studia litterarum

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

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

том 10 #2
2025

Теория литературы
Мировая литература
Русская литература
Крупным планом:
А.Н. Толстой
Фольклористика
Текстология.
Источниковедение.
Публикации

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук

том 10 #2
2025

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2025.
–Т. 10, № 2. — М.:
ИМЛИ РАН, 2025.
– 416 с.

Academic journal. — 2025.
– Vol. 10, no 2. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2025.
– 416 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, 2025

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature

of the Russian
Academy
of Sciences

vol 10 #2
2025

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)
Редактор
К.Е. Ермилова (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), А.В. Голубков (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), 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.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)
Editor Kira E. Ermilova (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 the 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), *Andrei V. Golubkov* (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), *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 **Голубков С.А.** Концептосфера прозы А.Н. Толстого (литературоведческий аспект)

28 **Лин Цзяньхоу, Цзян Ин.** Цянь Чжунвэнь и китайская бахтинология

Мировая литература

52 **Балаховская А.С.** Автор в памятниках позднеантичной христианской агиографии

70 **Никольский И.М.** Роль эпизода со штормом в «Трагедии Ореста» Драконция (ОТ. 41–45)

84 **Сердечная В.В.** Уильям Блейк и его герои в англоязычной фантастической литературе 1960–2000-х гг.

100 **Чекалов К.А.** Гастон де Павловски и массовое чтение во Франции

126 **Зусева-Озкан В.Б**. «Путешествие в загробный мир и прочее» (1743) Г. Филдинга: структура и источники

Русская литература

154 **Спивак М.Л.** Роман Андрея Белого «Москва» (1926): между авторским замыслом и издательской практикой

176 **Крылов В.Н.** Участие литературной критики в скандальной полемике по поводу рассказа Л. Андреева «В тумане»

202 **Туфанова О.А.** Речи персонажей как сюжетообразующий прием в летописных «девиантных» текстах

Крупным планом: А.Н. Толстой

222 **Урюпина А.С.** Алексей Толстой и Алексей Ремизов: к истории отношений

236 **Новикова Н.В.** А.Н. Толстой в журнале «Заветы» (1912–1914)

250 **Беликова Е.А.** Дневники А.Н. Толстого как источники повести «Похождения Невзорова, или Ибикус»

268 **Перепелкин М.А.** Волжский сюжет в творчестве Е.Н. Чирикова и А.Н. Толстого

288 **Воронцова Г.Н.** Историко-литературные источники романа А.Н. Толстого «Восемнадцатый год»

308 **Быстрова О.В.** Участие А.Н. Толстого в проекте М. Горького «История гражданской войны»

326 **Акимова А.С.** Записные книжки А.Н. Толстого: от документа к тексту романа «Петр Первый»

Фольклористика

340 **Лобанова Л.С.** Модели экспликации легенды о явлении оленя (по материалам коми традиции)

Текстология. Источниковедение. Публикации

358 **Хачатурян Л.В.** Коммуникативный парадокс: записные книжки и рабочие тетради «большой тройки» русского авангарда

382 **Андрущенко Е.А.** Письма Д.С. Мережковского к В.И. Немировичу-Данченко 1909–1918 гг. (предисл., подгот. текста и примеч. Е.А. Андрущенко)

Contents

Literary Theory

10 **Sergey A. Golubkov.** The Conceptosphere of A.N. Tolstoy's Prose (Literary Aspect)

28 **Ling Jianhou, Jiang Ying.** Qian Zhongwen and Bakhtin Studies in China

World Literature

52 **Alexandra S. Balakhovskaya.** Author in The Monuments of Late Antique Christian Hagiography

70 **Ivan M. Nikolsky.** Role of the Storm Episode in Dracontius' *Orestis Tragoedia* (v. 41–45)

84 **Vera V. Serdechnaia.** William Blake and His Characters in English-Language Science Fiction and Fantasy of the 1960s–2000s

100 **Kirill A. Chekalov.** Gaston de Pavlovski and Mass Reading in France

126 **Veronika B. Zuseva-Özkan.** *A Journey from This World to the Next, etc.* (1743) by Henry Fielding: Structure and Sources

Russian Literature

154 **Monika L. Spivak.** Andrey Bely's Novel *Moscow* (1926): Between the Author's Idea and Publishing Practice

176 **Viacheslav N. Krylov.** Literary Criticism in the Scandalous Controversy over L. Andreev's Story "In the Fog"

202 **Olga A. Tufanova.** Characters' Speeches as a Plot-Forming Technique in Chronicle "Deviant" Texts

Close-up: A.N. Tolstoy

222 **Anna S. Uryupina.** Alexey Tolstoy and Alexey Remizov: Towards the History of Relations

236 **Natalia V. Novikova.** A.N. Tolstoy in the Journal *Zavety* (1912–1914)

250 **Ekaterina A. Belikova.** A.N. Tolstoy's Diaries as Sources for Novella *The Adventures of Nevzorov, or Ibikus*

268 **Mikhail A. Perepelkin.** The Volga Plot in the Works of E. Chirikov and A. Tolstoy

288 **Galina N. Vorontsova.** Historical and Literary Sources of A.N. Tolstoy's Novel *The Eighteenth Year*

308 **Olga V. Bystrova.** A.N. Tolstoy's Participation in M. Gorky's Project *The History of the Civil War*

326 **Anna S. Akimova.** A.N. Tolstoy's Notebooks: From the Document to the Text of the Novel *Peter the Great*

Folklore Studies

340 **Lyudmila S. Lobanova.** Explication Models of the Legend of the Appearance of Deer (On Materials of Komi Tradition)

Textology. Materials. Publications

358 **Lyubov V. Khachaturian.** The Communicative Paradox: Notebooks and Workbooks of the Russian Avant-garde "Big Three"

382 **Elena A. Andrushchenko.** "Letters from D.S. Merezhkovsky to V.I. Nemirovich-Danchenko, 1909–1918," comp., preface and comm. by E.A. Andrushchenko

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/WSHHYP
УДК 82.0 + 821.161.1.0
ББК 83 + 83.3(2Рос=Рус)6

КОНЦЕПТОСФЕРА ПРОЗЫ А.Н. ТОЛСТОГО (ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

© 2025 г. С.А. Голубков
Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, Самара, Россия
Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 14 февраля 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-10-27

Аннотация: В статье идет речь о концептосфере А.Н. Толстого, нашедшей яркое художественное воплощение в его творчестве. Внимание акцентируется на литературоведческом понимании концепта, определяется его смысловой объем. Автор исходит из понимания концепта как сложного синтетического образования, соединившего в себе и образ, и понятие, и идеологему, и мифологему. В статье делается акцент на универсализме концепта. Изучение концептосферы помогает выявить характерные приметы индивидуального писательского мира как художественной системы. Дается классификация основных концептов, которые можно обнаружить в прозе А.Н. Толстого. Речь идет о таких концептах, как «детскость», «предметность зрения», «бытовое измерение», «ткань повседневности», «телесность», «вещь», «игра», «приключения» («похождения»), «изумление» («удивление»), «динамика / статика», «захолустье», «город и цивилизация», «время» (и его градации), «смута», «державность», «смех», «счастье в любви». Совокупность этих взаимосвязанных и по-толстовски уникальных универсалий позволяет приблизиться к постижению индивидуального авторского кода. Выявляется их сопряженность с базовой оппозицией *жизнь / смерть*. Прослеживается формирование толстовской концептосферы, движение от детского непосредственного открытия первооснов жизни к сложному многомерному постижению глубинных оснований человеческого бытия в его пространственно-временных координатах. Дается представление о влиянии концептосферы А.Н. Толстого на макро- и микропоэтику прозы писателя, на нюансы повествовательной манеры большого художника слова.

Ключевые слова: концепт, концептосфера, универсалии, индивидуальный авторский код, первоосновы бытия, детскость, игра, динамика, статика, смута, витальная энергия, жизнь, смерть.

Информация об авторе: Сергей Алексеевич Голубков — доктор филологических наук, профессор, Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, ул. Московское шоссе, д. 34, 443086 г. Самара, Россия. https://orcid.org/0000-0003-3423-1520
E-mail: golubkovsa@yandex.ru

Для цитирования: *Голубков С.А.* Концептосфера прозы А.Н. Толстого (литературоведческий аспект) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 10–27. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-10-27

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

THE CONCEPTOSPHERE OF A.N. TOLSTOY'S PROSE (LITERARY ASPECT)

© 2025. Sergey A. Golubkov
Samara National Research University, Samara, Russia
Received: December 04, 2024
Approved after reviewing: February 14, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The article deals with A.N. Tolstoy's conceptosphere, which has found a vivid artistic embodiment in his work. The research focuses on the literary understanding of the concept and determines its semantic scope. The author proceeds from the interpretation of the concept as a complex synthetic formation that combines an image and a concept, an ideologeme and a mythologeme. The article focuses on the universalism of the concept. The study of the conceptosphere helps to identify the characteristic signs of the writer's world as an artistic system. The article gives the classification of the main concepts in the prose of A.N. Tolstoy. We are talking about such concepts as "childishness," "objectivity of vision," "everyday dimension," "fabric of everyday life," "physicality," "thing," "game," "adventures" ("escapades"), "amazement" ("surprise"), "dynamics / statics," "backwoods," "city and civilization," "time" (and its gradations), "turmoil," "power," "laughter," and "happiness in love." The combination of these interconnected and Tolstoy-like unique universals allows us to get closer to understanding the author's code and reveal their connection with the fundamental life / death opposition. The article traces the formation of the Tolstoy conceptosphere and its movement from the direct discovery children's primary principles of life to the complex multidimensional comprehension of the deep foundations of human existence in its space-time coordinates. The article provides an idea about the influence of A.N. Tolstoy's conceptual sphere on the macro- and micropoetics of the writer's prose and particular nuances of the narrative manner of the great word artist.

Keywords: concept, conceptosphere, universals, individual author's code, the basic principles of being, childishness, play, dynamics, statics, turmoil, vital energy, life, death.

Information about the author: Sergey A. Golubkov, DSc in Philology, Professor, Samara National Research University, Moskovskoye Hwy., 34, 443086 Samara, Russia.
https://orcid.org/0000-0003-3423-1520

E-mail: golubkovsa@yandex.ru

For citation: Golubkov, S.A. "The Conceptosphere of A.N. Tolstoy's Prose (Literary Aspect)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 10–27. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-10-27

Специфику творчества любого большого писателя помогает выявить изучение концептосферы его художественного мышления. Концепт — сложное синтетическое образование, соединившее в себе и образ, и понятие, и идеологему, и мифологему. Это некая универсальная «пирамида смыслов». Концепт — художественный эквивалент мировоззренческих понятий, чувственных впечатлений, эмпирических наблюдений, взятых в нераздельной слиянности. При изучении концептов в силу специфики исследуемого объекта интегрируются разнообразные аналитические технологии многих гуманитарных наук. Концепты можно рассматривать как *константные* основания художественного мира, ибо они зачастую не ограничены рамками конкретного исторического периода, а являются общими для многих эпох *универсалиями* словесного искусства. Их можно отнести к наиболее устойчивым и многомерным единицам художественной картины мира. Взятые вместе, несколько концептов образуют *концептосферу* как некое поле смыслов, в котором центр и периферия могут меняться местами в зависимости от социокультурного и исторического контекста, а также продиктованной ракурсом восприятия сиюминутной актуализации определенного смысла.

Философ, культуролог и филолог М.Н. Эпштейн пользуется термином «первопонятие»: «Первопонятия представляют собой древние, универсальные мыслеобразования, более или менее общие для всего человечества. В отличие от юнгианских “архетипов”, они принадлежат сфере *коллективного сознания*, а не бессознательного. Это своего рода *антропологические универсалии*, первоэлементы общечеловеческого опыта, преломленные через национальные языки и культуры» [12, с. 11]. По мысли исследователя, они не являются результатом логических построений и строгой

терминологизации, а «чаще всего выражены исконными корнями, поскольку принадлежат сознанию всего народа» [12, с. 12]. Они приняты всем языковым сообществом не в силу однозначности (как термины), а «в силу их многозначности и широчайшего использования во всех стилях» [12, с. 12].

У этих первопонятий есть общие свойства. Опираясь на исследования С.А. Аскольдова, Д.С. Лихачева, Ю.С. Степанова, Е.С. Кубряковой, М.Н. Эпштейн выделяет целый ряд таких ключевых свойств. На наш взгляд, в этом перечне чрезвычайно важен акцент на *интегративность* и *системность*. По поводу первого исследователь отмечает: «...первопонятие сочетает в себе интеллектуальные, эмоциональные, моральные, коммуникативные аспекты в их неразрывном единстве» [12, с. 15]. А по поводу второго пишет: «...первопонятие вписано в систему культурного кода и соотносится с другими понятиями в смысловых иерархиях, где оно занимает одну из высших ступеней» [12, с. 15].

Концептом как понятием интересуются многие гуманитарии. Разумеется, и филологи (лингвисты и литературоведы) активно используют это понятие в своих конкретных аналитических практиках. Но исходные установки у них разные. Вектор исследовательской логики лингвиста направлен в сторону *национального языка как системы*. Ярким примером может служить монография Е.Е. Стефанского «Эмоциональные концепты как фрагмент мифологической и современной языковых картин мира (на материале концептов, обозначающих негативные эмоции в русской, польской и чешской лингвокультурах)» [9].

Вектор исследовательских устремлений литературоведа иной, ибо направлен в сторону выявления индивидуального писательского мира как художественной системы. Литературоведческому осмыслению концепта посвящены сводные обобщающие труды. Так, Н.В. Володина посвящает свою монографию роли концепта в сфере литературоведения. Исследователь, видя в концепте семантическую неизменяемость, константность, отмечает: «Название этим константам может быть дано по аналогии с понятием, которое уже закрепилось в философии, культурологии, когнитивной лингвистике, психологии, социологии, коммуникативистике. Таким объединяющим термином, широко используемым современной гуманитарной наукой, является термин “концепт”. Что касается литературоведения, то сегодня он чаще всего употребляется в работах историков литературы,

преимущественно в практике конкретного анализа текста, однако далеко не всегда с учетом специфического смыслового наполнения этого термина. Все это вызывает потребность дальнейшего осмысления концепта именно как литературоведческой категории» [2, с. 4]. И такое осмысление ведется литературоведами в работах о конкретном художественном опыте отдельных писателей. М.В. Селеменова в статье «Концептосфера городской прозы Ю.В. Трифонова» пишет: «На наш взгляд, восприятию мира прозы Трифонова как системного литературного явления способствует наличие сквозных художественных элементов, выполняющих роли *опорных смысловых единиц*. Эти элементы в литературоведческом и лингвокультурологическом дискурсах определяются как концепты. В современном гуманитарном знании существует три традиционных подхода к пониманию сути концепта: *культурологический, лингвистический и синтетический*» [7, с. 102–106]. Все эти работы свидетельствуют о том, что в современную эпоху новое знание часто добывается именно на стыках разных научных дисциплин, в пограничных областях гуманитарного осмысления явлений культуры.

В литературном произведении с разной степенью интенсивности могут взаимодействовать три плана: *план изображения, план выражения* и *план рассуждения*. У каждого из этих планов своя центральная художественная задача и своя техника воплощения. *План изображения* приближает литературу к изобразительным искусствам, делает ее в известной степени «словесной живописью». Особенно последовательно это осуществляется в повествовательных жанрах, когда автор, используя все изобразительные возможности прозы, создает вербальный портрет своего персонажа, вербальный пейзаж, словесный образ интерьера, фокусирует внимание на отдельной изобразительной детали. Именно этому посвящена монография Г.П. Козубовской «Русская литература и поэтика зримого» [4].

План выражения приближает литературу к музыке, поскольку подбор лексики, ключевые словообразы, специальные повторы, элементы звукописи, внимание автора к интонационному строю непосредственно влияют на эмоциональную сферу читателя, внушают ему определенное настроение. Не случайно, скажем, и сами поэты-символисты, и литературоведы, пишущие об этом направлении, находили много общего между искусством слова и музыкой. Об этой связи пишет О.Г. Балина в статье «Поэтика заглавия “Северной симфонии” Андрея Белого»: «Автор, вводя в название произве-

дения слово “симфония”, сознательно ориентирует читателя на музыкальное, иррациональное начало произведения и невербально-вербальное создание пути постижения гетерокосмоса, в котором невербальное, бессловесное должно играть большую роль» [1, с. 62]. И еще: «...выход к “симфониям” для Белого — не столько результат осознанных, целеустремленных поисков нового жанра, сколько непреднамеренное обретение адекватного способа самовыражения» [1, с. 62].

Наконец, при определенных обстоятельствах писатель может ввести в свой текст и *план рассуждения,* когда либо автор-повествователь, либо тот или иной персонаж испытывают необходимость сформулировать мысль, обращаясь к чисто рациональным инструментам логики. В этих случаях мы говорим о философских отступлениях или исторических экскурсах автора, об афористичности его стиля. Писатель стремится напрямую объясниться со своим читателем, выразить свою позицию порой в обнаженно декларативных формах. Такое доминирование плана рассуждения весьма характерно для интеллектуальной прозы, скажем, для философского романа.

Таким образом, концепт в литературоведческом его понимании — это «площадка», на которой взаимодействуют все три указанных плана (изображения, выражения, рассуждения). Они образуют сложный сплав, воздействующий на читательское сознание всеми своими компонентами неразложимого целого.

Что же представляет собой концептосфера прозы А.Н. Толстого как целостная знаковая система? В художественных произведениях писателя мы достаточно часто встречаем *ключевые слова и словосочетания*, которые можем с полным правом считать наименованиями тех многоуровневых концептов, которые образуют устойчивую смыслоемкую знаковую систему толстовского творческого мира. Уже простой их перечень позволяет приблизиться к постижению индивидуального авторского кода: *«детскость», «предметность зрения», «бытовое измерение», «ткань повседневности», «триада: телесность, вещь, дух», «игра» («мистификация», «актерство»), «приключения» («похождения»), «изумление» («удивление»), «динамика/статика», «захолустье», «город и цивилизация», «время» (и его градации), «смута», «державность», «смех», «счастье в любви».*

Центральные концепты, которые организуют два диаметрально противоположных концепта в художественной концептосфере А.Н. Толстого:

жизнь и *смерть*. Это, по сути, два смысловых пространства. Одно — пространство развития, произрастания, позитивных изменений. Второе — пространство умирания, оскудения, исчезновения. В первом пространстве много возможностей, здесь всему найдется место — и детским радостям, и любви, и шуткам, и шумным застольям, и незатейливым розыгрышам, мистификациям, и творческим фантазиям. Здесь можно быть беспечным «мажорным сангвиником», как назвал Толстого К.И. Чуковский [13, с. 30]. Здесь не говорят о смерти, здесь все устремлены в будущее. Во втором же эмоционально-ментальном мире всё пребывает в прошлом, там царит уныние, неизбывная печаль, тлен забвения. Между тем в русской литературе XX в. как раз были писатели, которые предпочитали живописать лики смерти, психотравмы, часто рассуждали о них. На память приходят имена Л.Н. Андреева, Ф.К. Сологуба, С.Д. Кржижановского. Толстому это пространство умирания было органически чуждо, как явление противоестественное. Он был наполнен витальной энергией, отторгавшей любой (пусть чисто умозрительный) опыт ощущения близости небытия.

