 4 за 1967 г. выходит заметка «Неутомимый Пазолини», посвященная его кинематографическим проектам и основанная на материалах журнала «Вие нуове» [12]. Режиссер завершает съемки киноновеллы «Земля как она видна с Луны» (третий эпизод фильма «Колдуньи» (1967)), приступает к экранизации трагедии Софокла «Царь Эдип», собирается снимать фильм «Задача» (будущая «Теорема»). Следующий материал, вошедший в № 6 за 1968 г., рассказывает о фильме швейцарского телевидения, одной из первых попыток связать творчество Пазолини с событиями его биографии [21]. Работа самого Пазолини вновь освещена в № 7 за 1969 г.: режиссер находится в Турции, готовит экранизацию «Медеи» (1969), фильм о жизни св. Павла, выбирает места для натурных съемок [17]. (Фильм так и не был снят, см. о его замысле: [37, с. 560–564].)

В № 4 за 1971 г. опубликованы отрывки из интервью Пазолини корреспонденту газеты «Коррьере делла Сера» [11]. В это время он снимает в Неаполе «Декамерон» (1971), читает «Фауста» Гете, много занимается живописью. В ответах слышна характерная для Пазолини полемическая интонация: он рассказывает о конфликтных отношениях с итальянским телевидением, отвергает обвинения в том, что якобы ненавидит студентов (см.

3 См. сценарий фильма и комментарии к нему: [37, с. 244–255].

4 Вероятно, это “La Divina Mimesis” (1963–1975), благодарю за эти сведения Ю.С Патроникову.

ниже статью Ц. Кин об этом эпизоде), признается, что мечтает научиться писать хорошие стихи.

Короткая заметка, появившаяся в № 9 за 1973 г., — «Тысяча и одна ночь Пазолини» — вновь посвящена кино [27]. Сообщается о завершении съемок фильма, которые проходили в местах, описанных в знаменитых сказках, — Йемене, Нигерии, Эритрее, Иране.

Как видно, новостные заметки все чаще рассказывают о работе в кино, что вполне оправдано, если вспомнить творческую биографию Пазолини. Дальнейшие публикации в разделе «Из месяца в месяц» увидели свет уже после его смерти и посвящены осмыслению его наследия. В № 11 за 1978 г. вышел материал «Пазолини-художник», написанный по следам прошедшей в Риме выставки рисунков и живописных работ [16]. В нем рассказано об экспозиции, о том, какое место занимает изобразительное искусство в жизни Пазолини, о влиянии живописи на его киноязык.

В следующей заметке «Памяти Пазолини» из № 5 за 1986 г. рассказано о книге «Диалог с Пазолини. Статьи 1957–1984 гг.», включающей три раздела: первый посвящен проблемам языка, во втором собраны тексты Пазолини, выходившие в журнале «Ринашита», в третьем — статьи о Пазолини из того же журнала [19]. Автор опирается на материалы газеты «Унита»: там освещена пресс-конференция по поводу выхода книги с участием А. Моравиа, подчеркнувшего, что сборник заново открывает читателю Пазолини-эссеиста, автора страстных, драматических текстов.

Наследию Пазолини посвящена и заметка из № 5 за 1987 г. «Письма Пазолини» [20]. Вышедший в издательстве «Эйнауди» двухтомник позволяет проследить становление литератора и кинорежиссера, его увлечения, круг знакомств. Среди его корреспондентов выдающиеся деятели культуры — Дж. Контини, Л. Шаша, В. Серени, К. Бетокки, С. Пенна, К.Э. Гадда, А. Бертолуччи. По мнению журналиста еженедельника «Панорама» М. Валлоры, письма Пазолини отличают лаконизм и точность выражения мысли, а также удивительная зрелость стиля. Вместе с письмами были впервые опубликованы юношеские дневники.

В № 12 за 1988 г. опубликована заметка под названием «Эстетика Пазолини» [28]. Она также посвящена эссеистике и опирается на мнение Э. Сичилиано, автора знаменитой книги «Жизнь Пазолини» (1978) ([7], русский перевод вышел в 2012 г.). Сичилиано пишет о сборнике «Галерея

смерти» с предисловием Ч. Сегре [41]. Он отмечает, что Пазолини-критик со временем двигался от лингвистического к психологическому подходу, а его эссеистика, поэзия и проза все больше превращались в орудие идеологической борьбы.

Последняя из сугубо информационных публикаций появилась в № 6 за 1993 г. [10]. В рубрику «У книжной витрины» вошла короткая рецензия на книгу Б.Д. Шварца «Реквием по Пазолини» [8]. Эта подробная биография Пазолини неоднократно переиздавалась, в том числе в Италии.

До сих пор речь шла о коротких материалах, однако в разделе «Культура и современность» («Заметки на полях зарубежных газет и журналов») увидели свет две пространных статьи о Пазолини. Их авторы — знаменитые итальянисты: в № 10 за 1968 г. появилась статья Ц. Кин «Пазолини, студенты и полиция» [31], а в № 3 за 1975 г. — статья Г. и А. Богемских «Метаморфозы Пазолини» [29].

Ц.И. Кин (1905–1992) — видный публицист, сотрудник журналов «Новый мир» и «Иностранная литература», автор таких книг, как «Миф, реальность, литература. Итальянские заметки» (1968), «Итальянские светотени. Заметки о литературе и культуре современной Италии» (1975), «Итальянские мозаики. Статьи об итальянской литературе 70-х гг.» (1980). Написать о Пазолини ее побудил скандал, связанный со стихотворением «Компартия — молодежи!». Оно было опубликовано 16 июня 1968 г. в журнале «Эспрессо» под названием «Я вас ненавижу, дорогие студенты» (как объясняет сам Пазолини в упомянутом выше интервью, броское название придумали в редакции). Стихотворение написано по следам столкновения студентов и полиции. Неожиданно для многих Пазолини обвинил бунтовщиков в буржуазности и лицемерии и встал на сторону полицейских — выходцев из бедноты. В Италии это спровоцировало острую полемику, которую Кин не могла обойти вниманием. Позднее это произведение перевел на русский язык К. Медведев [35].

Кин начинает с того, что объявляет стихотворение “caso”, т. е. чрезвычайным происшествием. Охарактеризовав Пазолини как «многогранного и талантливого художника», «серьезного лингвиста, автора нескольких значительных, но спорных кинофильмов, романиста и поэта», Кин подчер-

кивает, что в современной итальянской культуре он занимает совершенно особое место. Хотя он считает себя «левым» и даже марксистом, ему свойственна «хаотичность мысли и редкая безапелляционность». Далее Кин подробно разбирает текст, приводя из него пространные цитаты и комментируя их. Чтобы понять ход ее мысли, приведем пример (в кавычках даны отрывки из стихотворения в ее переводе):

> «У вас физиономии папенькиных сынков. Я ненавижу вас так же, как ненавижу и ваших папенек. Яблоко от яблони недалеко падает. У вас злобные глаза хозяйчиков».
>
> Этому «объяснению в ненависти» предшествует предупреждение: он, Пазолини, «не намерен лизать студентам зад», как это делают «журналисты всего мира, включая тех, кто работает на телевидении». Непосредственным поводом для стихотворения послужило крупное столкновение студентов с полицией в Риме, на Валле Джулия, причем в этом случае студенты одержали верх над полицией. Пазолини заявляет: «Я стою на стороне полицейских, потому что они — сыновья бедняков». За этим следует элегия, посвященная полицейским: убогое детство, нищенская заработная плата, нелепая форма, которую их заставляют носить, их душевная опустошенность и всякие сложные психо-физические комплексы. Оказывается, полицейские разучились улыбаться, у них нет друзей, все их ненавидят, и поэтому они тоже, естественно, начинают ненавидеть.
>
> <...> Во второй части стихотворения Пазолини пишет о молодых рабочих: он выражает им горячее сочувствие. У них нет денег, они не могут изучать иностранные языки, не могут занимать фабрики, подобно тому, как обеспеченные студенты занимают здания университетов, «потому что через три дня подохнут с голоду... Они, рабочие, остались на уровне 1950-го или еще более давних лет».
>
> И вот, наконец, Пазолини переходит к вопросу об Итальянской коммунистической партии. Рабочие продолжают стоять за коммунизм, но со студентами дело ясное: «вы — буржуа и, следовательно, все вы — антикоммунисты» [31, с. 252–253].