В созидании своей концептосферы писатель последовательно шел от первичного интуитивно-чувственного и поверхностного восприятия реалий приватной (детской, семейной) жизни к последующему глубокому миропониманию, к постижению диалектически сложных связей с Большим временем (эпоха, история) и Большим пространством (отечество, мир). Не случайно в одной из своих автобиографий Толстой писал о чисто детском восприятии ***первооснов бытия***, включавших в свой «состав» *родной дом, картины природы, чувственные ощущения физических реалий окружающего мира* во всей многомерной совокупности красок, звуков, вкусовых впечатлений. Это, пожалуй, базовый концепт творческого мира писателя. В первоначальном детском ощущении таких первооснов есть важный элемент — *удивление, открытие*. В то же время удивление — это характерная примета художественного сознания как такового. Подобным удивлением полна и проза Толстого периода Первой мировой войны. С героями происходит радикальная психологическая перемена, душевное преображение. Объясняется это тем, что *дихотомия жизни и смерти* становится уже не умозрительной конструкцией, а вполне очевидной, физически ощущаемой данностью. Опыт психологического освоения этой данности каждым воюющим человеком входит в его повседневное сознание, является вполь-

не конкретным набором впечатлений и переживаний. Острое переживание толстовским героем непоправимости превращения живого человека в мертвое тело в этом трагически убеждает. Герой заново открывает для себя те первоосновы бытия, что были до того заслонены досадной пестрой суетой и различными необязательными условностями гражданской довоенной жизни. «Лежу с открытыми глазами, — ни сон, ни явь, нет мыслей и воспоминаний, только чувствую, — и никогда с такой силой, — бытие. Оно не представляется мне случаями или отдельными картинами, а вне времени, — во всей полноте, где-то надо мной, по ту сторону водной толщи, простирается бытие. Точнее определить не могу. Иногда начинает биться сердце, точно в предчувствии еще более ясного понимания» [14, т. 2, с. 412–413]. Меняются и *временны**е*** параметры этого бытия. «Весь день думал: если останусь жив, чего бы я хотел? Опять странствий? Приключений? Как все ничтожно! Должно быть, я на много лет постарел под водой» [14, т. 2, с. 416]. Характерна эта неожиданная фиксация душевной перемены — «*постарел*».

А потом этот мотив непосредственного удивления при восприятии самых простых слагаемых жизни писатель переносит уже на страницы трилогии «Хождение по мукам». И опять очень важно детское восприятие жизни, включающее целый спектр эмоциональных состояний и поведенческих реакций — простодушие, непосредственность, непритворная искренность. «*Детскость*», порой имеющая синонимом у Толстого слово-понятие «чудачество», занимает заметное место в системе нравственно-психологических категорий писателя. Толстой по-художнически откровенно любил детскость в своих героях и любовался ею. Причем, в его понимании это качество отнюдь не сводимо к давно осмеянному литературой инфантилизму, неумению понять законы «взрослой» жизни, принять «правила» сложного социального поведения. Детскость часто выступала в прозе Толстого синонимом душевной чистоты, привлекательной нравственной нерастраченности. В центре трагически-динамичной панорамы искалеченного гражданской войной, лишившегося фундаментальных констант огромного российского мира в трилогии «Хождение по мукам» вдруг возникает локальный и бесхитростный «стоп-кадр» (такую локальную отграниченность и слишком простодушный смысл имеет лишь житейское впечатление маленького ребенка): «Тоненькие струйки молока, пахнущие детством, звенели о ведро. Это был бессловесный, “низенький”, “добрый” мир, о котором

Даша до этого не имела понятия. Она так и сказала Кузьме Кузьмичу — шепотом. Он — за ее спиной — тоже шепотом: — Только об этом вы никому не сообщайте, смеяться будут: Дарья Дмитриевна в коровнике открыла мир неведомый!» [14, т. 6, с. 200].

Известно, что, будучи наблюдательным художником, Толстой много внимания уделял *предметной детали*. В художественном мире данного писателя *вещь* обладает статусом многомерного концепта. Конечно, вещь как таковая всегда амбивалентна. С одной стороны, это материальный маркер простого накопительства или, как стали говорить во второй половине XX в., признак «вещизма». Но, с другой стороны, вещь выступает не только приметой материального достатка или даже богатства. У вещи немало и других функций, среди которых в духовном смысле весьма значима функция мемориальная. В самом деле, динамичная повседневность материализуется в вещах. Вещи — своеобразные будничные памятники мимолетному. Их ценность не только, а порой и не столько прагматическая, сколько мемориальная, психологическая. Сколько таких вещей порой скапливается в чуланах, кладовках, на антресолях, на дачных чердаках! И человек не торопится их выкинуть вовсе не из соображений патологической жадности и избыточной бережливости, сколько из уважения к событиям собственной жизни. Предметный мир каждой семьи чрезвычайно информативен. Весьма репрезентативен в этом отношении следующий фрагмент повести Толстого «Петушок (Неделя в Туреневе)»: «Чтобы занять время до чая, она вытирала пыль на ризах старинных икон, с детства еще побаиваясь глядеть на фамильный образ Нерукотворного Спаса, темный, с непреклонными глазами, в кованой с каменьями ризе. Перебрала в шкатулке бумажки с волосами милых ушедших. Припрятала подальше, вдруг вспомнив тяжелое, костяной футлярчик для зубочистки. Разыскивала и все не могла найти рамочку какую-то. Все эти старые вещицы разговаривали на задумчивом языке своем с тетушкой Анной Михайловной, самой молодой среди них и последней. Изо всех вещей она любила, пожалуй, больше всего широкое красное кресло, обитое штофом, с торчащей из мочалы пружиной. На нем была выкормлена тетушка и все девять ее покойных сестер» [14, т. 1, с. 74]. В этой сценке утреннего пробуждения Анны Михайловны содержится ключ к ее незлобивому характеру, как и то, что хозяйка раздает по воскресеньям свои юбки деревенским бабам, как и упоминание о девчонках, «без дела живших при доме»

[14, т. 1, с. 71]. Перед нами по-детски простодушный, добрый и совершенно непрактичный человек. Да и наивное стремление перевоспитать непутевого Николушку только добавляет к психологическому портрету тетушки дополнительный штрих.

Мир вещей относится к *сфере быта*, который Толстой как наблюдательный художник хорошо чувствовал. Не случайно А.К. Воронский в своей статье 1926 г. «Алексей Толстой» («Журавли над Гнилопятами») назвал писателя «отличным бытовиком» [3, с. 384].

Генезис концептосферы Толстого тесно связан с художественным опытом русских классиков. Именно там писатель обнаруживал богатый арсенал смыслоемких универсалий. Конечно, одним из первых в ряду имен писателей XIX в., создателей такого арсенала, следует назвать Н.В. Гоголя, создавшего литературную традицию и получившего столько продолжателей в веке двадцатом. У Гоголя своеобразными концентрами художественного мира, чрезвычайно значимыми концептами становятся *тело* и *вещь*. Вместе с концептом *дух* они могут образовать философски содержательную триаду. Разумеется, и тело может быть одухотворено, и вещь может нести следы одухотворенности. Но чаще все-таки тело или вещь так и остаются неодухотворенными. И тогда мелкий, пошлый человек существует лишь *здесь* и *сейчас*, вовсе не помышляя ни о каких других временных и пространственных горизонтах бытия.

Характерно, что *телесность* проникла в мыслительные практики XX в. во многом благодаря фрейдизму, оправдавшему телесные ощущения и инстинкты. Телесность стала манифестироваться как антитеза духовному. Человек стал пониматься прежде всего как «машина желания». Художников интересовала совокупность соматических атрибутов человека. Освобожденное от культурных запретов потаенное чувственное наслаждение вырвалось наружу. Из сложной системы смысловых связей личности и мира (мироощущение, мировоззрение, миропонимание, мироотношение) на первый план выдвинулось именно мироощущение, связанное с телесным прикосновением человека к различным реалиям мира.

Нечто подобное произошло и с *вещным*. В XX в. начинается подлинная экспансия вещи. Если всегда человек владел вещью, если его социальный, имущественный статус зависел от того, какими вещами и в каком количестве он владеет, то в веке двадцатом уже вещь начинает владеть

человеком, она обретает свою автономную самоценность. В этих процессах есть немало общего. Стала возможной «смена» тела (смена пола, различные пластические операции). Тело, как и вещь, можно «сменить». Повести М.А. Булгакова «Роковые яйца», «Собачье сердце» построены на манипуляциях с плотью, телом. Писатель высмеял претензии создаваемого общества выработать *нового человека* (вопреки многовековой эпохе христианства, которая этим серьезно занималась, создавая воистину Нового человека с огромным масштабом личной ответственности, персонального выбора, суда собственной совести, искупления грехов). В повести «Собачье сердце» новый человек явлен не как духовно обновленный, а лишь как телесно новый. Создание нового человека обернулось механической операцией по созданию нового тела.

Тела *делаются*, как производятся вещи. Н.В. Гоголь использовал множественное число, подчеркивая смешную повторяемость явления. Одна только пара Добчинский и Бобчинский чего стоит! Е.И. Замятин, используя множительную призму, заселил роман «Мы» однотипными «нумерами». Не случайно американский футуролог второй половины XX в. Олвин Тоффлер писал о «модульном человеке», «легко заменяемом человеке».

В художественном мире Толстого особую значимость приобрел *концепт игры.* В прозе писателя мы обнаруживаем такие виды игрового поведения, как *розыгрыш, чудачество, лицедейство, маскарадность, мимикрия, авантюризм.* Актерствуют герои ранних рассказов Толстого «Трагик», «Актриса», заглавный персонаж повести «Похождения Невзорова, или Ибикус». Обуреваема сумасшедшими планами возвести своего мужа генерала Брагина на шведский престол Степанида Ивановна («Чудаки»). Играет в светскость Смольков, персонаж того же романа.

Соответствующим образом перестраивается событийный ряд, слагаемые которого, чаще всего, по сути *приключения* или *похождения*. Это находит свое отражение уже в заглавиях толстовских произведений: «*Приключения* Растегина», «*Похождения* Невзорова, или Ибикус», «Необыкновенное *приключение* Никиты Рощина», «Золотой ключик, или *Приключения* Буратино». У любой событийности есть внешний и внутренний планы. Внешний связан со зрелищностью, выпуклой наглядностью происходящего. Череда метаморфоз, в которые вступают герои, требует специфических средств воплощения, среди которых не последнюю роль играют приемы ки-

нопоэтики, достаточно популярные в то время и становившиеся объектом литературоведческой рефлексии [6; 10; 11].

Состав прозаических фабул Толстого диктует и сам способ описания событий, объясняет тягу автора к преувеличениям. Выражением крайней степени такой гиперболизации может стать, например, излюбленное А.Н. Толстым слово «*изумление*» (скажем, «*пьян до изумления*»).

Для понимания толстовской концептосферы важна оппозиция *динамики* и *статики*. Динамизм для Толстого, как правило, наполнен позитивными смыслами. И, напротив, захолустье как пространство безнадежной статики писателя отталкивает, побуждая его вводить в тексты художественные средства иронического отрицания, смехового опрокидывания явления. Причем Толстой обнаруживает гнетущие картины такого застывшего захолустья в совершенно разных пространствах — и в мелкопоместном мирке самарского Заволжья 1910-х гг., и на фантастически запредельном, далеком Марсе, и в охваченной кризисом Европе 1920-х гг. С оппозицией динамики и статики перекликаются такие толстовские концепты, как «*город*» и «*цивилизация*». Отношение к городу — весьма показательный компонент характеристики, даваемой Толстым своим героям. Вспомним портреты царя-реформатора и очертания создаваемого им города в исторической прозе писателя («День Петра», «Петр Первый»), основной конфликт рассказа «Голубые города», образы западных городов в прозе об эмиграции и в публицистике Толстого 1920-х гг. Город важен в художественной системе Толстого как некое функциональное пространство, бросающее свои отсветы на личность героя, определяющее порой логику его поступков. Вот отравленный газами, смертельно больной французский капитан Поль Торен, герой рассказа «Древний путь», возвращается на пароходе в свою прекрасную Францию с фронтов Первой мировой. Проплывающие перед глазами средиземноморские берега заставляют Поля (и, соответственно, стоящего за ним автора-повествователя) задуматься о судьбах разрушенных городов-крепостей, былых цивилизаций, о причинах их исторического «заката». О таком же закате Толстой еще раньше писал в романе «Аэлита», связывая картины пыльных марсианских городов с утратой цивилизационной позитивной энергии.

Оппозиция динамики и статики влияет на писательский масштаб времени. Единицей исчисления могут быть избраны *миг, случай,*

анекдотическая ситуация, день («День Петра»), *ночь* («Ночью в степи», «Однажды ночью», «Ночные видения»), *неделя* («Неделя в Туреневе»), *пора жизни* («Детство Никиты»).

В художественной системе Толстого приобретал статус смыслоемкого концепта масштабный словообраз «*смута*». Переживший события русской смуты, Толстой как писатель исторического мироощущения проявлял жадный интерес к другим подобным эпохам зыбкой нестабильности, неопределенности, катастрофического и жесткого стыка времен — эпохам, коих было немало в отечественной истории. Этому посвящены и «Повесть Смутного времени», и страницы романа «Петр Первый» о начальном периоде царствования будущего великого императора, и произведения, отразившие переменчивую российскую действительность первых послереволюционных лет. В понимании Толстого смута — это тоже динамизм, но динамизм стихийный и опасный, поскольку лишен разумного скрепляющего нацию целеполагания. *Концепту смуты*, казалось бы, близок *концепт войны* (и по динамизму, и по ощущению возможной гибельности для всех и каждого), но их смысловое наполнение, связанное с целевыми установками, радикально различается. Война с внешним врагом — центральное *событие испытания*, в связи с которым народ объединяется вокруг центра. Это позитивное *центростремительное* движение, ведущее к обретению внутренней силы. А любая смута знаменует *центробежное* движение разнонаправленных сил, проникновение деструктивных элементов хаоса, потерю ясного вектора развития. В связи с осознанием таких вызовов, которые рождала в художественном мышлении Толстого сложная и противоречивая эпоха, а также с поиском позитивной альтернативы возникает *концепт державности,* отразившийся и в художественной прозе писателя, и в его яркой публицистике периода Великой Отечественной войны**.** Об этом мировоззренческом повороте в сознании художника стали писать литературоведы, занимающиеся изучением творчества Толстого. Так, в 2006 г. Е.П. Лынова защитила кандидатскую диссертацию, посвященную *эстетике державности* в прозе писателя [5]. Цель данного диссертационного исследования соискательница видела в установлении идейно-эстетических параметров державности как исконного свойства русского национального самосознания, проявленного в поэтике исторических романов Толстого сквозь призму духовно-нравственного поиска. Диссертант отслеживал движение писателя

от постижения диалектики хаоса как отличительной черты смутных эпох в русской истории к обнаружению в потоке исторического времени созидательных устремлений, направленных на учреждение устойчивого миропорядка, на обретение подлинной державности.

Энергия позитивного изменения мира, одухотворенного созидания в прозе Толстого часто связана с *инженерной деятельностью*. Концепт «*инженер-практик*» был популярным концептом в литературе первой трети XX в. Действительно, на рубеже XIX и XX вв. инженерная деятельность становилась все более и более привлекательной. Запрос на инженеров был знамением времени. Россия остро нуждалась в техническом преобразовании всех сфер бытия в соответствии с открывающимися возможностями научно-технического прогресса. Характерно, что и в отечественной фантастической литературе на первый план выходит не кабинетный ученый, а именно инженер, конструктор, способный создать конкретное рукотворное изделие, невиданное техническое чудо. Да и многие биографии самих писателей рубежа XIX–XX вв. (Н.Г. Гарин-Михайловский, Е.И. Замятин, М.А. Алданов, сам Толстой), в частности выбор ими технической специальности, ставшей для некоторых из них фактически первой профессией, свидетельствуют об интересе большой части общества к практической работе, связанной с техническим прогрессом. И среди героев Толстого мы встречаем отнюдь не только «последних могикан вымирающего помещичьего племени», не только представителей столичной и провинциальной художественной богемы, но и инженеров. Это и инженер Лось («Аэлита»), и Гарин («Гиперболоид инженера Гарина»), и строитель Буженинов («Голубые города»), и инженер Иван Телегин («Хождение по мукам»); кроме того, Толстой не обходит своим вниманием и талантливых механиков Петровской эпохи. Понятно, что мотивы поведения у всех этих наделенных немалыми способностями персонажей различны. Инженер Лось, как справедливо подметил еще в работе 1935 г. А.О. Старчаков, несет в себе следы усадебных мечтателей [8]. Да и отправляется он в межпланетное путешествие не только для научного познания, но и для того, чтобы преодолеть психодраму, связанную с ранее пережитым любовным чувством. А вот, скажем, инженер Гарин обуреваем жаждой власти над миром, стремится использовать свое гениальное изобретение для авантюристического достижения этой преступной цели. Последнее тоже было в известной степени тенденцией

смутного времени, ведь не случайно в литературе появилась целая галерея таких инженеров-авантюристов, стремившихся к абсолютной власти. Достаточно вспомнить героев романов А.Р. Беляева «Властелин мира», «Продавец воздуха». Концепт «*властелин мира*» приобретал в художественном сознании писателей открыто выраженный негативный смысл.

Бытийные проблемы и глобальные масштабы эпохальных перемен, конечно, никогда не заслоняли для Толстого прелести приватной жизни, локальных отношений двоих, картин зарождения любовного чувства. «*Счастье в любви*» можно отнести к важному слагаемому концептосферы писателя. Многие исследователи справедливо отмечали, что писателю удавалось создавать такие лирически проникновенные картины счастья. Весьма характерна колористика подобных картин: они, как правило, изобиловали белым и синим цветом, а также близкими им оттенками. Вот одна из замечательных страниц романа «Сестры», выполненная в такой цветовой гамме. Белый пароход, белые чайки, белые одежды, белые березы. Синие глаза героев, синь неба и речной воды... Подобную цветопись, несомненно, можно отнести к *концепту гармоничной любви*. Читая эти страницы, мы видим Дашу Булавину, отправившуюся на пароходе к отцу в Самару. Выделим курсивом цветовые определения в тексте: «...надела приготовленные с вечера *белые* чулки, *белое* платье и *белую* шапочку, — все это сидело на ней ловко, — и, чувствуя себя независимой, сдержанная, но страшно *счастливая*, вышла на палубу. По всему *белому* пароходу играли жидкие *отсветы солнца*, на воду больно было смотреть, — река *сияла и переливалась*. На дальнем берегу, гористом, *белела*, по пояс в *березах*, старенькая колокольня. Когда пароход отчалил и, описав полукруг, побежал вниз, навстречу ему медленно двигались берега. Из-за бугров, точно завалившись, выглядывали кое-где потемневшие соломенные крыши изб. В небе стояли кучевые облака с *синеватыми* днищами, и от них в небесно-желтоватую бездну реки падали *белые* тени. Даша сидела в плетеном кресле, положив ногу на ногу, обхватив колено, и чувствовала, как *сияющие* изгибы реки, облака и *белые* их отражения, *березовые* холмы, луга и струи воздуха, то пахнущие болотной травой, то сухостью вспаханной земли, медовой кашкой и полынью, текут сквозь нее, — и тихим *восторгом* ширится сердце. Какой-то человек медленно подошел, остановился сбоку у перил и, кажется, поглядывал. Даша несколько раз забывала про него, а он все стоял. Тогда она твердо решила не обора-

чиваться, но у нее был слишком горячий нрав, чтобы спокойно переносить такое разглядывание. Она покраснела и быстро, гневно обернулась. Перед ней стоял Телегин, держась за столбик и не решаясь ни подойти, ни заговорить, ни скрыться. Даша неожиданно засмеялась, — он ей напомнил что-то неопределенно веселое и доброе. Да и весь Иван Ильич, широкий, в *белом* кителе, сильный и застенчивый, точно необходимым завершением появился из всего этого речного покоя» [14, т. 5, с. 82]. И конечно, в унисон этому концепту зарождающейся любви возникает *концепт полноводной Волги*, которая часто становилась непременным действующим лицом во многих произведениях отечественной исторической литературы.

Суммируя в итоге все сказанное, можно сделать вывод, что осмысление художественной концептосферы А.Н. Толстого убедительно свидетельствует о гармоничности его творчества как единого целого. Концептосфера как отражение ценностной системы писателя свидетельствует о его неуклонном движении в кризисную противоречивую эпоху к обретению устойчивых фундаментальных связей с российским народом и Отечеством.

Список литературы

Исследования

1 *Балина О.Г.* Поэтика заглавия «Северной симфонии» Андрея Белого // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сб. науч. тр. Екатеринбург: Ажур, 2014. Вып. 2. С. 60–64.

2 *Володина Н.В.* Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения. 3-е изд., стер. М.: ФЛИНТА; Наука, 2016. 256 с.

3 *Воронский А.К.* Литературно-критические статьи. М.: Сов. писатель, 1965. 423 с.

4 *Козубовская Г.П.* Русская литература и поэтика зримого. Барнаул: АлтГПУ, 2021. 448 с.

5 *Лынова Е.П.* Эстетика державности в прозе А.Н. Толстого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Армавир, 2006. 28 с.

6 Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг.: Б.М. Эйхенбаум, Ю.Н. Тынянов, Б.В. Казанский, В.Б. Шкловский, А.И. Пиотровский, Е.С. Михайлов, А.Н. Москвин, Р.О. Якобсон, С.А. Тимошенко, Б.С. Лихачев. М.: Акад. проект; Альма Матер, 2016. 496 с.

7 *Селеменова М.В.* Концептосфера городской прозы Ю.В. Трифонова // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. 2007. № 13 (91). С. 102–106.
8 *Старчаков А.О.* Ал.Н. Толстой. Л.: Гослитиздат, 1935. 116 с.
9 *Стефанский Е.Е.* Эмоциональные концепты как фрагмент мифологической и современной языковых картин мира (на материале концептов, обозначающих негативные эмоции в русской, польской и чешской лингвокультурах). Самара: Самарская гуманитарная академия, 2008. 316 с.
10 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
11 *Шкловский В.Б.* За 60 лет: работы о кино. М.: Искусство, 1985. 573 с.
12 *Эпштейн М.* Первопонятия: Ключи к культурному коду. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2022. 720 с.

Источники

13 Воспоминания об А.Н. Толстом. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1982. 496 с.
14 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1958–1962.

References

1 Balina, O.G. “Poetika zaglaviia ‘Severnoi simfonii’ Andreia Belogo” [“Poetics of the Title of the ‘Northern Symphony’ by Andrei Bely”]. *Pavermanovskie chteniia. Literatura. Muzyka. Teatr: sbornik nauchnykh trudov* [*Paverman Readings. Literature. Music. Theater: Collection of Scientific Works*], issue 2. Ekaterinburg, Azhur Publ., 2014, pp. 60–64. (In Russ.)
2 Volodina, N.V. *Kontsepty, universalii, stereotipy v sfere literaturovedeniia* [*Concepts, Universals, Stereotypes in the Field of Literary Criticism*]. 3rd ed. Moscow, FLINTA Publ., Nauka Publ., 2016. 256 p. (In Russ.)
3 Voronskii, A.K. *Literaturno-kriticheskie stat’i* [*Literary Critical Articles*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1965. 423 p. (In Russ.)
4 Kozubovskaia, G.P. *Russkaia literatura i poetika zrimogo* [*Russian Literature and Poetics of the Visible*]. Barnaul, Altai State Pedagogical University Publ., 2021. 448 p. (In Russ.)
5 Lynova, E.P. *Estetika derzhavnosti v proze A.N. Tolstogo* [*Aesthetics of Statehood in A.N. Tolstoy’s Prose: PhD Thesis, Summary*]. Armavir, 2006. 28 p. (In Russ.)
6 *Poetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-kh gg.*: *B.M. Eikhenbaum, Iu.N. Tynianov, B.V. Kazanskii, V.B. Shklovskii, A.I. Piotrovskii, E.S. Mikhailov, A.N. Moskvin, R.O. Iakobson, S.A. Timoshenko, B.S. Likhachev* [*Cinema Poetics. Theoretical Works of the 1920s*: *B.M. Eihenbaum, Yu.N. Tynyanov, B.V. Kazansky, V.B. Shklovsky, A.I. Piotrovsky, E.S. Mikhaylov, A.N. Moskvin, R.O. Yakobson, S.A. Timoshenko, B.S. Likhachev*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Al’ma Mater Publ., 2016. 496 p. (In Russ.)

7 Selemenova, M.V. “Kontseptosfera gorodskoi prozy Iu.V. Trifonova” [“Concept Sphere of Yu.V. Trifonov’s Urban Prose”]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Filologiia. Iskusstvovedenie*, no. 13 (91), 2007, pp. 102–106. (In Russ.)

8 Starchakov, A.O. *Al.N. Tolstoi* [*Alexey N. Tolstoy*]. Leningrad, Goslitizdat Publ., 1935. 116 p. (In Russ.)

9 Stefanskii, E.E. *Emotsional’nye kontsepty kak fragment mifologicheskoi i sovremennoi iazykovykh kartin mira (na materiale kontseptov, oboznachaiushchikh negativnye emotsii v russkoi, pol’skoi i cheshskoi lingvokul’turakh*) [*Emotional Concepts as a Fragment of Mythological and Modern Language Paintings of the World (Based on Concepts Denoting Negative Emotions in Russian, Polish and Czech Linguistic Cultures)*]. Samara, Samara Academy of Humanities Publ., 2008. 316 p. (In Russ.)

10 Tynianov, Iu.N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [*Poetics. History of Literature. Cinema*]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)

11 Shklovskii, V.B. *Za 60 let: raboty o kino* [*For 60 Years: Works on Cinema*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 573 p. (In Russ.)

12 Epshtein, M. *Pervoponiatiia: Kliuchi k kul’turnomu kodu* [*First Concepts: Keys to the Cultural Code*]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2022. 720 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XVXKSB
УДК 82.0
ББК 83 + 83.3(5Кит) +
83.3(2Рос=Рус)

ЦЯНЬ ЧЖУНВЭНЬ И КИТАЙСКАЯ БАХТИНОЛОГИЯ

© 2025 г. Лин Цзяньхоу, Цзян Ин
Институт мировой литературы факультета иностранных языков, Пекинский университет, Пекин, КНР
Дата поступления статьи: 13 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 09 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-28-51

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

Аннотация: Цянь Чжунвэнь добился значительных успехов в области китайского бахтиноведения от изучения особенностей теории полифонического романа до раскрытия особенностей междисциплинарных исследований поэтики и философии. С 1998 г., когда он составил, отредактировал и опубликовал китайскую версию 6-томного Полного собрания сочинений М.М. Бахтина, до 2024 г., когда он переработал и дополнил второе переиздание 8-томного собрания сочинений, Цянь внес большой вклад в развитие бахтиноведения. Он не только руководил исследованиями М.М. Бахтина в Китае, но и способствовал созданию современной китайской литературной теории, выдвинув концепцию «неорационального духа» в 1995 г. Его опыт стоит обобщить, обдумать и извлечь из него уроки. Благодаря Цянь Чжунвэню мы можем ясно видеть процесс теоретического конструирования китайской литературы с момента проведения политики реформы и открытости, а его новая модель «От теории одного человека к общему построению академического сообщества» отвечает реальным потребностям, которые сделают философию и социальные науки процветающими в новую эпоху Китая.

Ключевые слова: Цянь Чжунвэнь, бахтиноведение, Собрание сочинений М.М. Бахтина, теория литературы неорационального духа.

Информация об авторах:
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
Цзян Ин — аспирантка, Институт мировой литературы Факультета иностранных языков, Пекинский университет, ул. Ихэюаньлу, д. 5, 100871 г. Пекин, КНР.
Для цитирования: *Лин Цзяньхоу, Цзян Ин.* Цянь Чжунвэнь и китайская бахтинология // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 28–51. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-28-51

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

QIAN ZHONGWEN AND BAKHTIN STUDIES IN CHINA

© 2025. Ling Jianhou, Jiang Ying
Institute of World Literature, School of Foreign Languages, Peking University, Beijing, PRC
Received: February 13, 2025
Approved after reviewing: March 09, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The research 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: Qian Zhongwen has achieved landmark successes in the field of Bakhtin studies, translation, etc., from exploring the characteristics of polyphonic novel theory to revealing the characteristics of interdisciplinary studies between poetics and philosophy. From 1998, when he edited and published the Chinese version of the 6-volume Complete Works of Bakhtin, to 2024, when he revised and updated it into the third 8-volume edition. He led the Bakhtin studies in China, promoted the construction of Chinese Contemporary Literary Theory, and put forward the Neo-rational spirit from 1995. His experience is worth summarizing, thinking about, and learning from. From him, we can see the process of Chinese Literary theoretical construction since the reform and opening up, and his new model, "From One Man's Theory to the Common Construction of the Academic Circle," meets the realistic needs, which will make philosophy-social science in the new era of China prosperous.

Keywords: Qian Zhongwen, Bakhtin studies, Collected Works of M.M. Bakhtin, the Neo-Rationalist Spirit in Literary Theory.

Information about the authors:
Ling Jianhou, PhD, Professor, the Institute of World Literature, School of Foreign Languages, Peking University, Haidian District, Yiheyuan Road, 5, 100871 Beijing, P.R. China.
E-mail: lingjh@pku.edu.cn
Jiang Ying, PhD Student, Institute of World Literature, School of Foreign Languages, Peking University, Haidian District, Yiheyuan Road, 5, 100871 Beijing, P.R. China.

For citation: Ling, Jianhou, and Jiang, Ying. "Qian Zhongwen and Bakhtin Studies in China." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 28–51. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-28-51

Из обзора одной биографической книги

На рубеже осени и зимы 2016 г. на китайском книжном рынке появилась 10-томная серия книг под названием «Критические биографии современных китайских эстетиков и теоретиков литературы». Будучи главным редактором этой серии, Ван Юэчуань, профессор факультета китайского языка и литературы Пекинского университета, тщательно отобрал десять эстетиков и теоретиков литературы в качестве героев биографий, каждому из которых был посвящен отдельный том. Из этих десяти героев шестеро уже скончались, а Цянь Чжунвэнь — один из четырех, кто еще жив.

Согласно книге «Критическая биография Цянь Чжунвэня» [23], г-н Цянь родился в 1932 г. в провинции Цзянсу. В 1955 г. он окончил факультет русского языка и литературы Китайского народного университета, а затем был выбран для продолжения обучения в аспирантуре филологического факультета Московского государственного университета в Советском Союзе. После окончания учебы в МГУ в 1959 г. он вернулся в Китай и был назначен на работу в Отделение философии и социальных наук Китайской академии наук. В 1977 г. Отделение философии и социальных наук стало независимым учреждением, известным ныне как Китайская академия общественных наук, и рабочее место Цянь Чжунвэня было переведено в Институт литературы КАОН, где он продолжал работать до выхода на пенсию. Цянь Чжунвэнь занимал несколько престижных должностей: член сектора философии, языка и литературы КАОН, руководитель группы по оценке дисциплин китайского языка и литературы Комитета по присуждению ученых степеней Китайского государственного совета, главный редактор журнала «Литературное обозрение» и президент Китайской ассоциации

китайско-зарубежных теорий литературы. Его исследования охватывали теорию китайской литературы, зарубежную литературную критику и русскую литературу. Он опубликовал более 20 монографий и сборников своих статей, был главным редактором или соредактором 89 серий книг и антологий, кроме того, он также является автором более 200 научных статей. Следует отметить, что в 2021 г. вышло в свет «Собрание сочинений Цянь Чжунвэня» в пяти томах.

Из десяти вышеупомянутых современных китайских эстетиков и теоретиков литературы большинство получило академическое образование в Западной Европе и Северной Америке. Например, Чжу Гуанцянь учился в Страсбургском университете во Франции, Зун Байхуа — во Франкфуртском университете в Германии, Цзи Сяньлинь — в Геттингенском университете в Германии, Ван Юаньхуа с юных лет получал христианское миссионерское образование, а Ли Зехоу преподавал в Соединенных Штатах в течение длительного периода. Цянь Чжунвэнь — единственный из них, кто получил образование в Советской России, поэтому неудивительно, что его первая монография называлась «Гоголь и его сатирическое творчество». Таким образом, китайские ученые в XX в. обращались в основном к западным академическим кругам как к своему ориентиру, стремясь модернизировать традиционную китайскую культуру.

Зарубежная литература, особенно европейская, также была важным источником интеллектуального вдохновения для Цянь Чжунвэня в его исследованиях по теории литературы, а академическое наследие Юргена Хабермаса и Михаила Михайловича Бахтина сопровождало его на протяжении всей второй половины его научной карьеры. Однако именно его исследовательские и редакторские переводы работ Бахтина наиболее существенно повлияли на развитие филологической науки в современном Китае. С 1983 г. он написал 15 специализированных эссе о М.М. Бахтине. В 1988 г. «Проблемы поэтики Достоевского», переведенные Бай Чуньжэнем совместно с Гу Ялин, были включены в «Серию переводов теории современной зарубежной литературы», которую он редактировал и опубликовал в одном из китайских авторитетных академических издательств «Сань Лянь Шу Дъянь». В 1998 г. он отредактировал и опубликовал 6-томное китайское издание «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» [20]. По достоверной статистике, к 2007 г. это собрание сочинений заняло первое ме-

сто в списке «Наиболее цитируемых зарубежных научных трудов в статьях по зарубежной литературе» и четвертое место в списке «Наиболее цитируемых зарубежных научных работ в статьях по китайской литературе» [25, с. 317, 289], что указывает на то, что этот российский ученый пользуется большой популярностью в Китае. Переиздание «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» до семи томов в 2009 г. [21] и его второе переиздание в виде 8-томного «Собрания сочинений М.М. Бахтина» в 2024 г. [22] обусловлены именно такой популярностью.

Исследования Цянь Чжунвэнем различных зарубежных светил, включая М.М. Бахтина, в первую очередь служат построению китайской теории литературы. Он был пионером теории нового рационального духа в литературе, пытавшимся интегрировать западные интеллектуальные ресурсы, такие как современность и диалогическая теория, в традиционную китайскую культуру, тем самым способствуя быстрому развитию современной китайской литературной теории.

От поэтики к философии

С момента своего первого знакомства с поэтикой М.М. Бахтина в начале 1980-х гг. Цянь Чжунвэнь на протяжении последних четырех десятилетий не прекращал своего общения с этим русским мыслителем. Перейдя от поэтики к философии, он «заслужил репутацию первопроходца и первооткрывателя» [28, с. 392] в становлении и развитии китайского бахтиноведения.

По воспоминаниям г-на Цяня, в 1983 г. в Пекине состоялся первый китайско-американский двусторонний симпозиум по литературной компаративистике. Г-н Цянь Чжуншу пригласил его принять участие в этой конференции и посоветовал ему написать исследовательскую работу о Бахтине, чтобы «иметь диалог» [10, с. 161] с американскими учеными, что привело к появлению в Китае первой влиятельной работы, посвященной М.М. Бахтину. Эта статья, озаглавленная «Полифонический роман и его теоретические проблемы — одна из нарративных теорий М.М. Бахтина», была опубликована в четвертом номере журнала «Теоретические исследования в литературе и искусстве» в том же году. Много лет спустя ее англоязычный перевод, названный «Проблемы полифонической теории Михаила Бахтина», был опубликован в четвертом номере авторитетного американского

журнала *New Literary History* за 1997 г., что в полной мере продемонстрировало значение этой статьи и интерес международного академического сообщества к китайской бахтинистике. Под влиянием этой статьи такие ученые, как Гу Юй, Ван Яоцзинь, Лю Ху, Пэн Кэсюнь и Хэ Маочжэн и т. д., последовательно писали статьи, косвенно или явно откликаясь на научные дискуссии по теории полифонического романа[1]. В 1987 г. в первом выпуске журнала *Foreign Literature Review* был опубликован перевод, связанный с бахтиноведением, а также статьи Цянь Чжунвэня «Полифонический роман: главный герой и автор — теория повествования М.М. Бахтина» и Сун Дату «Полифоническая теория М.М. Бахтина и авторская точка зрения Достоевского». Согласно исследованию Цянь Цзюня, эти две статьи и статьи Хуан Мэй и Чжан Цзе «Также о М.М. Бахтине» и «Авторское сознание и диалогические отношения в полифоническом романе», опубликованные в 1989 г., вызвали «небольшую, но влиятельную» дискуссию с акцентом на проблеме «взаимоотношений между автором и главным героем»[2]. В частности, Сун Дату, Хуан Мэй и Чжан Цзе считали, что статусы главного героя и автора едва ли могут быть равными. На самом деле Цянь Чжунвэнь придерживался аналогичной позиции, хотя и в относительно нейтральной манере. Наш анализ может показать, что Цянь Чжунвэнь был первым китайским ученым, который поставил под сомнение «отношения между автором и главным героем», заявив, что «независимость главного героя не следует преувеличивать до такой степени, чтобы он противостоял автору или был свободен от авторских ограничений» [1]. В то же время он считал,

1 См.: *Гу Юй.* Литературные исследования и методы системного анализа // Литературное обозрение. 1985. № 2. С. 53–57. (谷雨：《文学研究与系统分析方法》，载《文艺评论》1985年第2期，第53–57页); *Ван Яоцзинь.* Полифония и Шекспир // Исследование зарубежной литературы. 1985. № 3. С. 44–53. (汪耀进：《复调与莎士比亚》，载《外国文学研究》1985年第3期，第44–53页); *Лю Ху.* Раздвоение сознания персонажей романов Достоевского // Литература — История — Философия. 1985. № 4. С. 24–27. (刘虎：《陀思妥耶夫斯基小说中人物性格的意识分裂性》，载《文史哲》1985年第4期，第24–27页); *Пэн Кэсюнь.* Тенденции в изучении советского романа за рубежом // Советская литература. 1985. № 5. С. 120–125. (彭克巽：《国外苏联小说研究趋向》，载《苏联文学》1985年第5期，第120–125页); *Хэ Маочжэн.* Теория «полифонического романа» и оценка романов Достоевского // Вестник Северо-Восточного педагогического университета. 1986. № 6. С. 72–78. (何茂正：《“复调小说”理论与陀氏小说的鉴赏》，载《东北师大学报》1986年第6期，第72–78页).

2 Подробнее см.: *Цын Цзюнь.* Полифония рецепции: исследование истории восприятия М.М. Бахтина в Китае. Гуйлинь: Изд-во Гуансийского пед. ун-та, 2004. 254 с. (曾军：《接受的复调—— 中国巴赫金接受史研究》，桂林：广西师范大学出版社， 2004–254页).

что «с общей точки зрения свобода главного героя совершенно относительна; с точки зрения художественной логики, главный герой действительно свободен и независим от личности автора» [4]. Можно сказать, что такая интерпретация соответствует реальной ситуации литературного творчества. В 1989 г. Цянь Чжунвэнь опубликовал еще одну статью, в которой он, обобщая методологические проблемы, связанные с принятием зарубежной литературной теории в то время, и отвечая на их дискуссию, написал: «Следует избегать недоразумений, но несоответствие необходимо» [14]. Дискуссия вызвала волновой эффект, и в начале 1990-х гг. в Китае появились сразу две докторские диссертации, посвященные М.М. Бахтину[3], что побудило еще больше китайских ученых заняться его академическим наследием. В 1980-х гг., будучи одним из первых исследователей М.М. Бахтина в Китае, Цянь Чжунвэнь открыл важное теоретическое окно для китайского сообщества литературоведов, эффективно откликнувшись на интерес международного академического сообщества к бахтинологии в Китае.

Первоначально Цянь Чжунвэнь сосредоточился на вопросах поэтики и изучал теорию полифонического романа. В 1990-х гг. он начал расширять сферу своих исследований. В январе 1998 г. журналы «Исследования литературы и искусства» и «Философские исследования» опубликовали две статьи Цянь Чжунвэня: «Об эстетике коммуникации М.М. Бахтина и его методологии гуманитарных наук» и «М.М. Бахтин: философия коммуникации и диалога». Первая из них обобщила бахтинскую раннюю эстетику словесного творчества и социологическую теорию литературы как эстетику коммуникации, связав их с его более поздней поэтикой. В ней утверждалось, что поэтика Бахтина не только воплотила дух его ранней философии-эстетики, но и разработала особую теорию диалога. Далее в статье обобщается доминирующий дух всей академической мысли Бахтина как «коммуникации и диалога», подчеркивается, что эти идеи не только содержат методологию развития гуманитарных наук, но и указывают направление и путь будущего

3 См.: *Чжан Цзе.* Исследование теории Бахтинского полифонического романа: дис. ... д-ра литературы. Пекин: Китайская академия общественных наук, 1992. (张杰：《巴赫金的复调小说理论研究》· 中国社会科学院研究生院博士论文，北京，1992); *Дун Сяоин.* Исследование диалогичности нарративных текстов — Бахтин и искусство современных романов: дис. ... д-ра литературы. Пекин: Китайская академия общественных наук, 1993.
(董小英：《叙事文本的对话性研究——巴赫金与现代小说艺术》，中国社会科学院研究生院博士论文，北京，1993).