Дальнейшие рассуждения Пазолини Кин называет абракадаброй. Ее возмущает то, что он позволяет себе «с удивительной развязностью и легко-

мыслием» отзываться о компартии. Во второй части статьи Кин переходит к оценке студенческого движения, опираясь на доступные материалы — например на статью Л. Лонго «Студенческое движение в антикапиталистической борьбе», вышедшую в коммунистическом журнале «Ринашита». Она согласна с мнением Лонго, что студенческое движение — важный ресурс политической борьбы, с которым нужно найти точки соприкосновения. Далее Кин освещает дискуссию, которую устроил журнал «Эспрессо» и в которой вместе с Пазолини участвовали студенты, журналисты, профсоюзные и партийные деятели. Все они раскритиковали поэта, а стихотворение назвали скверным, ошибочным и неуместным. Вынужденный оборониться, Пазолини призывал воспринимать его стихи как художественное, а не публицистическое высказывание, заверял, что на самом деле сочувствует студентам, однако его доводы мало кого убедили[5]. За политической последовала литературная дискуссия: в следующем номере «Эспрессо» напечатаны отклики известных писателей и поэтов. Большинство заняло двойственную позицию: например, Моравиа поддержал студентов, хотя и заявил, что многие из них действительно папенькины сынки; при этом он подчеркнул, что Пазолини — прежде всего, прекрасный поэт. В поддержку Пазолини высказались Г. Пьовене и Г. Паризе, предостерегавшие от буквального толкования стихотворного памфлета. Зато Монтале заявил, что это вообще не стихи, а излияние личных чувств человека, который и не стремится быть ясным. Осветив разные точки зрения, Кин в заключение делает неутешительный вывод: «хотя Пазолини, без сомнения, причисляет себя к тем деятелям культуры, которые стоят на позициях impegno, то есть определенных моральных и гражданских обязательств художника, это как-то несовместимо с его путаной, двусмысленной и весьма странной морально-политической импровизацией» [31, с. 258].

Имена авторов статьи «Метаморфозы Пазолини» Г.Д. Богемского и его супруги А.С. Богемской также хорошо известны итальянистам и киноведам. Богемский опубликовал несколько книг об итальянском кино — например «Витторио Де Сика» (1963), «Федерико Феллини: Статьи, интервью, рецензии, воспоминания» (1968), «Кино Италии сегодня» (1977). Он переводил сценарии кинофильмов, пьесы Э. Де Филиппо, Ч. Дзаваттини,

5 Подробно об этом будет рассказано в написанной Ю.С. Патронниковой главе о Пазолини для готовящегося к изданию последнего тома «Истории литературы Италии».

А. Моравиа. Как и Кин, Богемские опираются на материалы итальянской печати, однако сосредотачиваются не на единичном событии, а характеризуют творчество Пазолини в целом и его изменение от раннего к позднему периоду. Признаваясь, что писать о Пазолини нелегко из-за широкого диапазона его личности, а также из-за постоянного развития его идей, политических и творческих взглядов, авторы уточняют, что речь идет не столько об эволюции, сколько о регрессе и метаниях из стороны в сторону. В то же время история Пазолини симптоматична, поскольку отражает взгляды многих левых интеллектуалов, склонных в последние годы к бегству в иррациональное.

Статья начинается с подробного изложения творческой биографии Пазолини, его достижений в литературе и в кино, отмечено присутствие антифашистских, коммунистических и одновременно «христианских мотивов францисканства, жертвенности, обреченности» [29, с. 231]. Из-за столь противоречивой позиции Пазолини в конце 60-х гг. остался в положении блестящего одиночества, подвергаясь критике и слева, и справа. Затем Богемские действуют так же, как и Кин: разбирают заявления, сделанные Пазолини за последнее время в различных изданиях, и комментируют их. По мнению авторов, любовь Пазолини к крестьянскому миру, тоска по прошлому, неприятие общества потребления в лучшем случае выглядят наивно. Это понимают и в Италии: знаменитый поэт и критик Э. Сангвинети даже опубликовал пародию на Пазолини — статью «Переметная сума нищего», из которой приведен отрывок (перевод Богемских):

> О, как зелена была, однако, наша долина! И как милы были некогда люмпен-пролетарии! Я их прекрасно помню, живописных и оборванных, выраставших благодаря естественному отбору крепкими, как молодые дубы. Какая это была прекрасная раса! А как же иначе? Ведь все слабенькие, и некормленные самоуничтожались еще в колыбельках. Те же, кому удавалось выжить — а их всегда было много, — были хорошие, хотя и бедные, но красивые, являли цвет нашего поколения, с железным здоровьем и в то же время с редкой грацией и с огромной жаждой жизни. Ах, наши «лихие ребята», какую вы вели «яростную жизнь»![6] [29, с. 232].

6 Отсылка к романам “Ragazzi di vita” и “Una vita violenta”.

Пародия вышла в газете «Паэзе сера» (27.12.1973), где развернулась дискуссия с участием Пазолини о судьбе Италии и ее культуры. В ее рамках 5 января 1974 г. были опубликованы пять стихотворений Пазолини. Их сопровождала заметка от редакции (без подписи, но известно, что ее автор — Дж. Родари), где указывалось на художественные достоинства текстов, но выражалось решительное несогласие с их идейным содержанием (см.: [9]). Описав печальное настоящее итальянского общества, Пазолини в последнем стихотворении рисует идиллическую картину будущего, которое, по сути, означает возвращение в прошлое:

> Мы увидим заплатанные штаны, багровые закаты над селениями, где не встретишь ни одной машины, но зато — множество молодых оборванцев, вернувшихся из Турина или Западной Германии. Старики станут хозяевами у себя дома и будут восседать, как сенаторы, в своих креслах; дети будут знать, хватит ли сегодня за обедом супа и сколько стоит кусок хлеба. <…> Города будут полны людей, идущих пешком, одетых в серое, затаивших в глазах мольбу — быть может, о деньгах, о помощи, но нет — лишь только о любви… Маленькие фабрики <…> будут изо дня в день понемногу разрушаться… Копыто коня коснется земли, легкое, как бабочка, и миру в тишине припомнится, чем он был и каким станет… [29, с. 233–234].

Авторы статьи заключают: «Откровенно политическая тематика поэмы Пазолини требует отнестись к ней как к политическому документу и проанализировать предложенную в ней платформу» [29, с. 234], реакционную и совершенно не приемлемую. Поэтов следует принимать такими, какие они есть, но от них можно и должно требовать не только искренности, но еще и бдительности, ответственности за себя и за свои утверждения. Тоска Пазолини по Аркадии, по утраченному Золотому веку — тупиковый путь, не помогающий справедливому развитию антифашистской Италии. Антиисторизм и идеализм парадоксальным образом приводят Пазолини в его высказываниях и художественной практике к вульгарному материализму. Этим, по мнению авторов, объясняется и заметный в последних фильмах болезненный интерес к проблемам пола, и поиски своих героев в разных сферах — «христианской, экзистенциальной, архаической, экзотической, на дне и вне жизни, но только не среди своих совре-

менников-итальянцев» [29, с. 236–237]. Как идеализм Пазолини превращается в свою противоположность, так и протест против массовой культуры выливается в то, что его эротические фильмы превращаются в коммерческий продукт. Способствует этому «безответственная и путаная позиция самого художника, претерпевшего за последние годы слишком много метаморфоз и сохранившего неизменным лишь далеко не лучшее, что у него было, — трагическое ощущение мира и неверие в здоровые, активные силы, стремящиеся к его обновлению» [29, с. 237].

Спустя несколько месяцев после выхода статьи Богемских, 2 ноября 1975 г., Пазолини умер. Некролога и какой-либо информации в журнале об этом не было, следующая посвященная Пазолини новостная заметка относится к 1978 г. Возможно, тем, что Кин и Богемские резко отзываются о Пазолини, хотя и не перечеркивают целиком его творчество, объясняется, почему после публикации «Интеллектуальной баллады» произведения Пазолини появятся на страницах «Иностранной литературы» лишь в 1989 г.: в № 6 в подборке откликов зарубежных писателей на произведения русских авторов выходит «“Чевенгур” Платонова: путешествие в Россию двадцатых годов» (пер. Н. Кулиш) [39]. Текст, опубликованный в 1973 г. в журнале «Тэмпо», позднее вошел в сборник «Описания описаний» (1975), где собраны книжные рецензии Пазолини. Примечателен интерес к Платонову, который считается непереводимым автором, и, конечно, нельзя не отметить, что Пазолини знаком с творчеством Мандельштама, Чехова, Булгакова, Бабеля (об интересе Пазолини к русской культуре см.: [1]). Поражает, насколько непосредственно реагирует Пазолини на произведения литературы. Так, он признается, что когда слышит «Воронеж» — город, где родился Платонов, также связанный с Мандельштамом, он «сам не знает от чего, то ли от гнева, то ли от жалости, начинает писать наобум, не глядя — как дети пишут стихи» [39, с. 218]. Пазолини утверждает, что хочет походить на Платонова, однако вовсе не идеализирует его книгу: «“Чевенгур” состоит из двух частей. Первая насчитывает 79 страниц и принадлежит к прекраснейшим явлениям русской литературы. Вторая — это весь остальной роман, огромный эскиз, не выверенный, а лишь слегка подправленный автором, и потому в нем имеются прекрасные страницы, не уступающие первой части, но в композиционном отношении он слаб, часто встречаются неясности, повторы и просто темные места: эти изъ-

яны оттолкнули бы среднего читателя (но не критика-филолога), однако у Платонова они искупаются такой восхитительной и утонченной “нищетой духа”, что страницы эти читаются во всяком случае с удовольствием» [39, с. 219]. Затем Пазолини рассуждает о мастерстве Платонова, об автобиографичности романа, о постоянно звучащем в нем голосе рассказчика. Кроме того, как режиссер он не мог не отметить использование приемов монтажа: Платонов строит повествование, задерживаясь и словно наводя увеличительное стекло на отдельные эпизоды.

Следующий текст Пазолини был опубликован в рубрике «Портрет в зеркалах» в № 12 за 2004 г. [32]. Он также взят из сборника «Описания описаний»: «Витольд Гомбрович. “Дневник. 1957–1961”» (пер. Е. Балаховской). Рецензия интересна размышлениями о природе дневниковой прозы, о дистанции между автором и читателем, об обработанности воспоминаний. По мнению Пазолини, складывающийся образ автора этой «книги-аномалии» — «образ “недоделанного” человека, не только малообразованного, но и неумного, что-то вроде несчастного неотесанного шута, который считает, что истину понять трудно, но произносить ее вслух нужно обязательно, что неуместность можно спланировать, что грубость — составная часть гениальности, а ухмылка — знак превосходства» [32, с. 248]. Пазолини безжалостен к Гомбровичу — страннику, одиночке, нарциссу, романтику, «сделавшему литературу единственным смыслом жизни и принявшему литературный мир настолько серьезно, что сжимается сердце» [32, с. 250]. Положительной оценки, на его взгляд, заслуживает только «Очерк о чангос» — слугах-люмпенах, воплощению молодости и грации. Здесь, как и в рецензии на «Чевенгур», Пазолини на самом деле пишет о себе самом, вглядываясь в Гомбровича, он как будто смотрится в зеркало. (О субъективности Пазолини и постоянной борьбе с самим собой см. статью Н. Ставровской: [5].)

Наконец, в 2020 г. в № 5 в литературном гиде «1941–1945» Пазолини вновь представлен как поэт стихотворением «Мокрый сверчок поет во Фриули» (пер. М. Уминской) [36]. Стихотворение из «Дневника (1945–1947)» не похоже по тону на «Балладу Герману Титову» и «Компартия — молодежи!»: перед нами лиричный, нежный, по-настоящему дневниковый текст, где воспоминания о родине соединяют юность и старость.

Последний на сегодняшний день материал — Литературный гид «Пьер Паоло Пазолини: к 100-летию со дня рождения», вышедший в № 4 за 2022 г. и составленный автором настоящей статьи [40]. Задача подборки — показать многообразные связи Пазолини с литературой, представить его как поэта, прозаика, филолога, критика. В публикацию вошли стихотворения «Моему нерожденному сыну» и «Римскому папе» (пер. Е. Солоновича), зарисовка «Из этюдов о жизни Тестаччо» (пер. Н. Ставровской), две статьи об итальянской поэзии (пер. А. Ямпольской), рецензии на книги русских авторов[7] — Достоевского, Сологуба, Пушкина, Гоголя (пер. Т. Быстровой), а также интервью «Я и Боккаччо» (пер. Н. Ставровской), позволяющее проследить переход от литературного к кинотексту.

Нельзя не признать: в журнале «Иностранная литература» вышло очень мало произведений Пазолини и публикаций о нем, что не соответствует его значению в истории литературы и культуры Италии. Из новостных заметок очевидно, что редакция держала его в поле зрения, осознавала масштаб его фигуры, однако в то время как переводы произведений Пазолини выходили в советское время и позже (стихи в переводе А. Эппеля и Е. Солоновича в антологии «Итальянская лирика XX века» (1968) [30, с. 330–335]; подготовленный Н. Котрелевым сборник «Избранное» (1984) [33]; см. также публикации в журналах «Новая юность» и «Сеанс»), с 1962 по 1989 г. на страницах «Иностранной литературы» для него не находилось места, да и после печатали его немного, причем отнюдь не главные произведения. Причин тому может быть несколько, прежде всего — своеобразие сочинений Пазолини. Так, его проза после неореалистического периода отличалась от представления о прогрессивной литературе (см. оценку З.М. Потаповой: [4, с. 49–50]). Показательно, что в «Истории итальянской литературы XIX–XX веков» Пазолини представлен исключительно как поэт [2, с. 263]. Разумеется, свою роль сыграла преследовавшая Пазолини скандальная слава, однако нельзя недооценивать и последствия отрицательной оценки таких авторитетных экспертов, как Кин и Богемские. Наконец, важно и то, что среди постоянно сотрудничавших в журна-

7 За исключением ранее опубликованных по-русски: помимо статьи о Платонове, это рецензия на роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» (пер. В. Лукьянчука) [38] и статья о Мандельштаме (пер. Н. Ставровской) [37, с. 516–519].

ле переводчиков никто не рассматривал Пазолини как «своего» автора[8]. Приуроченные к столетию Пазолини научные конференции и публичные лекции доказали, что и сегодня он вызывает живейший интерес, что, несмотря на такие фундаментальные издания, как подготовленная Н. Ставровской книга «Теорема» [37], отечественный читатель далек от полного представления о Пазолини, в том числе о его литературном и критическом наследии. Хочется надеяться, что эта досадная лакуна будет заполнена.