построения эстетики и поэтики. Эта статья в значительной степени нашла отклик в соответствующих дискуссиях в китайском философском сообществе того времени, посвященных кризису, с которым столкнулась вся область гуманитарных наук[4]. Последний подчеркивает важность транслингвистики и углубляет дискуссию о теории диалога, утверждая, что философия диалога Бахтина также проявляется как транслингвистика, которая является «дальнейшей реализацией его философии коммуникации» [2]. Акцент на «философии коммуникации и диалога» и раскрытие уникальной ценности транслингвистики в наследии М.М. Бахтина стимулировали исследования бахтинской философии языка и семиотической теории в Китае[5]. В феврале 1998 г. Цянь Чжунвэнь опубликовал в газете статью под названием «Три открытия Бахтина», в которой описывается Бахтин-бум в зарубежном академическом сообществе. В мае 1998 г. он объединил эти «три открытия» с жизненным опытом и научной карьерой М.М. Бахтина, расширив их в статье «Бахтин — мыслитель с уникальной судьбой», которая дала китайским читателям более объемное представление об образе Бахтина. В июне того же года было опубликовано предисловие к китайскому изданию «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина». Это объемное предисловие, по сути дела, представляет собой обобщение трех вышеупомянутых статей, с добавлением раздела «вопросы авторства спорных работ». В этом разделе, основанном на записанных материалах по беседам С.Г. Бочарова и В.В. Кожинова, а также на заявлениях И.И. Канаева и вдовы В.Н. Волошинова, обсуждаются вопросы авторства в международном академическом сообще-

4 Например, в следующих научных работах отражается такая дискуссия того времени: *Чжан Чжанжань*. Краткое изложение дискуссии по методологическим вопросам в гуманитарных науках // Вестник Уханьского университета: Серия философии и социальных наук. 1996. Т. 67, № 3. С. 17–22. (张掌然：《人文科学方法论问题研讨综述》，载《武汉大学学报：哲学社会科学版》1996年第3期，第17–22页); *Чжу Хунвэнь*. гуманистический дух и гуманитарная наука: введение в методологию гуманитарных наук. Пекин: Изд-во Ун-та при ЦК КПК, 1994. 290 с. (朱红文：《人文精神与人文科学：人文科学方法论导论》· 北京：中共中央党校出版社，1994).

5 Например, в следующих статьях делается ссылка на данную статью Цянь Чжунвэня: *Лин Цзяньхоу*. Опыт анализа диалогизма М.М. Бахтина и его ключевого понятия «слово» // Русский язык в Китае. 1999. № 1. С. 53–58. (凌建侯：《试析巴赫金的对话主义及其核心概念«话语»(слово)，载《中国俄语教学》1999年第1期，第53–58页); *Ян Сичан*. Анализ бахтинской философии языка // Вестник Университета иностранных языков НОАК. 1999. Т. 22, № 2. С. 11–14. (杨喜昌：《巴赫金语言哲学思想分析》，载《解放军外国语学院学报》1999年第2期，第11–14页).

стве, в которых утверждается, что такие работы, как «Современный витализм», «Фрейдизм: критический очерк», «Марксизм и философия языка» и «Формальный метод в литературоведении», были написаны или М.М. Бахтиным, или при его участии [7, с. 9–14]. В этот период исследования Цянь Чжунвэня распространились на более широкие области, в которых начали появляться многочисленные новые темы, такие как транслингвистика и методология гуманитарных наук. Целостная реконструкция академической мысли Бахтина с помощью «философии коммуникации и диалога» была завершена, а статьи, опубликованные в газетах и других средствах массовой информации, еще больше расширили влияние Бахтина за пределы китайских академических кругов. Мы считаем, что 1990-е гг. были критическим периодом для восприятия М.М. Бахтина Цянь Чжунвэнем, в процессе которого он постепенно выработал свой собственный исследовательский стиль «поиска истины и инноваций» и перенес его в XXI в.

С начала XXI в. Цянь Чжунвэнь опубликовал две газетные статьи и четыре научные работы. В газетной статье «Своеобразный диалог: философия коммуникации и поэтика — о Бахтине и Хабермасе» [5] ясно говорится, что его оригинальный «Новый рациональный дух» вобрал в себя теоретическую сущность Бахтина и Хабермаса, а статья «Теория может быть вечнозеленой» [6], повторяя главные идеи в «Предисловии» второго издания «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» в китайском переводе, кратко описывает научную жизнь М.М. Бахтина. На этом этапе Цянь Чжунвэнь проявил большой интерес к методологии гуманитарных наук и ранней философии М.М. Бахтина, приступив к междисциплинарным теоретическим исследованиям. В своей статье «Радость понимания — о герменевтической мысли М.М. Бахтина» он рассматривает понимание как конечную цель теоретической системы Бахтина, очерчивая путь от коммуникации к диалогу и, наконец, к пониманию. В частности, «благодаря исследованию этики утверждается существование человека, а благодаря его “транслингвистике” устанавливается способ коммуникативного диалога, который ведет к пониманию и от которого зависит выживание человека» [8, с. 492]. Впоследствии в статье «Предварительное обсуждение методологии гуманитарных наук» обобщается представление о гуманитарных науках как о «накоплении, диалоге, понимании, разделении, взаимообогащении и инновациях» [9] и пропагандируется толерантный подход и экспертное отношение к новым точ-

кам зрения и идеям в китайском контексте без поспешного отказа. Это уже не просто изучение зарубежной литературной теории, но и развитие нового гуманитарного мышления, соответствующего китайским реалиям, основанного на теориях-источниках, полностью отражающих конструктивные особенности научных исследований Цянь Чжунвэня и его инновационный и прагматичный академический стиль.

В 2021 г. Цянь опубликовал объемную статью под названием «Конструирование поступка, конфигурация человека и формы их существования — между поэтикой и философией М.М. Бахтина», в которой он попытался полностью сконструировать философскую систему Бахтина «бытие как событие». Сначала он обосновал первую философию построения человеческих действий с учетом ценности и ответственности, затем описал формы существования, в которых люди взаимозависимы и общительны, и далее обобщил специфическую теорию диалога с помощью поэтического анализа. Посредством диалога люди могут обновлять себя и других во взаимодействиях, брать на себя ответственность за свои соответствующие действия, завершать построение собственных действий, тем самым интегрируя жизненный мир в культурный мир и сокращая разрыв между ними. Изложение Цянь Чжунвэнем этого направления мысли в философских рассуждениях Бахтина является академически строгим и последовательным, что потенциально открывает новые направления для китайских гуманитарных исследований. Междисциплинарные методы исследования, которые Цянь Чжунвэнь использует, также обеспечивают новую парадигму для его последователей в изучении теорий на стыке поэтики и философии.

По мере того как Цянь Чжунвэнь позиционировал Бахтина не как теоретика литературы, а как философа, его собственная роль постепенно превращалась из исследователя теории зарубежной литературы в создателя теории китайской литературы. «Открывая Бахтина как Другого, Цянь Чжунвэнь одновременно открывал самого себя» [23, с. 114]. Открытая «конструктивность» мысли Цянь Чжунвэня во многом объясняется его одновременным участием в исследованиях по теории зарубежной литературы и построении теории китайской литературы. Прорывные достижения в обеих областях неотделимы от его нескольких редакций «Собрания сочинений М.М. Бахтина».

Китайские издания «Собрания сочинений М.М. Бахтина»

В поздний период династии Мин Сю Гуанци (1562–1633) сказал: «Чтобы достичь трансцендентности, человек должен интегрироваться; прежде чем интегрироваться, он должен заниматься переводом» [27, с. 374]. Подобная концепция оказывает глубокое влияние на интеллектуальный ландшафт Китая со второй Опиумной войны. Широкомасштабный эффект «распространения западных знаний на Восток» со времен поздней династии Цин был достигнут благодаря переводу европейских книг. Сегодня, в процессе проведения политики реформы и открытости, переводческая деятельность по-прежнему играет достаточно важную роль в китайской интеллектуальной жизни.

В 1988 г. Цянь Чжунвэнь отправился в Советский Союз на стажировку и познакомился с С.Г. Бочаровым и В.В. Кожиновым. Цянь был не только их «сокурсником» по аспирантуре филфака МГУ, но также разделял схожие научные интересы. В 1996 г. он взял на себя задачу составления китайского издания «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» и написал письмо С.С. Бочарову, в котором обсуждались вопросы авторского права. Бочаров отвечает: «От моего имени и имени Вадима Валериановича Кожинова (мы являемся законными наследниками авторских прав М.М. Бахтина) в порядке исключения и без дополнительных условий мы даем согласие на публикацию китайского издания “Собрания сочинений М.М. Бахтина”» [10, с. 166–167]. Таким образом, началась подготовительная работа: крупномасштабный сбор соответствующих работ, писем, лекций, аудиторных отчетов, архивов, интервью и т. д., формирование группы переводчиков и предварительная разработка содержания каждого тома. Наконец, в 1998 г. было подготовлено первое издание «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина». До его публикации в Китае уже было несколько переводов, которые в основном представляли собой отдельные тома, отдельные переводы или отрывки из произведений, а такие работы, как «Фрейдизм: критический очерк» и «Формальный метод в литературоведении», даже имели несколько переводов. По воспоминаниям Цянь Чжунвэня, Полное собрание сочинений «позаимствовало четверть содержания» [10, с. 168] из этих переводов, а остальные три четверти — это новые переводы, такие как «К философии поступка», «Автор и герой в эстетической деятельности», «Слово в романе», «Формы времени и хро-

нотопа в романе», «Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», «Проблемы речевых жанров» и многие другие. В 2009 г. «Полное собрание сочинений» было переработано и дополнено вторым 7-томным изданием. Самым большим отличием второго издания от первого стало добавление большого количества конспектов лекций по истории русской и зарубежной литературы и т. д.

Согласно китайской системе авторского права, самые быстрые темпы печати нового издания одних и тех же научных работ — каждые десять лет. С 1998 по 2024 г. китайское издание «Собрания сочинений М.М. Бахтина» вышло три раза, что свидетельствует о его каноническом статусе и высокой популярности в Китае. В 2012 г., после публикации 6-томного и 7-книжного русского издания «Собрания сочинений М.М. Бахтина», на стадии планирования также находилось второе переиздание «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» на китайском языке. Фактически новое издание было в основном завершено к июню 2019 г. [3, с. 620], но официально оно не было опубликовано до августа 2024 г. из-за двух событий, которые серьезно замедлили процесс публикации: внезапной вспышки пандемии COVID-19 и необходимости сменить издателя. В «Общем предисловии» главный редактор Цянь Чжунвэнь начинает с объяснения различий между старым и новым изданиями:

> Полное собрание сочинений М.М. Бахтина в китайском переводе было опубликовано двумя изданиями, и сейчас мы занимаемся повторным редактированием, дополнением и ревизией нового Собрания сочинений М.М. Бахтина. Различия между новым и двумя предыдущими изданиями заключаются в следующем: во-первых, предыдущее название «Полное собрание сочинений» изначально не было задумано редакцией, и теперь оно изменено на «Собрание сочинений М.М. Бахтина», что более уместно. Во-вторых, в новую подборку вошли некоторые новые переводы, особенно теоретические статьи Бахтина о романе и переработанные теоретические работы о романе, выполненные российскими редакторами... В-третьих, в оригинальное оформление были внесены некоторые коррективы. Но самое главное, три монографии и некоторые статьи, чьи авторы были подписаны В.Н. Волошиновым и П.Н. Медведевым, изначально были включены в первый и второй тома «Полного собрания сочинений»... удаляются из этого нового издания.

Это касается основного внешнего вида и норм бахтинских текстов, а также вопроса об авторстве этих работ [19, с. 1].

Новое издание состоит из восьми томов, и что наиболее поразительно, помимо включения «предисловия переводчика» в первый и второй тома, — это перестановка так называемых «спорных текстов»: они были «изъяты» из томов работ, подписанных Бахтиным. Однако, в отличие от русского издания «Собрания сочинений», в китайском издании они по-прежнему публикуются под названием «Собрание сочинений Бахтина» в виде «Приложенного тома 1» и «Приложенного тома 2». Это компромисс. Дело в том, что в Китае многотомное собрание может иметь один и тот же книжный ISBN, и научные работы М.М. Бахтина всегда вызывают сенсацию при каждом издании, «Спорные тексты», приложенные к «Собранию сочинений», могут быть столь же популярны, как и работы самого Бахтина. Новое издание, опубликованное в виде шести томов сочинений Бахтина плюс двух томов «спорных текстов» в качестве приложений, общим объемом в восемь томов, является результатом компромисса между главным редактором Цянь Чжунвэнем, издателем и китайским академическим сообществом. Иными словами, перевод и публикация зарубежных научных работ в Китае требуют, с одной стороны, сохранения характера оригиналов, а с другой — их локализации. Именно благодаря тому, что Цянь Чжунвэнь хорошо сбалансировал эти два аспекта, китайское «Собрание сочинений М.М. Бахтина» уже более тридцати лет пользуется широкой популярностью на территории Китая.

Мы суммируем по крайней мере три характеристики китайского издания «Собрания сочинений М.М. Бахтина».

Во-первых, принятие стратегии компиляции, которая отличается от русского издания «Собрания сочинений М.М. Бахтина» и больше соответствует китайскому контексту. Китайская версия была издана в формате полного комплекта, включающего основные труды мыслителя из первого издания с последующими исправлениями и дополнениями; русское издание (6 томов и 7 книг) было выпущено отдельными изданиями, причем самый ранний том — том 5 — вышел в свет в 1996 г., а последний (том 3) — в 2012 г. Однако у него есть отличительные особенности: оно не только собирает и систематизирует много нового материала, но и содержит довольно насы-

щенные аннотации, причем каждая книга объемная. Как страна-источник работ Бахтина, Россия, естественно, имеет преимущество в сборе, систематизации и проверке новых источников и контекста идей; Китай, как страна-получатель, больше всего склонна интерпретировать, разъяснять, сравнивать и усваивать, уделяя особое внимание поиску интеллектуальных встреч и коллизий. Поэтому китайское академическое сообщество надеется «получить полное представление» о работах Бахтина, и стратегия Цянь Чжунвэня по отбору материалов во многом соответствует реальным потребностям Китая. После 1998 г. интерес к исследованиям Бахтина в Китае быстро возрос, а после 2009 г. он достиг нового пика. Внутренней причиной возникновения этих двух волн энтузиазма являются, конечно, богатые интеллектуальные ресурсы, которые работы Бахтина могут предоставить для ознакомления и вдохновения, но наиболее важным внешним фактором является своевременная публикация китайского издания его «Полного собрания сочинений». С появлением нового издания «Собрания сочинений М.М. Бахтина» можно предположить, что локализация и адаптация теоретических мыслей М.М. Бахтина в контексте классической китайской философии и культуры станет следующей горячей точкой в китайских бахтиноведческих исследованиях.

Во-вторых, китайское издание «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» является результатом сотрудничества целой группы переводчиков высокого уровня и отличается превосходным качеством перевода. Цянь Чжунвэнь был главным редактором всех трех изданий, что обеспечивает непрерывность внутренней логики и гарантирует более целенаправленное и эффективное повышение качества перевода. Группа переводчиков насчитывает около 30 человек, представляющих три поколения, почти все из университетов и исследовательских институтов. Большинство ученых уже давно занимаются русистикой, включая переводчиков, имеющих опыт перевода работ Бахтина. Для перевода работ с особенно сильным профессиональным содержанием главный редактор специально пригласил экспертов в этой области, таких как Цзя Зелин, который долгое время занимался исследованиями русской философии, и Ван Хуаньшэн, специалист по античной литературе. Многие переводчики также сами являются экспертами в области бахтинских исследований, такие как Цянь Чжунвэнь, Бай Чуньжэнь, Сяо Хэ, Чжан Цзе, Ся Чжунсянь и др. Наконец, главный редак-

тор и заместитель главного редактора неоднократно пересматривали статьи, приложив немало усилий. Перед публикацией первого издания они не только неоднократно просматривали и вычитывали весь текст в сравнении с оригиналом, но и перевели некоторые рукописи заново. Цянь Чжунвэнь сказал: «Три четверти содержания — это новые переводы, такие как философско-эстетические статьи “К философии поступка”, “Автор и герой в эстетической деятельности” и т. д. Оригинальные тексты малопонятны, как и переводы, с большим количеством изменений, некоторые из которых вообще не могли быть использованы в соответствии с первоначальными переводами. Новые переводы были переработаны мной и профессором Бай Чуньжэнем, при этом профессор Бай Чуньжэнь внес большой вклад» [10, с. 168]. Именно тщательный перевод и доработка, выполненные переводчиками и редакторами, обеспечивают качество перевода «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» на китайском языке. В процессе составления, перевода и редактирования «Собрания сочинений» Цянь Чжунвэнь получил книги в подарок от российских и американских ученых, таких как С.Г. Бочаров, К.Г. Исупов, Н.Д. Тамарченко, О.Е. Осовский и М. Холквист, а российские ученые С.Г. Бочаров, И.Л. Попова, Л.А. Гоготишвили и С.А. Дубровская любезно отвечали ему на некоторые вопросы.

В-третьих, стремление передать коннотации уникальной терминологии М.М. Бахтина «как есть». Согласно нашим предварительным запросам и статистике, по состоянию на июль 2019 г. научные труды М.М. Бахтина распространились по меньшей мере в 33 языковых регионах, а число языков перевода достигло 29, охватывая Европу, Северную Америку, Южную Америку, Азию и Австралию. Как правило, при переводе на разные языки используются разные стратегии, что приводит к разным результатам перевода и отражает разные культурные склонности, особенно когда речь идет о важных зарубежных теоретических идеях. В Китае было три основных языковых источника для восприятия Бахтина: французский, английский и русский. Несоответствия в исходных языках приводят к различиям в направленности перевода, в результате чего некоторые ключевые понятия переводятся по-разному. Например, русское слово «разноречие» обычно переводится на китайский как “杂语” (за юй) или “异言杂语” (и янь за юй), а его английское выражение “heteroglossia” часто переводится на китайский как “众声喧哗” (чжун шэн сюань хуа); на китайский язык «высказывание»

обычно переводится как “表述” (бяо шу). В китайском издании «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» в сносках в третьем и четвертом томах поясняется, что оно также может быть переведено как “话语” (хуа юй) в зависимости от конкретного контекста, а его английское выражение “utterance” обычно переводится на китайский как “言谈” (янь тань); русское слово «слово», обычно переводимое на китайский как “话语” (хуа юй), в английском языке выражается как дискурс; когда французское академическое сообщество впервые приняло Бахтина, оно обычно использовало «énoncé» для перевода как «высказывание», так и «слово», например, статья «Слово в романе», опубликованная в 8-м номере «Вопросов литературы» за 1965 г., была переведена на французский язык как «L’énoncé dans le roman». Французское слово «énoncé» ранее часто переводилось на китайский как “陈述” (чэнь шу), но позже ученые в лице Цинь Хайин, профессора с факультета французского языка и литературы Пекинского университета, более корректно перевели его как “表述” (бяо шу), основываясь на «Полном собрании сочинений М.М. Бахтина», причем в зависимости от конкретных обстоятельств это также можно перевести как “话语” (хуа юй). Таким образом, благодаря китайскому изданию «Собрания сочинений» Бахтина читатели смогли по-настоящему понять значение некоторых терминов, используемых в научных работах Бахтина и переведенных на разные иностранные языки.

Согласно исследованию Ван Нина, публикация китайского издания «Полного собрания сочинений М.М. Бахтина» предшествовала английскому изданию, которое медленно переводилось и редактировалось в течение многих лет, «это, несомненно, связано с проницательностью и теоретическим предвидением Цянь Чжунвэня» [26]. Сегодня бахтиноведение в Китае стало заметной областью, благодаря которой в 1990-х гг. появилась группа молодых ученых, некоторые из которых сегодня уже стали экспертами по Бахтину, некоторые — теоретиками китайской литературы путем изучения Бахтина. Их влияние распространилось на весь современный мир китайского литературоведения. В этом смысле «Полное собрание сочинений М.М. Бахтина» «окажет длительное и значительное влияние на будущее китайской теории литературы и даже всей философии и социальных наук» [24]. Что касается самого Цянь Чжунвэня, то перевод и редакторская работа углубили его понимание философии и теоретических построений Бахтина, способствуя развитию его «теории литературы в духе неорационализма»

и оптимизируя его совместную модель исследования теории зарубежной литературы и построения теории китайской литературы.

Построение «литературной теории неорационального духа»

Литературная теория «неорационального духа» является важным представителем дискурсивной системы китайской теории литературы в новую эпоху и новым этапом в развитии китайской теории литературы под влиянием зарубежной теории литературы. Она опирается на «неорациональный дух» в качестве своего внутреннего ядра и на литературную теорию в качестве внешней основы, формируя модель развития перехода от «один человек — одна теория» к совместному теоретическому построению целого академического сообщества, при этом мысль М.М. Бахтина служит ее сильной теоретической поддержкой.