8 Редакции предлагалась «Теорема» Пазолини, но перевод печатать не стали.

Список литературы

Исследования

1 *Вдовина А.А.* П.П. Пазолини и русская культура: социальные и духовные причины обращения Пазолини к русской культуре // Фундаментальные исследования. 2013. № 10–19. С. 2318–2321.

2 *Володина И.П., Акименко А.А., Потапова З.М., Полуяхтова И.К.* История итальянской литературы XIX–XX веков. М.: Высшая школа, 1990. 286 с.

3 *Голубцова А.В.* Итальянские гости СССР. Русский и советский миф в травелогах итальянских писателей. М.: Литфакт, 2023. 200 с.

4 *Потапова З.М.* Неореализм в итальянской литературе. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 228 с.

5 *Ставровская Н.А.* Пазолини: жизнь как монтаж смерти // Italia. Жизнь как искусство. 2011–2012. Зима. № 23.

6 *Picconi G.L.* La controverità delle madri: la ballata “à la manière de Villon” tra Sanguineti e Pasolini // Between. 2016. Vol. VI. № 12. URL: https://doi.org/10.13125/2039-6597/2206 (дата обращения: 30.01.2024).

7 *Siciliano E.* Vita di Pasolini. Milano: Rizzoli, 1978. 429 p.

8 *Schwarz B.D.* Pasolini requiem. New York: Pantheon books, 1992. 786 p.

9 *Valentini V.* Pasolini al “Corriere della sera” / “Quello che rimpiango”. URL: https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2014/03/10/pasolini-al-corriere-della-sera-3-quello-che-rimpiango/ (дата обращения: 30.01.2024).

Источники

10 [*Б. п.*] Барт Дэвид Шварц «Реквием по Пазолини» [рецензия на книгу] // Иностранная литература. 1993. № 6. С. 250.

11 [*Б. п.*] Несколько вопросов к Пазолини // Иностранная литература. 1971. № 4. С. 278–279.

12 [*Б. п.*] Неутомимый Пазолини // Иностранная литература. 1967. № 4. С. 278–279.

13 [*Б. п.*] «Орестея» Эсхила в переводе Пазолини // Иностранная литература. 1960. № 9. С. 278.

14 [*Б. п.*] «Охота за ведьмами» в Риме // Иностранная литература. 1963. № 6. С. 279–280.

15 [*Б. п.*] Пазолини-кинорежиссер // Иностранная литература. 1961. № 8. С. 277.

16 [*Б. п.*] Пазолини-художник // Иностранная литература. 1978. № 11. С. 277.

17 [*Б. п.*] Пазолини в Турции // Иностранная литература. 1969. № 7. С. 277.

18 [*Б. п.*] Пазолини оправдан // Иностранная литература. 1964. № 8. С. 281.

19 [*Б. п.*] Памяти Пазолини // Иностранная литература. 1986. № 5. С. 252.

20 [*Б. п.*] Письма Пазолини // Иностранная литература. 1987. № 5. С. 250–251.

21 [*Б. п.*] Портрет Пазолини // Иностранная литература. 1968. № 6. С. 281.

22 [*Б. п.*] Пьер Паоло Пазолини // Иностранная литература. 1964. № 3. С. 242.
23 [*Б. п.*] Ранний роман Пазолини // Иностранная литература. 1962. № 11. С. 278–279.
24 [*Б. п.*] Романы Пазолини в ватиканском «Индексе» // Иностранная литература. 1960. № 11. С. 265–266.
25 [*Б. п.*] Споры вокруг романа Пазолини // Иностранная литература. 1959. № 10. С. 277–278.
26 [*Б. п.*] Творчество Пазолини // Иностранная литература. 1957. № 5. С. 279–280.
27 [*Б. п.*] «Тысяча и одна ночь» Пазолини // Иностранная литература. 1973. № 9. С. 279.
28 [*Б. п.*] Эстетика Пазолини // Иностранная литература. 1988. № 12. С. 243.
29 *Богемский Г., Богемская А.* Метаморфозы Пазолини // Иностранная литература. 1975. № 3. С. 230–237.
30 Итальянская лирика. XX век / сост. Е. Солонович, пер. с итал. под ред. С. Шервинского, предисл. А. Суркова. М.: Прогресс, 1968. 392 с.
31 *Кин Ц.И.* Пазолини, студенты и полиция // Иностранная литература. 1968. № 10. С. 252–258.
32 *Пазолини П.П.* Витольд Гомбрович «Дневник. 1957–1961» / пер. Е. Балаховская // Иностранная литература. 2004. № 12. С. 248–251.
33 *Пазолини П.П.* Избранное / сост. Н. Котрелева. М.: Молодая гвардия, 1984. 64 с.
34 *Пазолини П.П.* Интеллектуальная баллада Германо Титову / пер. Р. Моран // Иностранная литература. 1962. № 8. С. 4–5.
35 *Пазолини П.П.* Компартия — молодежи! Стихотворение 1968 года и дискуссия о нем / пер. К. Медведев. М.: Свободное марксистское изд-во, 2008. 68 с.
36 *Пазолини П.П.* Мокрый сверчок поет во Фриули / пер. М. Уминская // Иностранная литература. 2020. № 5. С. 220–221.
37 *Пазолини П.П.* Теорема / сост. и коммент. Н.А. Ставровская. М.: Ладомир, 2000. 672 с.
38 *Пазолини П.П.* Федор Достоевский «Братья Карамазовы» / пер. В. Лукьянчука // Митин журнал. 2015. № 68. С. 347–350.
39 *Пазолини П.П.* «Чевенгур» Платонова: путешествие в Россию двадцатых годов (1973) / пер. Н. Кулиш // Иностранная литература. 1989. № 6. С. 218–220.
40 Пьер Паоло Пазолини: к 100-летию со дня рождения. Литературный гид / сост. А.В. Ямпольская // Иностранная литература. 2022. № 4. С. 105–153.
41 *Pasolini P.P.* Il portico della morte / a cura di C. Segre. Milano: Garzanti, 1988. XXVII-312 p.

References

1 Vdovina, A.A. “P.P. Pasolini i russkaia kul’tura: sotsial’nye i dukhovnye prichiny obrashcheniia Pazolini k russkoi kul’ture” [“Pasolini and Russian Culture: Social and Spiritual Reasons of Pasolini’s Interest in Russian Culture”]. *Fundamental’nye issledovaniia*, no. 10–19, 2013, pp. 2318–2321. (In Russ.)

2 Volodina, I.P., Akimenko, A.A., Potapova, Z.M., and I.K. Poluiakhtova. *Istoriia ital’ianskoi literatury XIX–XX vekov* [*History of Italian Literature of the 19th–20th Century*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1990. 286 p. (In Russ.)

3 Golubtsova, A.V. *Ital’ianskie gosti SSSR. Russkii i sovetskii mif v travelogakh ital’ianskikh pisatelei* [*Italian Guests in the USSR. Russian and Soviet Myth in the Travelogues of the Italian Writers*]. Moscow, Litfakt Publ., 2023. 200 p. (In Russ.)

4 Potapova, Z.M. *Neorealizm v ital’ianskoi literature* [*Neorealism in Italian Literature*]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1961. 228 p. (In Russ.)

5 Stavrovskaia, N.A. “Pazolini: zhizn’ kak montazh smerti” [“Pasolini: Life as Montage of Death”]. *Italia. Zhizn’ kak iskusstvo*, no. 23, Winter, 2011–2012. (In Russ.)

6 Picconi, Gian Luca. “La controverità delle madri: la ballata ‘à la manière de Villon’ tra Sanguineti e Pasolini.” *Between*, vol. 6, no. 12, 2016. Available at: https://doi.org/10.13125/2039-6597/2206 (Accessed 30 January 2024). (In Italian)

7 Siciliano, Enzo. *Vita di Pasolini*. Milano, Rizzoli, 1978. 429 p. (In Italian)

8 Schwarz, Barth David. *Pasolini requiem*. New York, Pantheon books, 1992. 786 p. (In Italian)

9 Valentini, Valentino. “Pasolini al ‘Corriere della sera’, 3: ‘Quello che rimpiango’.” Available at: https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2014/03/10/pasolini-al-corriere-della-sera-3-quello-che-rimpiango/ (Accessed 30 January 2024). (In Italian)

Рецензия на книгу /
Book Review

https://elibrary.ru/QKVVIR
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

АНТИНОМИЗМ И ОРГАНИКА ЖИЗНИ. РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Д.В. КРОТОВОЙ «ПОЭЗИЯ В. ШАЛАМОВА: ИДЕЙНО-ОБРАЗНЫЕ КОНСТАНТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ГЕНЕАЛОГИЯ (МОДЕРНИСТСКИЙ АСПЕКТ)»

© 2024 г. А.Г. Коваленко, Н.М. Суздалова
Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 26 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 февраля 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-362-371

Аннотация: В рецензии дается аналитическая оценка монографии доктора филологических наук Д.В. Кротовой, посвященной поэзии известного российского писателя В.Т. Шаламова. Отмечается масштабный характер подхода, актуальность и глубокая научная проработка темы. Показана методология единства синхронии и диахронии в раскрытии феномена Шаламова, нашедшей отражение в самой структуре труда: так, если в первой части предложен системный анализ основных мотивов лирики, то вторая часть посвящена рассмотрению духовных связей поэта с современниками. Последовательно аргументируется идея наследования поэтом традиций модернистской эстетики Серебряного века, в особенности акмеистической поэтики. Рецензенты также отмечают ценность принципа антиномизма, который обнаруживает себя в рассмотрении синтеза разнонаправленных векторов воплощения мотивов природы — камня, света, метели. Антиномизм как методологический аспект литературоведческого анализа обнаруживается также в рассмотрении категории трагического у Шаламова: жизнь в стихотворении предстает как невыносимое испытание, как фатальное расчеловечивание, но при этом парадоксальным образом сосуществует с верой, с созидательным началом, с катарсисом.

Ключевые слова: Шаламов, поэзия, эстетика, традиция, мотив, методология, антиномизм.

Информация об авторах: Александр Георгиевич Коваленко — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской и зарубежной литературы, Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы, ул. Миклухо-Маклая, д. 8, 117198 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6747-285X **E-mail:** ak-taurus@mail.ru

Надежда Михайловна Суздалова — ассистент кафедры русской и зарубежной литературы, Российский университет дружбы народов им. П. Лумумбы, ул. Миклухо-Маклая, д. 8, 117198 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4170-4376 **E-mail:** suzdalova-nm@rudn.ru

Для цитирования: *Коваленко А.Г., Суздалова Н.М.* Антиномизм и органика жизни. Рецензия на монографию Д.В. Кротовой «Поэзия В. Шаламова: идейно-образные константы и художественная генеалогия (модернистский аспект)» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 362–371. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-362-371

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 9, no. 2, 2024

ANTINOMIANISM AND ORGANIC OF LIFE. REVIEW ON THE MONOGRAPH "POETRY OF V. SHALAMOV: IDEOLOGICAL AND FIGURATIVE CONSTANTS AND ARTISTIC GENEALOGY (MODERNIST ASPECT)" BY D.V. KROTOVA

© 2024. Alexander G. Kovalenko, Nadezhda M. Suzdalova
P. Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Moscow, Russia
Received: January 26, 2024
Approved after reviewing: February 27, 2024
Date of publication: June 25, 2024

Abstract: The review provides an analytical assessment of the monograph of D.V. Krotova, dedicated to V.T. Shalamov. It demonstrates the large-scale nature of the approach, relevance, and deep scientific study of the topic. The review shows the methodology of the unity of synchrony and diachrony in the disclosure of the Shalamov phenomenon, reflected in the very structure of the work. So, if in the first part, a systematic analysis of the crucial motifs of the lyrics is proposed, then the second part examines the poet's spiritual ties with his contemporaries, whose creative principles somehow found their refraction in the poetics of Shalamov. The main thread in the research is the idea of inheriting the traditions of modernist aesthetics of the Silver Age, especially acmeistic poetics. The reviewers also note the value of the principle of antinomianism, which reveals itself in considering the synthesis of multidirectional vectors of the embodiment of the motifs of nature, such as stone, light, and snowstorm. Antinomianism as a methodological aspect of literary analysis also appears while considering the category of tragic in Shalamov's work: life in the poem appears as an unbearable ordeal, as a fatal dehumanization, but at the same time paradoxically coexists with faith, with a creative principle, with catharsis. The book presents the poetic creativity of V. Shalamov in his systemic synchronous-diachronic integrity and unity. Referring to documents, letters, notes, and memories makes the study multifaceted and scientifically convincing.

Keywords: Shalamov, poetry, aesthetics, tradition, motif, methodology, antinomianism.

Information about the authors: Alexander G. Kovalenko, DSc in Philology, Professor, Head of the Department of Russian and Foreign Literature, P. Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya St., 8, 117198 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6747-285X **E-mail:** ak-taurus@mail.ru
Nadezhda M. Suzdalova, Assistant of the Department of Russian and Foreign Literature, P. Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya St., 8, 117198 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4170-4376
E-mail: suzdalova-nm@rudn.ru

For citation: Kovalenko, A.G., Suzdalova, N.M. "Antinomianism and Organic of Life. Review on the Monograph 'Poetry of V. Shalamov: Ideological and Figurative Constants and Artistic Genealogy (Modernist Aspect)' by D.V. Krotova." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 362–371. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-362-371

Наиболее очевидным достоинством рецензируемого труда является его системность, которая обеспечена методологией, глубокой научной проработкой темы, серьезностью поставленной задачи, теоретическим обоснованием всех важнейших положений и выводов. Конечно, актуальности труду прибавляет то обстоятельство, что поэзия В. Шаламова представляет собой менее исследованный пласт его творчества в сравнении с прозой. Хотя и об этом написано уже немало и в России, и за рубежом. Исследованию поэтического наследия Шаламова посвящена монография Л.В. Жаравиной «Поэзия как судьба: мирообразы Варлама Шаламова», в которой затронуты в частности вопросы тематических и мотивных схождений поэзии В. Шаламова и А. Блока, логика нравственных «парадоксов» в творчестве В. Шаламова, А. Блока, А. Ахматовой, дан анализ стихотворений Шаламова в контексте «расширения кросс-культурных коммуникативных связей» [6, с. 208].

Вопрос о литературных традициях XIX в. в творчестве Шаламова, об аспектах влияния живописи на художественное мышление автора затрагивался в монографии И.А. Макевниной «Поэзия Варлама Шаламова: эстетика и поэтика» [8]. И.В. Некрасова в статье «Теоретическое наследие Варлама Шаламова и его поэзия: опыт литературоведческого интегрирования» избирает стратегию рассмотрения поэтических произведений Шаламова с точки зрения теоретических воззрений автора [9]. Ряд исследовательских работ касался тех или иных граней поэтического мира В. Шаламова: звуковых особенностей его стиха [7], вопроса аллюзий и реминисценций, обращенных и к русской поэзии, и к пласту мировой культуры, анализировались отдельные поэтические произведения Шаламова [4; 1; 3; 11], значимые мотивы его стихотворений [2; 10; 5].