В 1995 г. Цянь Чжунвэнь опубликовал статью «Реконструкция ценностей литературы и искусства: неорациональный дух», в которой обсуждаются экзистенциальные дилеммы и духовные кризисы, с которыми столкнулось человечество за прошедшее столетие. Он называет свои теоретические изыскания «неорациональным духом», считает, что необходимо использовать языковедческую науку, интегрировать разные теории и методы, чтобы в новом контексте пересматривались значение и ценность литературы и искусства, для чего необходимо активно участвовать в «диалоге» с иностранными культурами, тем самым способствуя развитию традиционной китайской культуры, которая «приобретает новые качества благодаря синтезу и интеграции» [13, с. 52, 56]. В статье 1999 г. «Современность теории литературы» анализируется процесс перехода китайской литературы от политического группового сознания к индивидуальному эстетическому современному сознанию, подчеркивается интеграция китайской древней теории литературы и западной теории литературы на основе равенства и диалога, при этом современная теория литературы является ведущей силой для создания китайской современной литературной теории [12, с. 8]. В статье 2001 г. «Теория литературы: на пути к коммуникации и диалогу» рассматриваются проблемы в развитии китайской и западной литературных теорий в XX в., с 1990-х гг. они постепенно «проявили общность в объектах и проблемах теоретического исследования, постепенно продвигаясь к подлинному диалогу» [11, с. 152]. В 2002 г. было более полно определено понятие «неорациональный дух»:

> Неорациональный дух — это форма рационального духа, ориентированная на современность, с новым гуманистическим духом устанавливающая взаимоотношения между людьми путем коммуникативного диалога, создающая новый образ мышления и охватывающая разумный рациональный дух. Это практическая рациональность, возглавляемая «я», которая включает в себя все ценное, что есть у человечества, открытую практическую рациональность и набор ценностей для культуры, литературы и искусства [18].

«Неорациональный дух» на данном этапе превратился в открытую рациональность, включая в себя «новый гуманистический дух», «современность» и «дух коммуникативного диалога». Цянь Чжунвэнь разработал эту открытую рациональность, чтобы создать литературную теорию с сильным китайским сознанием, а именно литературную теорию неорационального духа.

Цянь Чжунвэнь стимулирует развитие современной китайской литературной теории по двум направлениям. Первое направление представлено публикацией 2018 г. «Неорациональный дух и построение современной теории литературы», в которой исследуются история, перспективы, методы и горячие точки развития китайской теории литературы [17]. Второе направление ориентировано на попытку самостоятельно разработать современную теорию китайской литературы, включающую такие темы, как литературная онтология, литературная форма, литературные жанры и литературная локальность [15].

«Литературная теория неорационального духа» имеет три основных теоретических источника: китайская традиционная культура; западные теоретические ресурсы, представленные М.М. Бахтиным и Ю. Хабермасом; резонанс с современным китайским академическим сообществом. Среди них наибольшее влияние оказывают идеи русского мыслителя М.М. Бахтина, вдохновляющие на два важных аспекта: во-первых, открытые рамки теоретической системы и, во-вторых, методология гуманитарных наук в духе диалогизма. На основе диалогической теории М.М. Бахтина обмен между восточными и западными литературными теориями может быть преобразован в настоящий диалог. В связи с этим Цянь Чжунвэнь применяет бахтинский диалогизм, «чтобы изменить вредную научную атмосферу и методы мышления и разрушить привычное мышление “или-или”, вы-

ступая за склад мышления “либо/или”, “и то и другое” [16]. Литературная теория Цянь Чжунвэня направлена на построение современной китайской литературной теории, он пытается ответить на вопрос, какую литературную теорию Китай должен создать в новую эпоху и как ее создать, анализируя различные проблемы, с которыми сталкивается развитие литературы и искусство в современном Китае. Он поощряет оригинальность, подчеркивает гуманистический дух и современную ценность литературы, выступает за расширение обменов посредством диалога.

Концепция «Литературная теория неорационального духа» с момента своего появления имеет большое влияние в Китае. На сегодняшний день были проведены две научные конференции, подготовлены специальные дискуссии в двух авторитетных китайских журналах[6], в более чем десяти монографиях посвящаются специальные главы ее внедрению[7]. Многие китайские ученые обогащают и развивают эту теорию, улучшая ее рамки и превращая ее из «теории, выстраиваемой одним ученым» в «теорию, совместно создающуюся академическим сообществом»[8].

Господину Цянь Чжунвэню уже больше 90 лет, он воплощает в себе дух традиционных китайских интеллектуалов, которые взаимодействуют с миром через «вэнь» (“文”, означает писание, текст, литературу, культуру, что противостоит военному делу), а также чувство миссии и ответственности современных интеллектуалов за культурное возрождение. Восприятие М.М. Бахтина в Китае вступило, используя слова Конфуция, в «возраст отсутствия путаницы» (“不惑之年”), и, будучи одним из самых заметных

6 В октябре 2001 г. в Сямыне состоялась «Всекитайская научная конференция на тему неорационального духа и методологии литературных исследований»; в декабре 2002 г. в Пекине была проведена научная конференция «Построение теории литературы в эпоху плюралистического диалога — неорациональный дух и литературоведческие исследования Цянь Чжунвэня».

7 Во втором номере за 2002 г. журнала *Southeast Academic Research* была открыта специальная колонка «Литературные исследования и неорациональный дух»; в четвертом номере за 2003 г. журнала *Academic Monthly* была открыта специальная колонка «Литературная теория Цянь Чжунвэня».

8 Например, «Китайская эстетика в переходный период» Цын Фанжэня (2007), «Границы теории литературы» Ван Нина (2008), «Китайская адаптация марксистской теории литературы» Чжу Лиюаня (2009), «Современная китайская теория литературы» Гао Цзяньпина (2011), «Китайские теоретики литературы в новую эпоху» Лю Вэньбиня (2012), «Опыт, дилеммы и направления современной китайской теории литературы» Тун Цинбина (2015) и т. д.

рецепторов, Цянь Чжунвэнь прошел путь от «подражания» к «выступлению в защиту самого себя», призвав всех к «высказыванию вместе». Новая модель, которой он руководствуется и которая переходит от «один человек — одна теория» к «совместному построению научным сообществом», отвечает практическим потребностям сегодняшнего Китая в процветании философии и социальных наук.

Список литературы
Исследования / Translit / References

1 钱中文：《“复调小说”及其理论问题——巴赫金的叙述理论之一》，载《文艺理论研究》1983年第4期，第27–37页.
(*Цянь Чжунвэнь.* «Полифонический роман» и его теоретические проблемы — одна из нарративных теорий М.М. Бахтина // Теоретические исследования в литературе и искусстве. 1983. № 4. С. 27–37.)
Qian, Zhongwen. “The ‘Polyphonic Novel’ and Its Theoretical Issues — One of Bakhtin’s Narrative Theories.” *Theoretical Studies in Literature and Art*, vol. 4, no. 4, 1983, pp. 27–37. (In Chinese)

2 钱中文：《巴赫金：交往、对话的哲学》，载《哲学研究》1998年第1期，第53–62页.
(*Цянь Чжунвэнь.* Бахтин: философия коммуникации и диалога // Философское исследование. 1998. № 1. С. 53–62.)
Qian, Zhongwen. “Bakhtin: The Philosophy of Communication and Dialogue.” *Philosophical Research*, vol. 44, no.1, 1998, pp. 53–62. (In Chinese)

3 钱中文：《编后记》，载《巴赫金文集》（8卷），钱中文主编，第6卷，西安：陕西师范大学出版社，2024.
(*Цянь Чжунвэнь.* Постскриптум редактора // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 8 т. / под ред. Цянь Чжунвэня. Сиань: Изд-во нормального ун-та провинции Шэньси, 2024. Т. 6. 620 с.)
Qian, Zhongwen. “Editor’s Postscript.” Bakhtin, M.M. *Collected Works: in 8 vols.*, vol. 6, ed. by Qian Zhongwen. Xi’an, Shanxi Normal University Press, 2024. 620 p. (In Chinese)

4 钱中文：《复调小说：主人公与作者——巴赫金的叙述理论》，载《外国文学评论》1987年第1期，第30–40页.
(*Цянь Чжунвэнь.* Полифонический роман: главный герой и автор — теория нарратива М.М. Бахтина // Обозрение иностранной литературы. 1987. № 1. С. 30–40.)
Qian, Zhongwen. “The Polyphonic Novel: The Protagonist and the Author — Bakhtin’s Narrative Theory.” *Foreign Literature Review*, vol. 1, no. 1, 1987, pp. 30–40. (In Chinese)

5 钱中文：《各具特色的对话：交往哲学与诗学——谈巴赫金与哈贝马斯》，载《文艺报》2001年8月28日.
(*Цянь Чжунвэнь*. Своеобразные диалоги: философия коммуникации и поэтика — о Бахтине и Хабермасе // Газета «Литература и искусство». 2001. 28 августа.)
Qian, Zhongwen. "Distinctive Dialogues: The Philosophy of Communication and Poetics — On Bakhtin and Habermas." *Literature and Art Newspaper*, August 28, 2001. (In Chinese)

6 钱中文：《理论是可以常青的》，载《中国社会科学报》2010年3月23日.
(*Цянь Чжунвэнь*. Теория может быть вечнозеленой // Газета «Китайские общественные науки». 2010. 23 марта.)
Qian, Zhongwen. "Theory Can Be Evergreen." *China Social Sciences Newspaper*, March 23, 2010. (In Chinese)

7 钱中文：《理论是可以常青的——论巴赫金的意义》，《巴赫金全集》第1卷，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，1998，第9–14页.
(*Цянь Чжунвэнь*. Теория может быть вечнозеленой — о значении М.М. Бахтина // *Бахтин М.М.* Полн. собр. соч. / под ред. Цянь Чжунвэня. Шицзячжуан: Изд-во просвещения провинции Хэбэя, 1998. Т. 1. С. 1–67.)
Qian, Zhongwen. "Theory Can Be Evergreen — On the Significance of M.M. Bakhtin." Bakhtin, M.M. *Complete Works*, ed. by Qian Zhongwen, vol. 1. Shijiazhuang, Hebei Education Press, 1998, pp. 1–67. (In Chinese)

8 钱中文：《钱中文文集》，上海：上海辞书出版社，2005.
(*Цянь Чжунвэнь*. Избранные труды Цянь Чжунвэня. Шанхай: Шанхайское лексикографическое изд-во, 2005. 573 с.)
Qian, Zhongwen. *Collected Works of Qian Zhongwen*. Shanghai, Shanghai Lexicographical Publishing House, 2005. 573 p. (In Chinese)

9 钱中文：《人文学科方法论问题刍议》，载《南京大学学报（哲学 • 人文科学 • 社会科学）》2009年第3期，第45–53页.
(*Цянь Чжунвэнь*. Попытка обсуждения методологии гуманитарных наук // Вестник Нанкинского университета. Серия философии, гуманитарных и социальных наук. 2009. № 3. С. 45–53.)
Qian, Zhongwen. "A Preliminary Discussion on the Methodology of the Humanities." *Newsletter of Nanjing University (Philosophy, Humanities and Social Sciences)*, vol. 55, no. 3, 2009, pp. 45–53. (In Chinese)

10 钱中文：《文学的乡愁——钱中文自述》，郑州：河南文艺出版社，2017.
(*Цянь Чжунвэнь*. Ностальгия по литературе — самовысказывание Цяня Чжунвэня. Чжэнчжоу: Изд-во литературы и искусства провинции Хэнань, 2017. 302 с.)
Qian, Zhongwen. *The Nostalgia of Literature — Qian Zhongwen's Self-Statement*. Zhengzhou, Literature and Art Press of Henan province, 2017. 302 p. (In Chinese)

11 钱中文：《文学理论：走向交往与对话》，载《中国社会科学》2001年第1期，第152–159页.

(*Цянь Чжунвэнь.* Теория литературы: на путь к коммуникации и диалогу // Общественные науки в Китае. 2001. № 1. С. 152–159.)
Qian, Zhongwen. "Literary Theory: Towards Communication and Dialogue." *Social Sciences in China*, vol. 22, no. 1, 2001, pp. 152–159. (In Chinese)

12 钱中文：《文学理论现代性问题》，载《文学评论》1999年第2期，第5-19页.
(*Цянь Чжунвэнь.* Современность теории литературы // Литературное обозрение. 1999. № 2. С. 5–19.)
Qian, Zhongwen. "The Modernity of Literary Theory." *Literary Review*, vol. 41, no. 2, 1999, pp. 5–19. (In Chinese)

13 钱中文：《文学艺术价值、精神的重建——新理性精神》，载《文学评论》1995年第1期，第45–56页.
(*Цянь Чжунвэнь.* Реконструкция ценности и духа литературы и искусства — неорациональный дух // Литературное обозрение. 1995. № 1. С. 45–56.)
Qian, Zhongwen. "The Reconstruction of the Value and Spirit of Literature and Art — The Neo-Rational Spirit." *Literary Review*, vol. 37, no. 1, 1995, pp. 45–56. (In Chinese)

14 钱中文：《误解要避免，"误差"却是必要的》，载《外国文学评论》1989年第4期，第30–36页.
(*Цянь Чжунвэнь.* Следует избегать недоразумения, но «несоответствие» необходимо // Обозрение иностранной литературы. 1989. № 4. С. 30–36.)
Qian, Zhongwen. "Misunderstandings Should Be Avoided, but 'Discrepancies' Are Necessary." *Foreign Literature Review*, vol. 3, no. 4, 1989, pp. 30–36. (In Chinese)

15 钱中文：《现代性与当代文学理论——钱中文文艺学文选》，济南：山东文艺出版社，2021.
(*Цянь Чжунвэнь.* Современность и современная теория литературы — Избранные литературоведческие работы Цянь Чжунвэня. Цзинань: Шаньдунское изд-во литературы и искусства, 2021. 369 с.)
Qian, Zhongwen. *Modernity and Contemporary Literary Theory — Selected Works of Qian Zhongwen on Literary Science*. Jinan, Shandong Literature and Art Press, 2021. 369 p. (In Chinese)

16 钱中文：《新理性精神和交往对话主义》，载《学术月刊》2003年第4期，第55–58页.
(*Цянь Чжунвэнь.* Неорациональный дух и коммуникативный диалогизм // Академический ежемесячник. 2003. № 4. С. 55–58)
Qian, Zhongwen. "Neo-rational Spirit and Communicative Dialogism." *Academic Monthly*, vol. 47, no. 4, 2003, pp. 55–58. (In Chinese)

17 钱中文：《新理性精神与当代文论建设》，合肥：黄山书社，2018.
(*Цянь Чжунвэнь.* Неорациональный дух и построение современной теории литературы. Хэфэй: Хуаншань, 2018. 312 с.)
Qian, Zhongwen. *Neo-rational Spirit and the Construction of Contemporary Literary Theory*. Hefei, Huangshan Publ., 2018. 312 p. (In Chinese)

18 钱中文：《新理性精神与文学理论》，载《东南学术》2002年第2期，第40–44页.
(*Цянь Чжунвэнь.* Неорациональный дух и литературная теория // Юго-Восточное академическое исследование. 2002. Т. 15, № 2. С. 40–44.)
Qian, Zhongwen. "Neo-rational Spirit and Literary Theory." *Southeast Academic research*, vol. 15, no. 2, 2002, pp. 40–44. (In Chinese)

19 钱中文：《总序：在巴赫金的诗学与哲学之间——行为建构、人的构形及其存在形式》，载《巴赫金文集》（8卷），钱中文主编，第1卷，西安：陕西师范大学出版社，2024.
(*Цянь Чжунвэнь.* Общее предисловие: Между поэтикой и философией М.М. Бахтина — построение действия, конфигурация человека и формы их существования // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 8 т. / под ред. Цянь Чжунвэня. Сиань: Изд-во Шаньсийского педагогического ун-та, 2024. Т. 1. 389 с.)
Qian, Zhongwen. "General Preface: Between Bakhtin's Poetics and Philosophy — The Construction of Action, the Configuration of the Human, and Their Forms of Existence." *Collected Works: in 8 vols.*, vol. 1, ed. by Qian Zhongwen. Xi'an, Shanxi Normal University Press, 2024. 389 p. (In Chinese)

Источники / Translit

20 巴赫金：《巴赫金全集》，6卷，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，1998.
(*Бахтин М.М.* Полн. собр. соч.: в 6 т. / под ред. Цянь Чжунвэня. Шицзячжуан: Изд-во просвещения провинции Хэбэя, 1998.)
Bakhtin, M. *Complete Works: in 6 vols.*, ed. by Qian Zhongwen. Shijiazhuang, Hebei Education Press, 1998. (In Chinese)

21 巴赫金：《巴赫金全集》，7卷，钱中文主编，石家庄：河北教育出版社，2009，第2版.
(*Бахтин М.М.* Полн. собр. соч.: в 7 т. / под ред. Цянь Чжунвэня. 2-е изд. Шицзячжуан: Изд-во просвещения провинции Хэбэя, 2009.)
Bakhtin, M. *Complete Works: in 7 vols.*, ed. by Qian Zhongwen. 2nd ed. Shijiazhuang, Hebei Education Press, 2009. (In Chinese)

22 巴赫金：《巴赫金文集》，8卷，钱中文主编，西安：陕西师范大学出版社，2024，第3版.
(*Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 8 т. / под ред. Цянь Чжунвэня. 3-е изд. Шицзячжуан: Изд-во просвещения провинции Хэбэя, 2024.)
Bakhtin, M. *Collected Works: in 8 vols.*, ed. by Qian Zhongwen. 3rd ed. Xi'an, Shanxi Normal University Press, 2024. (In Chinese)

23 刘方喜、李世涛：《钱中文评传》，合肥：黄山书社，2016.
(*Лю Фан Си, Ли Шитао.* Критическая биография Цянь Чжунвэня. Хэфэй: Хуаншань, 2016. 206 с.)
Liu, Fangxi, and Li, Shitao. *A Critical Biography of Qian Zhongwen*. Hefei, Huangshan Publ., 2016. 206 p. (In Chinese)

24 刘方喜：《批判 • 对话 • 整合：钱中文文艺思想及其学术贡献概论》，载《新疆大学学报(哲学 • 人文社会科学版)》2011年第3期，第94–102页.
(*Лю Фэнси.* Критика, диалог, интеграция: обзор литературоведческой мысли Цянь Чжунвэня и его научного вклада // Вестник Синьцзянского университета. Серия философии, гуманитарных и социальных наук. 2011. № 3. С. 94–102.)
Liu, Fangxi. "Critique, Dialogue, Integration: An Overview of Qian Zhongwen's Literary Thought and His Academic Contributions." *Journal of Xinjiang University. Series of Philosophy, Humanities and Social Sciences*, vol. 39, no. 3, 2011, pp. 94–102. (In Chinese)

25 苏新宁：《中国人文社会科学图书学术影响力报告》，北京：中国社会科学出版社，2011.
(*Су Синьнин.* Отчет об академическом влиянии китайских книг по гуманитарным и социальным наукам. Пекин: Изд-во Китайских общественных наук, 2011. 1053 с.)
Su, Xinning. *Report on the Academic Influence of Chinese Humanities and Social Sciences Books*. Beijing, China Social Sciences Press, 2011. 1053 p. (In Chinese)

26 王宁：《钱中文的俄苏文学和文论批评》，载《中国文学批评》2019年第3期，第148–155页.
(*Ван Нин.* Русская и советская литература и литературная критика у Цянь Чжунвэня // Китайский литературный критицизм. 2019. № 3. С. 148–155.)
Wang, Ning. "Qian Zhongwen's Russian and Soviet Literature and Literary Criticism." *Chinese Literary Criticism*, vol. 5, no. 3, 2019, pp. 148–155. (In Chinese)

27 徐光启：《徐光启集》(下卷)，王重明辑校。北京：中华书局，1963.
(*Сюй Гуанци.* Собр. соч.: в 2 т. / сост. и ред. Ван Чунмин. Пекин: Книжн. компания «Чжунхуа», 1963. Т. 2.)
Xu, Guangqi. *Collected Works: in 2 vols.*, vol. 2, comp. and ed. by Wang Chongming. Beijing, Zhonghua Book Company, 1963. (In Chinese)

28 周启超：《开采 • 吸纳 • 创造——谈钱中文先生的巴赫金研究》，载《多元对话时代的文艺学建设：新理性精神与钱中文文艺理论研究》，金元浦编，北京：军事谊文出版社，2002，第392–399页.
(*Чжоу Цичао.* Добывать, впитывать, создавать — об исследовании г-на Цянь Чжунвэня по М.М. Бахтину // Построение литературоведения в эпоху плюралистического диалога: неорациональный дух и исследование литературной теории Цянь Чжунвэня / под ред. Цзинь Юаньпу. Пекин: Изд-во «Военная дружба», 2002. С. 392–399.)
Zhou, Qichao. "Mining, Absorbing, Creating — On Mr. Qian Zhongwen's Bakhtin Studies." Yuanpu, Jin, editor. *The Construction of Literary Science in the Era of Pluralistic Dialogue: Neo-rational Spirit and Qian Zhongwen's Literary Theory Research*. Beijing, Military Friendship Press, 2002, pp. 392–399. (In Chinese)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XRFEYT
УДК 821'01.0
ББК 83.3(0)32

АВТОР В ПАМЯТНИКАХ ПОЗДНЕАНТИЧНОЙ ХРИСТИАНСКОЙ АГИОГРАФИИ

© 2025 г. А.С. Балаховская
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 01 сентября 2022 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 февраля 2023 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-52-69

Аннотация: Статья посвящена проблеме авторства в памятниках позднеантичной агиографии — «Житии Антония Великого» Афанасия Александрийского и «Лавсаике» Палладия Еленопольского. На формирование авторского самосознания в «Житии» Антония Великого оказали влияние такие факторы, как античная риторическая традиция и позднеантичная христианская аскетическая теория и практика смирения. Афанасий, смиряясь перед величием своего героя, утверждает, что не имеет возможности рассказать обо всех подробностях его жизни, и рекомендует обращаться к другим людям, знавшим его, ограничивая тем самым свое авторство внешним авторитетом. Палладий Еленопольский, также находясь в общем контексте риторики смирения, дополнительно моделирует свое авторство по образу авторства библейского. По образцам авторов библейских книг он самоидентифицирует себя как проповедника истины и, уподобляясь священным писателям, использует простой язык. Таким образом, для него в качестве внешнего авторитета выступает традиция библейского авторства. Итак, и Афанасий Александрийский, и Палладий Еленопольский мыслят свое авторство в рамках традиции, умаляя свое авторское «я».