Эти и другие аспекты проведенных ранее различными авторами исследований так или иначе учтены и послужили ориентирами для выстраивания вектора масштабного подхода к изучению поэзии В. Шаламова.

Начать обоснование фундаментальности рецензируемого здесь объемного труда стоит с его структуры. Каждая из двух частей предлагает свой угол зрения и свой подход. Так, в первой части (главе) дается системный анализ основных мотивов, определяющих своеобразие поэзии В. Шаламова, предлагается «синхронный срез» его поэтики. Во второй части методологию анализа можно обозначить как диахронию, и здесь автора интересует проблема традиции, творчество писателя предстает в многообразии связей писателя с современниками, раскрывается место поэта в литературном процессе. Синхрония и диахрония позволяют в совокупности увидеть фигуру писателя в ее полноте и целостном виде, оценить его личность, его поэтику в стереоскопическом ракурсе.

Другой особенностью системного взгляда является использование антиномического подхода. Так, отдельно взятые аспекты поэтики В. Шаламова, ее ключевые мотивы предстают в изложении автора как сложные и многовекторные литературные явления. Анализируя мотив камня, ученый находит в нем жизнеутверждающее начало и одновременно начало гибельное. То же самое внутреннее противоречие обнаруживается, например, в мотиве света.

Стремление показать явление сквозь призму принципа противоречивого единства характерно и для «персоналистических» глав: ученый стремится раскрыть духовные и творческие связи В. Шаламова с И. Анненским, А. Блоком, О. Мандельштамом, Б. Пастернаком, с поэтами-символистами в их сложном антиномическом взаимодействии. Отношение В. Шаламова к поэтам не лишено естественного противоречия, анализ обнаруживает особенности, роднящие его с поэтами, близкими ему по вкусам, по духу и по мировоззрению. Но наряду с этим обнаруживается и то, что для поэта чуждо, с чем он полемизирует. Таким образом, анализ по принципу со-противопоставления дает возможноть увидеть поэта объективно, показать его во всем многообразии связей с жизнью и литературным процессом.

Облик поэта, его внутренний мир предстают в книге как порождение сложного времени. Ученый показывает, что многолетняя изоляция в колымских лагерях не только не отменила включенность В. Шаламова в лите-

ратуру, но, напротив, сформировала личность и образ поэта, совершившего гражданский подвиг, сумевшего выжить в нечеловеческих условиях Севера и проторившего свой собственный уникальный путь в русской литературе XX в.

Существенно важным для понимания феномена В. Шаламова, как явствует из исследования, является единство его мировоззренческой и эстетической составляющих. Вероятно, это утверждение верно по отношению к любому большому писателю, но для В. Шаламова, прошедшего муки колымского ада и воплотившего испытания на человечность в своем творчестве, это актуально вдвойне и имеет свою особую специфику. Развивая эту мысль, автор исследования следует логике противоречивого единства всего сущего. «Органика жизни» предполагает связь отдельного человека, его бытового и телесного начала с ритмами вселенной. Доказывается, что В. Шаламов воспринимает природу как живой организм, в котором красота и духовное начало сосуществуют с хаотическим и губительным. В подтверждение этой идеи автор приводит высказывание поэта о том, что «природа или за человека, или против человека». Она, подобно человеку, переживает эмоции, сходные с человеческими. Подобное единство природного и человеческого отражается в творчестве. Природа выступает у В. Шаламова, по справедливому утверждению автора, и как объект, и как субъект творчества.

Антиномизм как методологический аспект литературоведческого анализа обнаруживается в том параграфе монографии, где автор обращается к категории трагического у В. Шаламова. Показано, что здесь у поэта сосуществуют бок о бок две важные мысли. С одной стороны, жизнь предстает как невыносимое испытание, страдание, фатальная обреченность, вместилище пустоты и расчеловечивания. С другой, что парадоксально, эти испытания несут в себе «конструктивное», по словам автора, созидательное начало, воплощающееся в стихотворении и ведущее в итоге к катарсису.

Подобная диалектика созидательного и разрушительного присуща и раскрытию категории памяти и темы забвения в параграфе 4 первой главы.

Далее в монографии затронута тема любви в поэзии В. Шаламова, и здесь, может быть впервые в шаламоведении, эта сторона лирики находит свое поистине парадоксальное объяснение. Особенности лирики В. Шаламова раскрываются как «эфемерность и хрупкость связей», как мотив «невстречи» и мотив «грядущего надлома». Автор указывает здесь на тра-

дицию тютчевской и ахматовской лирики, но обнаруживает и свои уникальные особенности, продиктованные биографией поэта.

Новаторским можно считать системное рассмотрение поэтики В. Шаламова в контексте его связей с Серебряным веком. Идея наследования поэтом модернистской, особенно акмеистической традиции подтверждается логически выверенной аргументацией. Это касается не только анализа ключевых образов природы, света, камня, гастрономических мотивов. Последнее особенно интересно, учитывая, что лагерь и гастрономия — понятия несовместимые. И все-таки исследователь приводит здесь свои весьма тонкие наблюдения.

Нельзя не согласиться с автором монографии, что влияние символизма на В. Шаламова носило характер «художественного импульса», в то время как акмеизм ощутим как устойчивая художественная «традиция». Символ у В. Шаламова лишен мистического смысла, свободен от двоемирной компоненты. Наиболее подробно рассмотрены связи В. Шаламова с А. Блоком, который сыграл большую роль в жизни и творчестве В. Шаламова. Как отмечает исследователь, наиболее родственным стало напряженное ощущение соотнесенности собственной судьбы с трагическими изломами времени и ощущение своей миссии как свидетеля эпохи. Чрезвычайно интересен разбор образа метели, сходный и одновременно разный у двух поэтов. Образ метели у Шаламова несет в себе многовекторный антиномический заряд — он несет в себе гибель, но он есть и проявление природной мощи и красоты.

Наиболее глубоко и всесторонне рассмотрена акмеистическая традиция. И здесь автор идет по намеченному исследовательскому принципу, он стремится найти общее и различное у художников. Глубокая научная эрудиция и внимание к конкретным текстам позволяют это сделать. «Традиция акмеизма, — отмечается в работе, — сказалась в творчестве Шаламова в том, что внутреннее в его художественном мире преломляется через внешнее, душевные переживания и сфера мыслимого раскрываются сквозь призму соответствий предметного плана» [12, с. 344].

Отмечая роль телесности в воплощении субстанционального мира, автор отмечает, что главное отличие ее от акмеистов в том, что она у В. Шаламова осмысливается сквозь призму боли.

Линии сходства и различия с каждым из поэтов имеют свои особенности. Так, развивая тему В. Шаламов и Н. Гумилев, Д.В. Кротова отмечает

разные способы воплощения темы экзотизма, южная экзотика Н. Гумилева и Север у Шаламова — это две географические полярности, диктующие и различие в интерпретациях. Крайний Север у В. Шаламова — это экстремальный мир между жизнью и смертью. Однако общим является наличие мужественного начала, преодоления и противостояния стихии.

Анализируя связь В. Шаламова с поэтикой О. Мандельштама, автор отмечает наличие мотива сохранения внутренней свободы даже в условиях самых тяжких ограничений, поэт сохраняет свое «я», себя как творческую личность. Выявлена общность в понимании и темы времени: если Мандельштам ощущает себя принадлежащим разным эпохам, то у В. Шаламова преобладает чувство причастности непосредственно своей эпохе, но при этом время и пространство его жизни разрушено.

В ходе аналитического сопоставления поэтики В. Шаламова и А. Ахматовой определяются наиболее важные общие темы. Так, существенно важной становится интерпретация понимания роли и функции поэтического творчества и поэтического слова. Если слову А. Ахматовой присуща религиозность, то мироощущение В. Шаламова лишено такой особенности, хотя в монографии утверждается одновременно мысль о «вере» в исключительную силу поэзии, которая сама приобретает значение религии.

В заключение еще раз отметим, что поэтическое творчество В. Шаламова в рецензируемой книге представлено в его системной синхронно-диахронной целостности и единстве, которые подтверждены анализом образной системы самой по себе и литературной генеалогии, где выявлены доминантные линии следования литературной традиции и ее дальнейшего развития поэтом. Многочисленные источники исследования — собственно лирика, проза В. Шаламова, обращения к письмам, заметкам, воспоминаниям, фактам биографии, — все это делает аргументацию и логику исследования убедительной, а самой работе придает многомерность и научную достоверность.

В качестве замечания можно указать на одну особенность текста, которая касается терминологии. В тексте, кажется, ни разу не употребляется понятие конфликта или антиномии. Между тем оно многое объясняет в картине мира, созданной В. Шаламовым. Крайний Север чудовищно безжалостен к человеку в колымском аду и одновременно представляется красивым своей холодной красотой; камень обладает «душой», но он может

быть надгробием на могиле; свет прекрасен, но и обладает убийственной силой. Добро и зло, созидание и разрушение, любовь и страдание сосуществует в мире В. Шаламова в их парадоксальном антиномическом единстве и напряженности. Причастность ко времени сопрягается с ощущением утраченного времени. Напряжение антиномического сосуществования наследия поэтов и собственного уникального мироощущения обусловлено пережитой личной и общей трагедией. По Шаламову, литература бессмысленна в бесчеловечном мире, но она обретает смысл в устах «Плутона, поднявшегося из ада», и это уже другая литература. Такова важнейшая из антиномий писателя — эстетическая.

Список литературы

Исследования

1 *Асафьева Е.*, *Болдырева Е.* Формально-семантические инварианты в поэзии и прозе Варлама Шаламова и Бориса Пастернака // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2 (81). С. 596–598.

2 *Воронина Т.Н.* «Домашней жизни чудеса» в лирике В.Т. Шаламова // Вестник Череповецкого государственного университета. Филологические науки. 2017. № 6. С. 53–59. DOI: 10.23859/1994-0637-2017-6-81-7

3 *Гончарова В.* Лингвокультурологический анализ стихотворения В. Шаламова «Стихи в честь сосны» // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2009. № 2 (135). С. 78–81.

4 *Гофман Е.* «Видны царапины рояля...». О четырех стихотворениях Варлама Шаламова на смерть Бориса Пастернака // Знамя. 2015. № 3. С. 198–207.

5 *Де Понти А.* Шаламов и Данте: о двух реминисценциях в «Колымских тетрадях» // Шаламов глазами молодых. Вологда: Сад-огород, 2021. С. 38–49.

6 *Жаравина Л.В.* Поэзия как судьба. Мирообразы Варлама Шаламова. М.: Флинта, 2019. 244 с.

7 *Жаравина Л.В.* «Секреты» мастерства: звукосемантика поэтических образов Варлама Шаламова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Педагогические науки. Филологические науки. 2019. № 5 (138). С. 219–226.

8 *Макевнина И.А.* Поэзия Варлама Шаламова: эстетика и поэтика. Волгоград: ВолгГТУ, 2017. 157 с.

9 *Некрасова И.В.* Теоретическое наследие Варлама Шаламова и его поэзия: опыт литературоведческого интегрирования // Поезд Шаламова. Проблемы россий-

ского самосознания: судьба и мировоззрение В.Т. Шаламова (к 110-летию со дня рождения). М.: Голос, 2017. С. 138–143.

10 *Юргенсон Л.* Шаламовский извод дантова ада. Райские мотивы в текстах Варлама Шаламова // Русская литература XX–XXI века: направления и течения. Екатеринбург: Словесник, 2006. Вып. 9. С. 132–140.

11 *Ясакова Е.* Стихотворение Варлама Шаламова «Поэту» (Урок словесности в XI классе) // Русский язык в школе. 2017. № 12. С. 8–14.

Источники

12 *Кротова Д.В.* Поэзия В. Шаламова: идейно-образные константы и художественная генеалогия (модернистский аспект). М.: МАКС-Пресс, 2023. 576 с.

References

1 Asaf'eva, E., and E. Boldyreva. "Formal'no-semanticheskie invarianty v poezii i proze Varlama Shalamova i Borisa Pasternaka" ["Formal Semantic Invariants in Poetry and Prose by Varlam Shalamov and Boris Pasternak"]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniia*, no. 2 (81), 2020, pp. 596–598. (In Russ.)

2 Voronina, T.N. "'Domashnei zhizni chudesa' v lirike V.T. Shalamova" ["'Miracles of Home Life' in the Lyrics by V.T. Shalamov"]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologicheskie nauki*, no. 6, 2017, pp. 53–59. DOI: 10.23859/1994-0637-2017-6-81-7 (In Russ.)

3 Goncharova, V. "Lingvokul'turologicheskii analiz stikhotvoreniia V. Shalamova 'Stikhi v chest' sosny'." ["Linguistic and Cultural Analysis of V. Shalamov's Poem 'Poems in Honor of a Pine Tree'."] *Vestnik Iuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Lingvistika*, no. 2 (135), 2009, pp. 78–81. (In Russ.)

4 Gofman, E. "'Vidny tsarapiny roialia...' O chetyrekh stikhotvoreniiakh Varlama Shalamova na smert' Borisa Pasternaka" ["'The Scratches of the Piano are Visible...' About Four Poems by Varlam Shalamov on the Death of Boris Pasternak"]. *Znamia*, no. 3, 2015, pp. 198–207. (In Russ.)

5 De Ponti, A. "Shalamov i Dante: o dvukh reministsentsiiakh v 'Kolymskikh tetradiakh'." ["Shalamov and Dante: About Two Reminiscences in the 'Kolyma Notebooks'."] *Shalamov glazami molodykh* [*Shalamov Through the Eyes of the Young*]. Vologda, Sad-ogorod Publ., 2021, pp. 38–49. (In Russ.)

6 Zharavina, L.V. *Poeziia kak sud'ba. Miroobrazy Varlama Shalamova* [*Poetry as Destiny. World Images of Varlam Shalamov*]. Moscow, Flinta Publ., 2019. 244 p. (In Russ.)

7 Zharavina, L.V. "'Sekrety' masterstva: zvukosemantika poeticheskikh obrazov Varlama Shalamova" ["The 'Secrets' of Mastery: The Sound Semantics of Varlam Shalamov's Poetic Images"]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo*

universiteta. Seriia: Pedagogicheskie nauki. Filologicheskie nauki, no. 5 (138), 2019, pp. 219–226. (In Russ.)

8 Makevnina, I.A. *Poeziia Varlama Shalamova: estetika i poetika* [*Varlam Shalamov's Poetry: Aesthetics and Poetics*]. Volgograd, Volgograd State Technical University Publ., 2017. 157 p. (In Russ.)

9 Nekrasova, I.V. "Teoreticheskoe nasledie Varlama Shalamova i ego poeziia: opyt literaturovedcheskogo integrirovaniia" ["The Theoretical Legacy of Varlam Shalamov and his Poetry: The Experience of Literary Integration"]. *Poezd Shalamova. Problemy rossiiskogo samosoznaniia: sud'ba i mirovozzrenie V.T. Shalamova (k 110-letiiu so dnia rozhdeniia)* [*Shalamov's Train. Problems of Russian Identity: The Fate and Worldview of V.T. Shalamov (On the 110th Anniversary of His Birth)*]. Moscow, Golos Publ., 2017, pp. 138–143. (In Russ.)