Ключевые слова: поздняя Античность, агиография, авторство, авторское самосознание, античная риторическая традиция, христианская аскетика, библейское авторство.

Информация об авторе: Александра Сергеевна Балаховская — 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. https://orcid.org/0000-0001-7959-5059
E-mail: a.balakhovskaya@gmail.com

Для цитирования: *Балаховская А.С.* Автор в памятниках позднеантичной христианской агиографии // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 52–69. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-52-69

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

AUTHOR IN THE MONUMENTS OF LATE ANTIQUE CHRISTIAN HAGIOGRAPHY

© 2025. Aleksandra S. Balakhovskaya
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: September 01, 2022
Approved after reviewing: February 02, 2023
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The paper deals with the problem of authorship in the monuments of Late Antique hagiography, namely "The Life of St. Anthony the Great" written by Athanasius of Alexandria, and "The Lausiac History" by Palladius of Helenopolis. In the "Life" of Anthony the Great, the formation of the author's self-awareness was influenced by such factors as the ancient rhetorical tradition and the late antique Christian ascetic theory and practice of humility. Athanasius, having been aware of the greatness of his hero, claims that he does not have the opportunity to talk about all the details of his life and recommends contacting other people who knew him, thereby limiting his authorship to external authority. Palladius of Helenopolis, similarly being in the context of the rhetoric of humility, additionally models his authorship according to the biblical model. Following the patterns of the authors of biblical books, he identifies himself as a preacher of the truth and uses simple language. Thus, for him, the tradition of biblical authorship serves as an external authority. So, both Athanasius of Alexandria and Palladius of Helenopolis comprehend their authorship within the framework of the tradition, humiliating themselves.

Keywords: late Antiquity, hagiography, authorship, author's self-awareness, ancient rhetorical tradition, Christian asceticism, biblical authorship.

Information about the author: Alexandra S. Balakhovskaya, 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. https://orcid.org/0000-0001-7959-5059

E-mail: a.balakhovskaya@gmail.com

For citation: Balakhovskaya, A.S. "Author in the Monuments of Late Antique Christian Hagiography." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 52–69. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-52-69

1. Вступление

Изучение проблемы авторства и авторского самосознания в традиционалистскую эпоху занимало умы многих исследований. Эта проблема поднималась в трудах и М.И. Стеблин-Каменского [6], и С.С. Аверинцева [1, с. 13–100], и Д.С. Лихачева [3, с. 47–70], и других ученых.

Традиционалистская эпоха — это эпоха главенства канона, когда авторство выступает лишь как «частный случай, как разновидность канона» [2, с. 21]. Об этом типе авторства пишет М.И. Стеблин-Каменский, называя его «неполноценным литературным авторством» по сравнению с литературным авторством Нового времени [6, с. 82], или архаичным типом авторства, характеризующимся отсутствием стремления к оригинальности, свободным заимствованием сюжетов, «нещепетильностью в отношении своего и чужого литературного добра» [6, с. 82].

Художественная литература этого периода «вписывается в рамки канонизированной модели мира и ориентирована на изображение высшего и вечного мира сквозь преходящий земной. Отсюда установка на нормативную каноничность всей системы литературных средств» [2, с. 20].

Задача настоящей статьи заключается в том, чтобы охарактеризовать, каким образом в рамках подобного взгляда на мир реализуется авторское самосознание в позднеантичных памятниках христианской агиографии, в чем христианские агиографы видели свою авторскую задачу и возможны ли проявления в жестких рамках традиции индивидуальности автора. Предметом исследования являются два агиографических памятника: «Житие Антония Великого» Афанасия Александрийского и «Лавсаик» Палладия Еленопольского.

«Житие Антония Великого», основателя православного восточного монашества, было составлено Афанасием, епископом Александрийским (ок. 295–373) вскоре после кончины святого Антония, которая последовала в 356 г. Традиционно считается, что автором «Жития» был Афанасий Александрийский, однако по поводу его авторства имели место серьезные научные споры, в центре которых находилась дискуссия относительно приоритета тех или иных греческих или сирийских версий его текста. Суть этой дискуссии нашла отражение в статье Д. Бракке, посвященной анализу греческих и сирийских версий «Жития» [8].

Исследователь, опираясь как на лингвистический анализ, так и на сопоставление греческих и сирийских списков жития, приходит к выводу, что оригинальной версией «Жития» была именно греческая, и нет никаких оснований сомневаться, что его автором был именно Афанасий Александрийский [8, p. 52–53]. По своим жанровым особенностям памятник является одним из самых ранних образцов христианской биографии, будучи генетически связанным с традициями античной биографии в целом [7, p. 17; 9, p. 53].

Автором «Лавсаика» был Палладий, епископ Еленопольский, (363/4–420/30). Это произведение представляет собой сборник жизнеописаний аскетов Египта и Палестины. Литературные особенности «Лавсаика» позволяют отнести его к жанру коллективной биографии [10, p. 209–254], также восходящей к традициям, заложенным в литературе Античности, в таких сочинениях, как «Параллельные биографии» Плутарха, «Жизнеописания знаменитых философов» Диогена Лаэртского, «Жизнеописания софистов» Филострата [10, p. 214]. Современный Палладию языческий автор Евнапий (ок. 347 – ок. 420) также в жанре коллективной биографии создал сочинение «Жизнь философов и софистов»[10, с. 235–249].

2. Афанасий Александрийский

Афанасий Александрийский писал свое сочинение в период широкого монашеского движения на Востоке, в центре которого находилась фигура Антония Великого [5, с. 117–133], и ставил перед собой миссионерскую задачу раскрыть на примере образа Антония Великого значение и смысл монашеского образа жизни.

В Прологе Афанасий пишет, что его произведение является ответом на обращенную к нему просьбу западных иноков подробно рассказать

о подвиге великого аскета. Афанасий с готовностью откликается на их желание, говоря: «С великой ревностью принял я ваше повеление» («μετὰ πολλῆς προθυμίας ἐδεξάμην τὸ παρ᾽ ὑμῶν ἐπίταγμα» [20, v. 26, col. 837 A][1].

Каким же образом Афанасий Александрийский смотрел на себя как на автора? Обращаясь к западным подвижникам, он писал: «Итак, не имейте недоверия к тому, что вы услышали от тех, кто рассказывал о нем, но лучше признайте, что узнали от них немного» («οὖν ἠκούσατε περὶ αὐτοῦ παρὰ τῶν ἀπαγγειλάντων, μὴ ἀπιστήσητε, ὀλίγα δὲ μᾶλλον ἀκηκοέναι παρ᾽ αὐτῶν νομίζετε») [20, v. 26, col. 837 B]. И далее он продолжает: «Ибо и я, побуждаемый вами, что бы ни сообщил в послании, рассказав по памяти, пошлю повествование лишь о немногих его делах» («Ἐπεὶ κἀγὼ, προτραπεὶς παρ᾽ ὑμῶν, ὅσα ἂν διὰ τῆς ἐπιστολῆς σημαινῶ, ὀλίγα τῶν ἐκείνου μνημονεύσας ἐπιστείλω») [20, v. 26, col. 837 B].

Афанасий признается, что не в состоянии сообщить о жизни и подвигах Антония с исчерпывающей полнотой, однако тут же добавляет: «Вы же не прекращайте расспрашивать тех, кто плывет отсюда. Ибо, пожалуй, если каждый расскажет о том, что знает, с трудом родится о нем достойное повествование» («καὶ ὑμεῖς δὲ μὴ παύσησθε τοὺς ἐνθένδε πλέοντας ἐρωθτᾷν. Ἴσως γὰρ, ἑκάστου λέγοντος ὅπερ οἶδε, μόγις ἐπαξίως ἡ περὶ ἐκείνου γένηται διήγησις») [20, v. 26, col. 837 B].

Какие выводы можно сделать из сказанного Афанасием? Прежде всего он просит не выражать недоверия к тому, что слушатели узнали об Антонии Великом, подразумевая под этим, что подвиги святого столь велики, что рассказ о них трудно счесть достоверным.

Продолжая мысль, александрийский епископ говорит, что сведения, полученные его слушателями об Антонии, содержат рассказ лишь о немногих его добродетелях и что даже если это немногое вызывает недоверие, то что же говорить о том, когда все дела Антония станут известными? И далее он утверждает, что сам он не может во всей полноте рассказать о делах великого подвижника, и советует узнавать о них у других людей.

Рассуждения Афанасия Александрийского лежат в русле античной риторической традиции и являются риторической фигурой преувеличения (αὔξησις), которая выражает идею невозможности или великой трудности для автора изобразить героя во всей его славе.

1 Все тексты, за исключением указанных особо, приводятся в авторском переводе.

Образцом фигуры преувеличения может послужить пример, приведенный известным античным ритором Менандром: «...подобно тому, как невозможно охватить глазами величину безграничного моря, так же нелегко выразить в словах и славу императора» («ὥσπερ δὲ πελάγους ἀπείρου τοῖς ὀφθαλμοῖς μέτρον οὐκ ἔστι λαβεῖν, οὕτω καὶ βασιλέως εὐφημίαν λόγῳ περιλαβεῖν οὐκ ῥᾴδιον») [19, p. 76].

Фигуру преувеличения мы находим и в Прологе к сочинению Ямвлиха «О Пифагоровой жизни»: «Ее (философии Пифагора. — *А.Б.*) красота и величие превосходят человеческие способности, так что постичь ее сразу невозможно, и, только постепенно продвигаясь при благоволении какого-либо бога, можно воспринять что-либо из нее» («καὶ τὸ κάλλος αὐτῆς καὶ τὸ μέγετος ὑπεραίρει τὴν ἀνθρωπίνην δύναμιν ὥστε ἐξαίφνης αὐτὴν κατιδεῖν, ἀλλὰ μώνος ἂν τίς του τῶν θεῶν εὐμενοῦς ἐξηγουμένου κατὰ βραχὺ προσιὼν ἠρέμα ἂν αὐτῆς παρασπάσασθαί τι δυνηθείη») [17, p. 5][2].

Возникшая в литературе Античности традиция прославления героя с помощью фигуры преувеличения красной нитью проходит через византийскую агиографию. Примеров этому в житиях византийских святых множество. Одним из них могут послужить слова Кирилла Скифопольского в Прологе к житию Евфимия Великого, где автор сомневается, сможет ли он создать образ своего героя, адекватный его достоинствам: «Ибо если я и не выражу в словах всего достоинства восхваляемого досточтимого отца...» («εἰ γὰρ καὶ τῆς ἀξίας οὐκ ἐφικνοῦμαι του ἐπαινιυμένου σεβασμίου πατρός... ») [18, s. 6].

Оправдание своей литературной несостоятельности Кирилл видит в необходимости послушания духовному наставнику Георгию: «...я счел более разумным потерпеть неудачу в изображении достоинства, нежели по своенравию все обойти молчанием и преслушаться вашего отечества» («ἡγησάμεν μᾶλλον τῆς ἀξίας διαμαρτεῖν ὑπὸ εὐγνωμοσύνης κινούμενος ἢ ἀγνωμοσύνῃ παραλιπεῖν τὸ καὶ τῆς ὑμετέρας παρακοῦσαι πατρότητος») [18, s. 6].

Аналогичные выражения использует император Лев Мудрый в Прологе к «Похвальному слову» Иоанну Златоусту, полагая, так же как и Кирилл Скифопольский, что восхваление такого великого святого, как Иоанн, является с его стороны дерзновением, и оправдывается необходимостью

2 Русский перевод И.Ю. Мельниковой [15, с. 25].

послушания своему отцу, императору Василию I, побудившему его к литературному труду [20, v. 107, col. 228 D].

Таким образом, сказанное Афанасием Александрийским находится в контексте всего литературного развития античной биографической традиции, как языческой, так и христианской. Но, в отличие от писателей-язычников, в христианских биографиях фигура преувеличения восполняется и еще и иным содержанием.

Слова христианских агиографов о своей неспособности достойным образом восхвалить героя не являются только риторической фигурой, своеобразным литературным кокетством, о чем в своем исследовании о христианском авторстве говорит Д. Крюгер. Он полагает, что подобные пассажи «не являются пустыми тропами. Они рисуют образ христианского авторства, сформированного в контексте позднеантичной христианской аскетической теории и практики» и что в данном случае мы имеем дело не «с риторикой ложной скромности», но с «риторикой, выражающей смирение» [11, p. 98].

Таким образом, в основе самосознания христианского автора лежат главные христианские добродетели — смирение и послушание. Считая себя недостойным и не имеющим сил, необходимых для изображения великого святого, он смиряется в своей авторской роли и ограничивает свое авторство каким-либо внешним авторитетом, восполняющим авторское несовершенство.

В случае Кирилла Скифопольского и Льва Мудрого в роли такого внешнего авторитета выступают, с одной стороны, духовный наставник, а с другой — отец. Автор приступает к творчеству не для того, чтобы выразить себя, а для того, чтобы исполнить послушание. В случае же Афанасия Александрийского в роли такого внешнего авторитета выступают путешественники, приплывающие на Запад из Египта и могущие восполнить несовершенный рассказ Афанасия.

Таким образом, автор-агиограф воспринимает свое авторство в контексте сложившейся литературной нормы, одной составляющей которой является античная риторическая традиция, а другой — христианская аскетическая традиция смирения и послушания. Этой норме следует и Афанасий Александрийский, ограничивая свое авторство ее рамками.

Как же александрийский епископ понимал цель своей авторской деятельности? Он пишет: «Ведь и для меня является великой прибылью

и пользой одно лишь воспоминание об Антонии. Но я знаю, что и вы, с изумлением услышав об этом человеке, возжелаете поревновать его намерению» («Κἀμοὶ γὰρ μέγα κέρδος ὠφελείας ἐστὶ καὶ τὸ μόνον Ἀντωνίου μνημονεύειν. Οἶδα δὲ, ὅτι καὶ ὑμεῖς ἀκούσαντες, μετὰ τοῦ θαυμασία τὸν ἄνθρωπον, θελήσατε καὶ ζηλῶσαι τὴν ἐκείνου πρόθεσιν») [20, v. 26, col. 837 A-B].

Таким образом, Афанасий Александрийский ставил перед собой цель создания образа Антония как для назидания других, так и для самого себя, подчеркивая тем самым свою включенность в монашеское движение, охватившее христианский Восток в IV в.

Согласно Афанасию, образ Антония был важным инструментом в деле проповеди монашества. «Ибо даже только взирая на его образ жизни, многие стали стремиться быть ревностными последователями его жития» («Καὶ γὰρ καὶ μόνον βλέποντες αὐτοῦ τὴν ἀγωγὴν, πολλοὶ τῆς πολιτείας αὐτοῦ ἐσπουδάζοντο ζηλωταὶ γενέσθαι») [20, v. 26, col. 912 B].

Когда Афанасий писал «Житие», Антония уже не было в живых, следовательно, он писал с целью создания такого его образа, который мог бы заменить собой живого подвижника и был бы символом его реального присутствия как для самого автора[3], так и для других людей, стремящихся к аскетическим подвигам.

Такой текстуальный символический образ Антония, знаменовавший его живое, реальное присутствие, должен был раскрыть людям духовную силу самого подвижника и послужить наиболее широкому распространению монашеских идеалов и монашеского образа жизни.

«Поэтому прочтите это другим братиям, — пишет александрийский епископ, — чтобы они узнали, какой должна быть монашеская жизнь... Если же будет необходимость, прочтите это и язычникам, чтобы они таким образом узнали, что Господь наш Иисус Христос не только является Богом и Сыном Божиим, но что те, кто истинно поклоняется Ему и благочестиво в Него верует, тех демонов, которых сами язычники считают богами <...> и попирают, и изгоняют» («Ταῦτα τοίνυν μὲν ἄλλοις ἀδελφοῖς ἀνάγνωτε, ἵνα μάθωσιν ὁποῖος ὀφείλει τῶν μοναχῶν ὁ βίος εἶναι ... Ἐὰν δὲ χρεία γένηται, καὶ τοῖς

3 Здесь следует обратить внимание на слова Афанасия, что для него великая польза заключается даже только в воспоминании об Антонии (τὸ μόνον Ἀντωνίου μνεμονεύειν) [20, v. 26, col. 837 B]. По замечанию Д. Крюгера, «воспоминание стремится через повествование сделать настоящим то, что потеряно» [11, p. 115].

ἐθνικοῖς ἀνάγνωτε· ἵνα κἂν οὕτως ἐπιγνῶσιν, ὅτι ὁ Κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς Χριστὸς οὐ μόνον ἐστὶ Θεὸς καὶ τοῦ Θεοῦ Υἱός· ἀλλ᾽ ὅτι καὶ οἱ τούτῳ γνησίως λατρευόντες καὶ πιστεύοντες εἰς αὐτὸν εὐσεβῶς, τοὺς δαίμονας, οὓς αὐτοὶ οἱ Ἕλληνες νομίζουσι εἶναι θεοὺς <…> ἀλλὰ καὶ πατοῦσι καὶ διωκουσιν…») [20, v. 26, col. 973 C–976 A-B].

3. Палладий Еленопольский

Если «Житие Антония Великого» было написано Афанасием Александрийским в ответ на просьбу западных монахов, стремящихся узнать о великих подвигах Антония Великого, и было основано на его личных воспоминаниях об Антонии, то «Лавсаик» представляет собой рассказ Палладия о своем путешествии по монастырям Египта и Палестины и адресован Лавсу, высокопоставленному столичному чиновнику, занимавшему видное место при дворе, по имени которого сочинение и получило свое название. Обращение Лавса к Палладию, известному стороннику Иоанна Златоуста, и посвящение Палладием своего сочинения Лавсу, по всей видимости, было не случайным. Оно выражало стремление императорского двора и официальной константинопольской церкви к примирению с последователями изгнанного епископа, находившимися в это время в расколе. Со своей стороны, Палладий, приняв предложение Лавса, также выражал понимание необходимости преодоления раскола своими сторонниками [4, с. 57].