10 Iurgenson, L. "Shalamovskii izvod dantova ada. Raiskie motivy v tekstakh Varlama Shalamova" ["Shalamov's Version of Dante's Hell. Paradisiacal Motifs in Varlam Shalamov's Texts"]. *Russkaia literatura XX–XXI veka: napravleniia i techeniia* [*Russian Literature of the 20th–21st Centuries: Directions and Trends*], vol. 9. Ekaterinburg, Slovesnik Publ., 2006, pp. 132–140. (In Russ.)

11 Iasakova, E. "Stikhotvorenie Varlama Shalamova 'Poetu' (Urok slovesnosti v XI klasse)" ["Varlam Shalamov's Poem 'To the Poet' (Literature Lesson in 11th Grade)"]. *Russkii iazyk v shkole*, no. 12, 2017, pp. 8–14. (In Russ.)



Памяти Андрея Федоровича Кофмана
(17 августа 1954 – 16 мая 2024)

Отечественная наука понесла тяжелую утрату: 16 мая 2024 г. на 70-м году жизни скончался выдающийся ученый-латиноамериканист Андрей Федорович Кофман.

Студент, а потом аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ (1971–1979), он блестяще защитил кандидатскую диссертацию о мексиканском фольклоре (1982) и в 1986 г. младшим научным сотрудником пришел в Институт мировой литературы АН СССР, с которым была связана вся его дальнейшая профессиональная жизнь. Здесь он подготовил и защитил (1999) докторскую диссертацию — в ее основу была положена монография «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997), которая уже давно стала классикой российского литературоведения. В 2008 г. Андрей Федорович возглавил Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени, в 2016-м стал заместителем директора института по научной работе. Последние восемь лет Андрей Федорович курировал все направления исследований зарубежных литератур, фольклора и литератур народов РФ в ИМЛИ, активно участвовал в работе диссоветов и редколлегий журналов, нес огромную административную ношу, при этом

постоянно выпуская новые и новые книги по истории, литературе и культуре Латинской Америки и непостижимым образом находя время для вполне профессиональной, недилетантской работы за мольбертом.

Андрей Федорович был человеком многих талантов и дарований — замечательный исследователь, один из тех, кто вывел отечественную латиноамериканистику на новый уровень, прекрасный лектор, умевший увлечь слушателей, талантливый писатель, в том числе освоивший такую трудную область, как литература для подростков, неординарный художник, смелый и любознательный путешественник. И хороший администратор: он умел не растрачивать свое и чужое время на мелочи и формальности и чрезвычайно скрупулезно и ответственно относился к тому, что считал по-настоящему важным. Умел видеть и ценить достоинства окружавших его людей, радоваться успехам коллег и учеников, сам же был скромным, в высшей степени неэгоцентричным, внимательным, чутким, деликатным, простым и в то же время тактичным и мягким в общении. Просто — это был добрый, благородный и благожелательный человек, не лишенный при этом ни принципиальности, ни трезвости, ни — порой — ироничности по отношению к тому, что иронической реакции заслуживало.

Андрей Федорович был не вполне типичным филологом, поскольку и в этой области выходил за привычные рамки, не был, что называется, узким специалистом. Не менее серьезно, чем литературой, он занимался и историей Латинской Америки, и ее культурой в широком смысле слова — например, исследовал феномен танго. Его книги о Конкисте — а их он подготовил целый ряд в последние годы: «Рыцари Нового Света» (2006), «Кортес и его капитаны» (2007), «Конкистадоры. Три хроники завоевания Америки» (2009), «Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности» (2012), «Под покровительством Сантьяго. Испанское завоевание Америки и судьбы знаменитых конкистадоров» (2017), «Революция по пути в Эльдорадо» (2020), «Это стоило Перу!» (2022) — это многомерные исследования, написанные с глубоким знанием фактуры, но также необыкновенно живым языком, настолько далеким от профессионального филологического «волапюка», насколько это вообще возможно.

При всей простоте и доходчивости языка даже и в научно-популярных сочинениях А.Ф. Кофмана всегда присутствует сложность содержания; так, книги о Конкисте выстраиваются им как ряд взаимоположенных го-

лосов хронистов, в чей хор вмешивается и голос автора: «...в тексте книги находит воплощение уверенность автора в том, что любое историческое событие есть не только исторический факт, но и сумма его восприятий. Так создается полилог — множественный обмен восприятиями и мнениями, в котором исторический факт обретает объемность, неоднозначность, полемичность. <...> Голос автора как бы тоже становится участником событий, вплетается в прочие голоса <...>» (Это стоило Перу! СПб.: Крига, 2022. С. 13). Диалогичность сознания, умение слышать и слушать Другого были чертами и научной, и человеческой личности Андрея Федоровича — как и, при всяком отсутствии морализаторства и высокопарности, следование внутреннему моральному кодексу, наличие, говоря его же собственными словами, «определенного морально-этического посыла».

В научных трудах Кофмана, как и в научно-популярных его книгах, сохраняется то же умение дать исследуемым авторам и феноменам говорить самим за себя и при этом явственны такие черты, как тонкое умение анализировать текст, его поэтику, делать широкие обобщения, выводить общие законы бытования культуры. Так, в замечательном исследовании «Латиноамериканский художественный образ мира» (1997) А.Ф. Кофман выявляет не только устойчивые элементы изучаемых текстов, повторяющиеся мотивы, образы, сюжеты, типы персонажей и пр., но и убедительно связывает их в систему, точнее, структуру, заставляя говорить фактически о семиосфере латиноамериканской культуры, ее коде в структуралистском смысле слова.

Представление о некоем цивилизационном художественно-философском коде, определяющем тот или иной национальный образ мира, заставило Андрея Федоровича предпринять фундаментальный труд «В лабиринте национальных миров. Репрезентации национального характера в художественной литературе и в фольклоре», над которым продолжает трудиться созданный им коллектив авторов. Организационный талант Андрея Федоровича сказался и в создании не имеющего аналогов обобщающего труда энциклопедического характера «Словарь течений литературы XX века. Европа и Америка», где, в свойственном Кофману духе, он дал установку не на чистую «информативность» (исключая всякую «компилятивность», которую он вообще не терпел), а на концептуальность, на то, чтобы «высвечивать эстетическую суть каждого феномена и оценивать его в широком литературном контексте», давать представление о «художе-

ственных общностях». И сам Андрей Федорович не только руководил созданием словаря и наводил на него последний глянец, но и написал для него целый ряд глубоких, значительных и, как это ни странно для энциклопедического жанра, увлекательных статей.

Андрея Федоровича в литературе привлекали таинственность, недосказанность, глубина и многомерность — все эти свойства он находил (и справедливо) в произведениях своих любимых латиноамериканских авторов. Но и сам он был творцом таинственных, недосказанных, глубоких и многомерных вещей — в живописи и графике. Две его страсти — к художеству и к Латинской Америке — сошлись в его персональных выставках, которые проходили не только в Москве, но и в Мексике и Бразилии (и в Испании тоже). Небольшая графическая работа «Вход», изображающая романский портал с сияющим белым светом, будто бы пустым проемом, за которым неизвестность и тайна, — как кажется, подходящая метафора для его творчества и того сложного внутреннего мира автора, который не открывается в них, а как бы только намекает на свое бытие.

Теперь и сам Андрей Федорович ушел за тот порог, за которым одна из главных тайн человеческого бытия. Но он оставил нам живую память о себе — добром, умном, сложном, великодушном. Пусть эта память всегда живет в стенах Института мировой литературы.

Имлийцы

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования
Literary Studies
Научный журнал
Academic journal
Том 9, № 2
Vol. 9, no 2

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*
Верстка *А.З. Бернштейн*
Корректор *М.В. Нефёдова*

16+

Подписано в печать ##.##.2024
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 23,5
Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5,
эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
тел. (495) 690-05-61