Обращаясь к Лавсу, Палладий пишет: «Подумалось и мне, смиренному, выказав почтение к повелению твоего высокоумия, ученейшелюбивый, к повелению, ради преуспеяния разума <…> поскольку ты стремишься услышать повествования об отцах, мужах и женах <…> с самого начала изложить тебе всё в книге сей в виде рассказа» («ἔδοξε κἀμοι τῷ ταπεινῷ, αἰδεσθέντι τὴν ἐπιταγὴν τῆς σῆς μεγαλονοίας, φιλομαθέστατε, τὴν ἐπὶ προκοπῇ τῆς διανοίας <…> ποθοῦντί σοι τὰ τῶν πατέρων διηγήματα, ἀρρένων τε καὶ θηλειῶν <…> ἄνωθεν ἐκθέσθαι σοι ἐν διηγήματος εἴδει τὸ βιβλίον τοῦτο») [21, p. 4–6].

Если мы обратимся к Прологу «Лавсаика», то так же, как и в прочих агиографических сочинениях, встретим уничижительные выражения, которые автор применяет к самому себе. Он именует себя «смиренным» («τῷ ταπεινῷ») [21, p. 4], «должником бесчисленного количества талантов» («ὁ μυρίων ταλάντων χρεωφειλέτης») [21, p. 8], называет свое сочинение «лепетом» («τῆς φλυαρίας τῆς ἡμετέρας») [21, p. 8].

В этих выражениях мы без труда узнаем уже знакомый нам мотив самоумаления, и, без сомнения, здесь имеет место упоминаемая выше риторика смирения, однако авторская самоидентификация Палладия по сравнению с «Житием Антония Великого» получает и дополнительный контекст.

Обращаясь к Лавсу, епископ Еленопольский сравнивает свое путешествие, предпринятое для встречи со святыми подвижниками, с путешествием апостола Павла в Иерусалим, целью которого было общение с апостолами Петром, Иаковом и Иоанном (Гал. 2: 9).

Он пишет: «Ибо, если Павел из Тарса, много более совершенный, нежели я, превзошедший меня в образе жизни, в знании, в совести и в вере, отправился в путешествие в Иудею ради встречи с Петром, Иаковом и Иоанном и рассказывает об этом в повествовании: *Ходил я в Иерусалим видеться с Петром* (Гал. 1: 18), выставляя под видом похвалы свои труды для поощрения живущих в нерешительности и праздности, не довольствуясь молвой о добродетели, но желая личной встречи, тем более я, должник бесчисленного количества талантов (Мф. 18: 24), счел должным это сделать, не тех благодетельствуя, но принося пользу самому себе» («Εἰ γὰρ ὁ πολλῷ κρείττων ἐμοῦ ὑπερβὰς πολιτείᾳ καὶ γνώσει καὶ συνειδήσει καὶ πίστει Παῦλος τὴν ἀπὸ Ταρσοῦ εἰς τὴν Ἰουδαίαν ἐστείλατο ἀποδημίαν ἐπὶ συντυχίᾳ Πέτρου καὶ Ἰακώβου καὶ Ἰωάννου, καὶ ἐν εἴδει καυχήματος διηγεῖται, στηλιτεύων ἑαυτοῦ τοὺς πόνους εἰς παροξυσμὸν τῶν ὄκνῳ καὶ ἀργίᾳ συζώντων ἐν τῷ εἰπεῖν· Ἀνέβην εἰς Ἱεροσόλυμα ἱστορῆσαι Κηφᾶν, οὐκ ἀρκούμενος τῇ φημῃ τῆς ἀρετῆς ἀλλ᾽ ἐπιποθῶν καὶ τὴν τοῦ εἴδους αὐτοῦ συντυχίαν· πόσῳ μᾶλλον ἐγὼ ὁ μυρίων ταλάντων χρεωφειλέτης ὤφειλον τοῦτο ποιῆσαι, οὐκ ἐκείνους εὐεργετῶν ἀλλ᾽ ἐμαυτὸν ὠφελῶν») [21, p. 8].

Палладий сравнивает себя не только с апостолом Павлом, но и с другими библейскими авторами: «...описывавшие жизнь отцов, Авраама и последующих, Моисея, Илии и Иоанна, не для того повествовали, чтобы их прославить, но чтобы получили пользу читающие» («οἱ τοὺς τῶν πατέρων ἀναγραψάμενοι βίους, Ἀβραάμ τε καὶ τῶν καθεξῆς, Μωσέως καὶ Ἠλίου καὶ Ἰωάννου, οὐχ ἵνα ἐκείνους δοξάσωσιν ἐξηγήσαντο, ἀλλ᾽ ἵνα καὶ τοὺς ἐντυγχάνοντας ὠφελήσωσιν») [21, p. 8]. Таким образом, Палладий уподобляет свой литературный труд литературной деятельности библейских авторов и ставит себя в один ряд с ними.

Палладий в этом отношении был не одинок. Например, Феодорит Кирский в «Истории боголюбцев», упоминая о том, что он не всегда расска-

зывал о тех событиях, свидетелем которых был сам, также сравнивает себя с евангелистами: «Я сам был очевидцем некоторых из описываемых событий, а о тех, которые не видел, услышал от видевших» («Τῶν δὲ λεχθησομένων ἐνίων μὲν αὐτόπτης ἐγενόμην ἐγώ· ὅσα δε μὴ τεθέαμαι, παρὰ τῶν ἐκείνους τεθεαμένων ἀκήκοα») [20, v. 82, col. 1292 B]. И далее он уподобляет себя евангелистам Луке и Марку: «...но и Лука, и Марк, которым с самого начала те, кто был самовидцами и служителями Слова, точно передали не только то, что претерпел и что сотворил Господь, но и то, чему Он учил» («ἀλλὰ καὶ Λουκᾶς, καὶ Μάρκος, οὓς οἱ ἐξ ἀρχῆς αὐτόπται, καὶ ὑπηρέται τοῦ λόγου, οὐ μόνον ἃ πέπονθέ τε καὶ δέδρακεν ὁ Δεσπότης, ἀλλὰ καὶ ἃ διδάσκων διετέλεσεν ἀκριβῶς ἐξεπαίδευσαν») [20, v. 82, col. 1292 C-D].

Если Палладий видит для себя образец в лице апостола Павла и других библейских авторов в том, что он, подобно им, пишет сочинение, имеющее своей целью назидание, то Феодорит сравнивает себя с евангелистами в способе изложения материала. Сравнение своей авторской деятельности с библейскими авторами имеет место в сочинениях и других христианских писателей. Как замечает Д. Крюгер, эти «библейские модели, играли важную роль в становлении образцов для авторского самовыражения и выработке своего стиля» [11, p. 35].

По словам Д. Крюгера, христианские авторы смотрели на евангелистов как на «святых, которые аскетической практикой взращивали в себе добродетель» [11, p. 39]. Как пример исследователь приводит 47 гомилию Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея, где Златоуст представляет евангелиста как образец для подражания в христианской жизни [11, p. 40–41]: «О том, что он был смирен и сокрушен сердцем, послушай того, кто в Евангелии называет себя мытарем; что он был милостив — воззри на того, кто отвергся всего и последовал за Иисусом; то, что он был благочестив, явствует из его учений <...>. Итак, поревнуем такой добродетели» («Ὅτι μὲν ταπεινὸς καὶ συντετριμμένος ἦν, ἄκουσον μετὰ τὸ Εὐαγγέλιον τελώνην ἑαυτὸν καλοῦντα· ὅτι δὲ καὶ ἐλεήμων, ὅρα πάντα ἀποδυσάμενον καὶ ἀκολουθήσαντα τῷ Ἰησοῦ· ὅτι δὲ καὶ εὐσεβὴς, δῆλον ἀπὸ τῶν δογμάτων <...>. Ζηλώσωμεν τοίνυν τὴν ἀρετὴν ταὐτην») [20, v. 58, col. 485–486]. Смирение, сердечное сокрушение, милосердие, благочестие — вот добродетели, которые, подобно авторам Евангелий, следует иметь христианскому автору.

Д. Крюгер сделал еще одно наблюдение: христианские писатели изображают библейских авторов как делателей монашеской аскезы [11, p. 41].

Так, например, Василий Кесарийский в «Пространных правилах», говоря о необходимости воздержания для стремящегося жить благочестиво, обращается к образу пророка Моисея, упоминая, что он молился и постился, прежде чем получил божественные законы на Синайской горе: «Моисей получил закон и услышал слово Божие через большое усердие в посте и молитве» («Ὁ Μωϋσῆς διὰ τὴς μακρᾶς ἐν νηστείᾳ καὶ προσευχῇ προσεδρίας τὸν νόμον ἔλαβε, καὶ Θεοῦ λογων ἤκουσεν») [20, v. 31, col. 960].

Иоанн Дамаскин в сочинении «Источник знания» также обращается к образу автора Пятикнижия, представляя Моисея аскетом, приобретшим способность созерцать Бога, отрешившись «от всякого человеческого зрелища» («πάσης ἀνθρωπίνης θέας»), оставив «треволнения жизни» («τοῦ βίου τὰς τρικυμίας καταλιπών»), очистив «духовное зрение» («τὸ τῆς ψυχῆς ὀπτικόν») [20, v. 94, col. 521][4]. Образ Моисея-аскета служит Иоанну Дамаскину образцом для подражания в созерцании и описании трансцендентных сущностей.

Подобно Феодориту Кирскому, Василию Кесарийскому, Иоанну Дамаскину, Палладий имеет перед собой образы библейских авторов — апостола Павла и иных священных писателей и уподобляет себя им. Как они видели свою задачу в духовном и нравственном просвещении, так и он считает, что жизнеописания подвижников Египта и Палестины должны послужить нравственными примерами и самому Лавсу, и его окружению: «...чтобы, имея благочестивое и душеполезное напоминание как постоянное лекарство от забвения <...> ты в постоянном стремлении преуспевал в благорасположении к благочестию, будучи руководителем и самому себе, и тем, кто рядом с тобой, и тем, кто подвластен тебе, и благочестивым царям» («ὅπως σεμνὸν καὶ ψυχωφελὲς ὑπομνηστικὸν ἔχων ἀδιάλειπτον φάρμακον λήθης <...> ἀδιαλείπτῳ πόθῳ προκόπτῃς ἐν τῇ προθέσει τῆς εὐσεβείας, ὁδηγὸς καὶ σαυτοῦ καὶ τῶν μετὰ σοῦ καὶ τῶν ὑπὸ σὲ καὶ τῶν εὐσεβεστάτων γινόμενος βασιλέων») [21, p. 6].

Таким образом, Палладий рассматривает свое авторство в контексте библейского авторства, что влечет за собой и осознание им авторского смирения, поскольку, как уже было сказано выше, библейские авторы служили для христианских писателей нравственными образцами, носителями высших христианских добродетелей — смирения, сердечного сокрушения, ми-

4 Русский перевод приведен по книге: [14, с. 51].

лосердия, и именно в этом контексте следует рассматривать те самоуничижительные выражения, которые Палладий применял к самому себе.

Авторская самоидентификация Палладия открывается и на уровне его языка. Адресуя Лавсу свое сочинение, он просит его преуспевать в благочестии, «не пренебрегая наставлением учений и не презирая простоты и некрасивости слов. Ибо, конечно, дело божественного наставления заключается не в том, чтобы искусно говорить, но убеждать разум истинными мыслями» («μήτε παραλογιζόμενος τὴν ὑποθήκην τῶν ὑφηγήσεων μήτε διαπτύων τὴν ἰδιωτείαν καὶ τὸ ἀκαλλὲς τῆς λέξεως. Οὐ γὰρ δὴ τοῦτο τὸ ἔργον ἐστὶ θεϊκῆς διδασκαλίας σεσοφισμένως φράζειν, ἀλλὰ πείθειν τὴν γνώμην νοήμασιν ἀληθείας») [21, p. 6].

Тема простоты апостольской речи традиционна для позднеантичных христианских авторов. Например, Иоанн Златоуст в толковании на Евангелие от Иоанна противопоставляет, с одной стороны, неискушенность апостола Иоанна в искусстве словесности, а с другой — божественность его слова.

Он пишет об апостоле: «Ибо когда человек необразованный и неученый говорит о том, чего никто из живущих на земле людей никогда не знал, и не только говорит, но и убеждает, то, если бы произошло только это, и оно было бы великим чудом; ныне же, сверх этого, представляется еще другое, большее доказательство богодухновенности сказанного» («Ὅταν γὰρ ὁ βάρβαρος καὶ ἀμαθὴς τοιαῦτα φθέγγηται, ἃ μηδεὶς τῶν ἐπὶ γῆς ἀνθρώπων συνεῖδέ ποτε, καὶ μὴ φθέγγηται μόνον, ἀλλὰ καὶ πείθῃ·καίτοι εἰ καὶ τοῦτο μόνον ἦν, μέγα τὸ θαῦμα ἦν· νῦν δὲ πρὸς τούτῳ καὶ ἕτερον τούτου μεῖζον παρέχῃ τεκμήριον, τοῦ θεόπνευστα εἶναι τὰ λεγόμενα») [20, v. 59, col. 31].

Рассматривая в этой же беседе несуразности пифагорейского учения, Иоанн Златоуст продолжает: «...но не так обстоит дело с тем, что сказано этим простым и неученым человеком» («ἀλλ᾽ οὐ τὰ τοῦ ἰδιώτου καὶ ἀγραμμάτου οὕτως») [20, v. 69, col. 32].

О том, что апостолы говорили простым языком, свидетельствует и Евсевий Кесарийский: «Дивные и воистину угодные Богу мужи — я говорю об апостолах Христовых, — проводившие жизнь в совершенной чистоте, украсившие душу всеми добродетелями, говорили языком простым» («οἱ θεσπέσιοι καὶ ὡς ἀληθῶς θεοπρεπεῖς, φημὶ δὲ τοῦ Χριστοῦ τοὺς ἀποστόλους, τὸν βίον ἄκρως κεκαθαρμένοι καὶ ἀρετῇ πάσῃ τὰς ψυχὰς κεκοσμημένοι, τὴν δὲ γλῶτταν ἰδιωτεθόντες») [16, p. 244][5].

5 Перевод приводится по книге: [13, с. 140–141].

Таким образом, мысль Палладия, что в простом неискусном слове содержится духовная сила нравственной проповеди, находится в русле общехристианского дискурса о противопоставлении простоты апостольской речи и присущей ей божественной мудрости. И если он, как христианский автор, рассматривает себя в качестве продолжателя апостолов в деле проповеди истины, подражает их добродетелям, и прежде всего смирению, то он должен смиренно следовать и простоте их языка.

В действительности Палладий так и поступал. Несмотря на то что он владел высоким стилем, о чем свидетельствует другое его произведение, «Диалог с Феодором, римским диаконом о житии Иоанна Златоуста» [22], «Лавсаик», за исключением пролога, написан простым языком, для него характерна разговорная лексика и облегченный синтаксис [12, p. 419][6].

В заключение отметим, что в прологе к «Лавсаику» есть еще одно знаменательное высказывание Палладия, относящееся к его авторской самоидентификации. «Но паче светлого окошка устремляйся к святым сообществам мужей и жен, чтобы через них ты бы мог ясно видеть и свое сердце подобным четко написанной книге, будучи состоянии через сопоставление испытывать свою беспечность или свое нерадение» («Ὑπὲρ δὲ θυρίδα φωτεινὴν μεταδίωκε ἀνδρῶν τε καὶ γυναικῶν ὁσίας συντυχίας, ἵνα διὰ τούτων, καθάπερ λεπτόγραφον βιβλίον, δυνηθῇς σαφῶς ἰδεῖν καὶ τὴν σὴν καρδίαν, διὰ τῆς παραθέσεως τὴν ῥᾳθυμίαν ἢ τὴν ἀμέλειαν δυνάμενος τὴν σὴν δοκιμάζειν») [21, p. 16].

Это высказывание непосредственным образом связано с библейской традицией сравнения сердца с написанным текстом. Подобное сравнение мы видим в книге Притч: «Милость и истина да не оставляют тебя: обвяжи ими шею твою, напиши их на скрижалях сердца твоего» (Притч. 3: 3), а в книге пророка Иеремии говорится: «Грех Иуды написан железным резцом, алмазным острием начертан на скрижали сердца их» (Иер. 17: 1); «вложу закон Мой во внутренность их и на сердцах их напишу его» (Иер. 31: 33).

Таким образом, это метафорическое уподобление сердца четко написанной книге является дополнительным свидетельством того, что твор-

6 Стилистические различия между Прологом и основным текстом «Лавсаика», помимо всего прочего, находят свое практические объяснение в том, что Палладий использовал высокий стиль в Прологе, поскольку он обращался лично к представителю константинопольской знати Лавсу и, естественно, было необходимо учитывать его литературные вкусы, а основной текст был рассчитан на монашескую аудиторию [12, p. 419].

ческая мысль Палладия целиком принадлежит библейской традиции, и он мыслит свое авторство в контексте авторства библейского.

4. Заключение

Итак, образы автора, выступающие из «Жития Антония Великого» и «Лавсаика», несмотря на частные отличия, имеют ряд общих черт. В «Житии Антония Великого» агиограф воспринимает свое авторство в контексте сложившейся литературной нормы, составляющими которой послужили античная риторическая традиция и христианская традиция смирения и послушания. Цель своего литературного творчества Афанасий Александрийский видит в словесном воплощении образа героя, который служит делу назидания и проповеди.

Палладий Еленопольский также самоидентифицирует себя как автора в рамках определенной литературной традиции и нормы. Но, в отличие от Афанасия, Палладий прямо декларирует, что моделирует свое авторство по образцу библейских писателей, следуя тем образцам и нормам, которые выражены в их сочинениях.

Эти нормы также сводятся к исполнению христианских добродетелей смирения послушания, и, таким образом, риторика смирения приобретает в сочинении Палладия дополнительный библейский контекст. Кроме того, в отличие от Афанасия Александрийского, Палладий затрагивает проблему языка, на котором подобает говорить христианскому автору и который тоже выражает идею смирения. Цель литературного творчества и авторской деятельности Палладий видит, подобно Афанасию, в воплощении образа героя в тексте и в духовном назидании через этот образ своей аудитории.

Итак, авторство обоих агиографов является, используя терминологию М.И. Стеблин-Каменского, «неполноценным литературным авторством» в том смысле, что автор не ставит перед собой задачи личного самовыражения, а ограничивает себя литературной традицией и нормой и рассматривает свою авторскую роль как служение проповеди истины.

Сравнение между собой образов христианского автора в двух произведениях, стоявших у истоков христианской агиографии, помогает определить специфику авторского самосознания христианского агиографа, а также увидеть, в какой мере в рамках ограниченного нормами литературной традиции авторства возможно проявление личных авторских черт.

Список литературы

Исследования

1 *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 448 с.

2 Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. 512 с.

3 *Лихачев Д.С.* Система литературных жанров Древней Руси // Славянские литературы. V Международный съезд славистов (София, сентябрь 1963 г.). М.: Изд-во АН СССР, 1963. 380 с.

4 *Минец Ю.О.* Творчество Палладия Еленопольского в контексте формирования идеалов христианской жизни: историко-социальный аспект: дис. ... канд. ист. наук. Киев, 2010. 310 с.

5 *Сидоров А.И.* Древнехристианский аскетизм и зарождение монашества. М.: Паломник, 1998. 528 с.

6 *Стеблин-Каменский М.И.* Миф. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. 104 с.

7 The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography / ed. by S. Ephthyamidis. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2011. Vol. 1: Periods and Places. 464 p.

8 *Brakke D.* The Greek and Syriac Versions of the Life of Antony // Le Muséon. 1994. Vol. 107, issue 1–2. P. 29–53.

9 *Cox P.* Biography in Late Antiquity: A Quest for the Holy Man. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1983. XVI, 166 p. (Transformation of the Classical Heritage, no. 5)

10 *Cox Miller P.* Strategies of Representation in Collective Biography: Constructing the Subject as Holy // Greek Biography and Panegyric in Late Antiquity / ed. by T. Hägg, P. Rousseau, Ch. Høgel. Berkeley; London; Los Angeles: University of California Press, 2000. 289 p.

11 *Krueger D.* Writing and Holiness. The Practice of Authorship in the Early Christian East. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004. 298 p.

12 *Minets Y.* Palladius of Helenopolis: One Author, Two Ways to Wright // Journal of Early Christian Studies. 2017. Vol 25, no 3. P. 411–440. DOI: 10.1353/earl.2017.0035

Источники

13 *Евсевий Кесарийский*. Церковная история. СПб.: Изд-во Олега Обышко, 2013. 533 с.

14 *Иоанн Дамаскин*. Источник знания / пер. и коммент. Д.Е. Афиногенова, А.А. Бронзова, А.И. Сарагды, Н.И. Сарагды. М.: Индрик, 2002. 416 с.

15 *Ямвлих.* О пифагоровой жизни / вступ. ст. и пер. И.Ю. Мельниковой. М.: Алетейа, 2002. 192 с.

16 *Eusebius.* Die Kirchengeschichte. Leipzig: J.C. Hinrichs'sche buchhandlung, 1902. Bd. II, teil I. 507 S.

17 *Iamblichus.* De Vita Pithagorica Liber. Lipsiae: B.G. Teubner, 1937. XX, 150 p.

18 *Kyrillos von Skythopolis.* Texte und Untersuchungen / Hrsg. von Eduard Schwartz. Leipzig: C. Hinrichs Verlag, 1939. 415 S.

19 *Menander Rhetor* / ed. with trans. and comm. by D.A. Russell and N.G. Wilson. Oxford: At the Clarendon Press, 1981. 390 p.

20 *Migne, J.-P.* Patrologiae Graecae Cursus Completus: in 161 vols. Paris: Fratres Garnier editores, 1857–1866.

21 *Palladio.* La storia Lausiaca / introd. di Christine Mohrmann; testo critico e commento a cura di G.J.M. Bartelink; traduzione di Marino Barchiesi. Milano: A. Mondadori; Fondazione Lorenzo Valla, 1974. 414 p.

22 *Palladios.* Dialogue sur la Vie de Jean Chrysostome / introd., texte critique, traduction et notes par A-M. Malingrey et Ph. Leclercq. Paris: Les éditions du Cerf, 1988. T. I. 451 p. (Sources Chrétiennes, 341)

References

1 Averintsev, S.S. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii* [*Rhetoric and the Origins of the European Literary Tradition*]. Moscow, Shkola "Iazyki russkoi kul'tury" Publ., 1996. 448 p. (In Russ.)

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

3 Likhachev, D.S. "Sistema literaturnykh zhanrov Drevnei Rusi" ["The System of Ancient Russian Literary Genres"]. *Slavianskie literatury. V Mezhdunarodnyi s"ezd slavistov (Sofiia, sentiabr' 1963 g.)* [*Slavic Literatures. V International Congress of Slavists (Sofia, September 1963)*]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1963, pp. 47–70. (In Russ.)

4 Minets, Iu.O. *Tvorchestvo Palladiia Elenopol'skogo v kontekste formirovaniia idealov khristianskoi zhizni: istoriko-sotsial'nyi aspekt* [*The Works of Palladius of Helenopolis in the Context of the Formation of the Ideals of Christian Life: Historical and Social Aspect*: *PhD Dissertation*]. Kyiv, 2010. 310 p. (In Russ.)

5 Sidorov, A.I. *Drevnekhristianskii asketizm i zarozhdenie monashestva* [*Ancient Christian Asceticism and the Birth of Monasticism*]. Moscow, Palomnik Publ., 1998. 528 p. (In Russ.)

6 Steblin-Kamenskii, M.I. *Mif* [*Myth*]. Leningrad, Nauka, Leningrad branch Publ., 1976. 104 p. (In Russ.)

7 Ephthyamidis, Stephanos, editor. *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography,* vol. 1: Periods and Places. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2011. 464 p. (In English)

8 Brakke, David. "The Greek and Syriac Versions of the Life of Antony." *Le Muséon*, vol. 107, issue 1–2, 1994, pp. 29–53. (In English)

9 Cox, Patricia. *Biography in Late Antiquity: A Quest for the Holy Man*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1983. XVI, 166 p. (Transformation of the Classical Heritage, no. 5) (In English)

10 Cox Miller, Patricia. "Strategies of Representation in Collective Biography: Constructing the Subject as Holy." Hägg, Tomas, Philip Rousseau, and Christian Høgel, editors. *Greek Biography and Panegyric in Late Antiquity*. Berkeley, London, Los Angeles, University of California Press Publ., 2000. 289 p. (In English)

11 Krueger, Derek. *Writing and Holiness. The Practice of Authorship in the Early Christian East*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004. 298 p. (In English)

12 Minets, Yuliya. "Palladius of Helenopolis: One Author, Two Ways to Wright." *Journal of Early Christian Studies*, vol. 25, no. 3, 2017, pp. 411–440. DOI: 10.1353/earl.2017.0035 (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XIFCHO
УДК 821'01.0
ББК 83.3(0)32

РОЛЬ ЭПИЗОДА СО ШТОРМОМ В «ТРАГЕДИИ ОРЕСТА» ДРАКОНЦИЯ (ОТ. 41–45)

© 2025 г. И.М. Никольский
Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 09 июля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 декабря 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-70-83

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС

Аннотация: В статье рассматривается начальный эпизод «Трагедии Ореста» Драконция со штормом (ст. 41–45) с точки зрения влияния на дальнейший ход повествования. Хотя речь идет о завязке сюжета в одном из крупнейших и наиболее зрелых произведений карфагенского поэта, это место до сих пор не становилось предметом специального интереса со стороны исследователей и комментаторов. В работе предпринимается попытка закрыть этот пробел. Значимость эпизода очевидна даже при самом беглом знакомстве с поэмой. Из-за шторма Агамемнон возвращается в Микены с опозданием, что дает возможность его жене Клитемнестре и ее любовнику Эгисфу спланировать заговор и убийство царя. За этим следует уже центральное событие, месть Ореста, и целая цепь трагических событий. Я пытаюсь доказать, что шторм важен не только с сюжетной, но и с композиционной точки зрения, влияя на понимание расстановки персонажей, а также имеет важный символический смысл, служа аллегорией одновременно войны и смуты. На мой взгляд, эпизод играет важную роль для понимания общего смысла поэмы, ее связей с остальным творчеством Драконция и предыдущей литературной традицией, а также позволяет обнаружить актуальный для времени создания произведения (конец V в.) политический контекст.

Ключевые слова: Драконций, вандалы, Карфаген, Северная Африка, римская литература, латинская поэзия, поздняя Античность, Орест, буря, буря в поэзии.

Информация об авторе: Иван Михайлович Никольский — кандидат исторических наук, доцент, Российская академия народного хозяйства и государственной службы, пр-т Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0001-6428-5357

Email: ivan.nikolsky@mail.ru

Для цитирования: *Никольский И.М.* Роль эпизода со штормом в «Трагедии Ореста» Драконция (ОТ. 41–45) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 70–83. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-70-83

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

ROLE OF THE STORM EPISODE IN DRACONTIUS' *ORESTIS TRAGOEDIA* (V. 41–45)

© 2025. Ivan M. Nikolsky

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

Received: July 09, 2024
Approved after reviewing: December 21, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The article was prepared in the framework of the RANEPA state assignment research program**.**

Abstract: The paper deals with the storm episode (v. 41–45), which is the opening episode in the *Tragedy of Orestes* (*Orestis Tragoedia*) by Dracontius, in terms of affecting further narrative. Although it is a starting point in one of the most substantial and mature works of the Carthaginian poet, it has not yet been the subject of special interest by researchers and commentators. This paper attempts to close this gap. The episode's significance is evident even at the most cursory acquaintance with the poem. Because of the storm, Agamemnon returns to Mycenae late, which gives his wife Clytemnestra and her lover Aegisthus the opportunity to plan a conspiracy and murder of the king. This is already followed by the central event, the revenge of Orestes, and a whole chain of tragic events. I try to prove that the storm is important not only from the plot point of view, but also from the compositional point of view, influencing the understanding of the arrangement of characters, and also has a significant symbolic meaning, serving as an allegory of both war and civil strife. In my opinion, the episode plays a crucial role in understanding the general sense of the poem, its connections with the rest of Dracontius' work, and the previous literary tradition. It also allows us to discover the political context relevant to the time of the work creation (late 5th century).

Keywords: Dracontius, Vandals, Carthage, North Africa, Latin poetry, Roman literature, Late Antiquity, Orestes, storm, storm symbolism in poetry.

Information about the author: Ivan M. Nikolsky, PhD in History, Assistant Professor, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadsky Ave., 82, 119571 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-6428-5357

E-mail: ivan.nikolsky@mail.ru

For citation: Nikolsky, I.M. "Role of the Storm Episode in Dracontius' *Orestis Tragoedia* (v. 41–45)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 70–83. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-70-83

Поэма Драконция «Трагедия Ореста»[1], о которой идет речь в настоящей статье, занимает особое место в творчестве ее автора, римского поэта из Карфагена второй половины V в. Это самое крупное из его сочинений, условно относимых к «светской» тематике, так называемых carmina profana[2], и, по всей видимости, самое позднее — хотя выстроить точную хронологию невозможно из-за нехватки биографических сведений[3]. При этом «Трагедия» не входит в сборник Romulea[4], в отличие от подавляющего большинства таких его поэм, так что в определенный момент в исследованиях поднимался вопрос о ее авторстве[5].

Сюжет этого эпического, несмотря на слово «трагедия» в названии, произведения объемом в 974 гекзаметрические строчки основан на мифе о мести Ореста за убийство отца, Агамемнона, собственной матери, Клитемнестре, и ее любовнику Эгисфу. По сравнению с традиционными версиями он содержит некоторые новации. Так, Агамемнон и Кассандра приплывают из Трои не вместе, а порознь. В необходимости отомстить главного героя убеждает тень Агамемнона, а за матереубийство вместо

1 Orestis Tragoedia, далее — OT.

2 Разделение произведений Драконция по принципу заявленной христианской (carmina Christiana) и светской (carmina profana) тематики давно укоренилось среди исследователей его творчества и применяется в том числе при издании и комментировании текстов. См.: [21; 22].

3 «Трагедия» конкурирует за право называться последним произведением Драконция с «Медеей». О хронологии сочинений Драконция см., например: [6; 15].

4 Сокращенно Rom. Содержит основную часть поэм светской тематики, включая мифологические, декламационные поэмы, благодарственные и поздравительные стихотворения. Ссылки на произведения из этого сборника в статье приводятся с учетом их номера в нем: Rom. 5, Rom. 8 и т. д.

5 Дискуссия на этот счет шла в основном в XIX столетии и разрешилась в пользу авторства Драконция. См. подробнее: [14, p. 5–6].

Эриний привлекает к суду Молосс, сын еще одной его жертвы, Пирра. Среди персонажей возникает воспитатель Ореста по имени Дорилай. Такие значимые с точки зрения сюжета детали, вкупе с необычными репликами героев — например, о том, что «Фивы Микенам соседние стены», — сами по себе позволяют задаться вопросом, стали ли авторские нововведения следствием искаженных представлений об античной мифологии или сознательным приемом [1].

Главная же интрига, связанная с поиском основной идеи поэмы, лежит в плоскости морали и по сути сводится к вопросу: правильно ли поступил Орест, убив Клитемнестру и Эгисфа. Проблема допустимости возмездия за вероломство возникает и в прочих произведениях карфагенского поэта — «Медее», «Похищении Елены». Обычно Драконция рассматривают как поборника христианских ценностей — в качестве критика либо прелюбодеяний, либо языческого мира со всей его мифологией в целом[6]. «Орест» не исключение: злодеями номер один принято считать Эгисфа и Клитемнестру. Главного же героя предлагается понимать если не как положительного персонажа, воздавшего изменнице-матери и совратителю-узурпатору по заслугам, то как жертву обстоятельств, обреченную мстить по воле богов: ведь и афинский суд в конце концов его оправдал (ОТ 887–962)[7].

Думать, что проблема дидактического смысла поэмы решена, впрочем, было бы преждевременно. Сама по себе авторская квази-лукановская манера[8] говорить парадоксами — вроде pius furor, pius impietate, в том числе по отношению к заглавному герою[9], — заставляет усомниться в правильности сложившегося общего мнения о его положительном образе. Или

6 См. набор работ в следующей сноске. Упомянутый в ней Э. Вольф, впрочем, в своей недавней статье отверг идею о христианском духе мифологических поэм [20].

7 См.: [6, p. 205–206; 7, p. 26; 25, p. 28–37; 18; 19, p. 66]. Противоположное мнение высказала итальянская исследовательница Т. Привитера, см.: [12].

8 О параллели с прологом к «Фарсалии» (Luc. BC I.1–7) см.: [14, p. 71]. Само по себе влияние Лукана, как и Стация на Драконция, пусть и в меньшей степени по сравнению с Вергилием, Овидием и Стацием, давно не вызывает сомнений. См., например: [4, p. 178; 17, p. 280–291].

9 Приведенные обороты («благочестивая ярость», «благочестивый нечестием» [Орест]) можно найти, в частности, в прологе. См.: ОТ 5–10 или ОТ 19. Для Драконция они в принципе не были чем-то удивительным. Обнаружить похожие выражения в характеристике героев можно в «Похищении Елены» (Rom. 8. 120–121, 137–138) или в «Хвале Господу», одной из carmina Christiana (LD 3.321–339, 344–361, 384), в моменты, когда они встают перед драматическим выбором, требующим жертв.

по крайней мере требует дополнительных доводов относительно благочестия / нечестия мстящего Ореста.

Подспорьем в этом смысле могут послужить некоторые детали композиции и сюжета, на первый взгляд далекие от кульминационных. К таковым относится сцена шторма в начале поэмы (ОТ 41–45). Стихия не позволяет Агамемнону вовремя вернуться из Трои в Микены и уносит в Тавриду, где происходит его встреча с Ифигенией:

> Interea findebat iter per caerula ponti.
> Irato tranquilla deo recidentibus euris
> Candida fluctiuagi tendebant carbasa uenti:
> Quo non cursus erat, sed quo dux impulit auster,
> Taurica perducunt ad litora castra Pelasga[10].

Комментаторы обычно не уделяют какого-то особенного внимания этому эпизоду. Исключением можно считать работу Э. Раписарды, рассуждавшего о влиянии на описание шторма предшествующей литературной традиции [26, p. 94–95][11]. В общем же случае исследователи ограничиваются частными замечаниями, к примеру, о том, кто подразумевался под «разгневанным божеством» («гневным богом» согласно Ярхо), iratus deus, устроившим шторм, — Диана или Минерва [23, с. 59, примеч. 18; 14, p. 74; 25, p. 167, n. 46; 24, p. 105–106]; или высказывают банальности, вроде того, что мотив шторма характерен для эпоса [14, p. 74].

На мой же взгляд, эта сцена, хоть ее литературные истоки уходят в глубину веков[12], имеет здесь самостоятельное значение и задает тон всему

10 В переводе В.Н. Ярхо [3, с. 59]:

> Но между тем, как свой путь чрез спокойные глади лазури
> держит, накинулся Эвр по воле гневного бога;
> белую ткань парусов надувают бродящие ветры,
> но не туда их ведут, куда плыли, а к брегу Тавриды
> Австр пригнал корабли пеласгов, их путь изменивши.

11 Итальянский комментатор называет Эсхила в числе наиболее повлиявших на Дракон-ция в описании сцены авторов. Из более близких хронологически отмечает Лукана.

12 Упоминание о буре, в которую попал греческий флот, возвращаясь из Трои, можно найти в «Одиссее» Гомера (3.130–195), «Агамемноне» Эсхила (620–685), впрочем, без идеи, что микенского царя она как-то сильно коснулась. Описанию шторма посвящена значительная часть трагедии «Агамемнон» Сенеки (430–600 / 410–580), но к встрече с Ифигенией он в ней не приводит.

дальнейшему повествованию. Она может быть рассмотрена сразу в трех плоскостях — сюжетной, композиционной и аллегорической, — приобретая в каждой ключевое для интерпретации произведения значение.

С сюжетной точки зрения именно шторм играет роковую роль и в судьбе Агамемнона. Вызванная им задержка, с одной стороны, дает убийцам, Клитемнестре и Эгисфу, время на подготовку покушения, с другой — позволяет высказаться Кассандре, пленнице Агамемнона. Троянская провидица прибывает в Микены раньше него и произносит пространный монолог о несчастьях, ждущих дом Атридов (ОТ 133–152). Кроме того, читатель получает возможность узнать историю Ифигении, с которой отец сталкивается опять же благодаря шторму и которую ранее вполне готов был принести в жертву Диане, ради победы над троянцами.

Агамемнон в таком случае уже не просто обманутый муж и несчастная жертва. Во-первых, он сам ничуть не меньший прелюбодей, чем его жена, поскольку сделал своей наложницей Кассандру. И та будто бы санкционирует убийство микенского царя, называя Клитемнестру «местью за Дарданидов», ultio Dardanidum (ОТ 138). Такая формулировка если не снимает с последней ответственность за измену и кровопролитие, то указывает на их неотвратимый характер — Клитемнестра здесь лишь инструмент судьбы.

Наконец, готовность Агамемнона принести Ифигению в жертву ради успеха в Троянской войне также является важнейшим признаком нарушения базовых этических норм для Драконция.

Проблеме того, допустимо ли жертвовать собой и своими близкими во имя чего-нибудь, целиком посвящена третья книга его богословской поэмы «Хвала Господу», причем значительную часть там занимают истории именно греческих и римских персонажей. Их примеры призваны проиллюстрировать идею: никакая жертва во имя земных благ, власти, славы не оправдана. Агамемнон отсутствует в ряду из упомянутых в «Хвале» Кодра, Менекея, Леонида и других, готовых убить себя или родных «ради чужого царства, ради своей славы» {Pro laude sua, pro regno alieno (LD 3.258)}, вероятно, лишь по той причине, что его дочь по случайности осталась жива.

Очевидно, что такую фигуру — изменника, почти насильника (ведь Кассандра — невольница), едва не ставшего убийцей собственной дочери, — читателям будет уже не так жалко. В свою очередь, те, кто с ним

расквитался, не получат от аудитории однозначного порицания, а мститель за его гибель, Орест, — однозначного одобрения.

Через рассматриваемую сцену можно объяснить и структуру «Трагедии». Эпизод шторма своеобразно повторяется ближе к середине поэмы. Чтобы уберечь Ореста и Пилада от возможного преследования со стороны Эгисфа и Клитемнестры, Дорилай сочиняет историю с гибелью юношей во время шторма (OT 360–379) при переезде в Афины, куда по сюжету их отвезла Электра. Убийцы Агамемнона верят в выдумку и предрешают тем свою дальнейшую судьбу. Юные мстители (Пилад станет сообщником Ореста) в спокойной обстановке подрастут, вернутся и покарают их. По существу, с этого момента начинается история не только гибели Клитемнестры и Эгисфа, но и безумия Ореста, которое дальше можно наблюдать в динамике. Сначала герою является призрак отца, подталкивающий к навязчивой идее о мести (OT 515–625). Дальнейшая трансформация изображается через сравнение Ореста и Пилада со львами, дикими зверьми (OT 796–797), представляющими традиционно негативный для Драконция образ (см., например: [11]). И наконец, мучимый фуриями и призраком убитой Клитемнестры Орест сходит с ума окончательно и, будучи не в силах утолить свою тягу к убийствам, лишает жизни еще и Пирра, мешающего его браку с Гермионой (OT 803–819).

Если настоящий шторм, в который попадает Агамемнон, становится предвестником его физической гибели, то фиктивный шторм, в котором якобы погиб Орест, предвещает его моральный конец, несмотря на биологическое сохранение и даже статус оправданного судом.

Затронутая в «Трагедии» тема Троянской войны позволяет обратиться к «Похищению Елены», другой поэме Драконция, описывающей в свою очередь ее предысторию. Во вступительной части поэмы карфагенский поэт фактически обвиняет в развязывании Троянской войны греков, а именно неуступчивого Теламона, отказавшегося отдавать Приаму насильно удерживаемую им Гесиону (Rom. 8. 45–52). По сюжету «Похищения» именно во время посольства троянцев к грекам по этому поводу и произошло знакомство Париса с Еленой, что примечательно — благодаря шторму, забросившему корабль троянского пастуха на Кипр (Rom. 8. 425–427). И здесь, таким образом, шторм тоже занимает ключевое для сюжета место и предвосхищает войну. Тема не просто оказывается общей для двух поэм,

а соединяет их в дилогию. С бури Троянская война началась, бурей и кончилась — но для трагедии в Микенах послужила при этом прологом.

Связь между штормом и войной или смутой имеет не только композиционное, но и символическое значение. Сама по себе такая ассоциация, выраженная метафорой или аллегорией, не чужда античной традиции. «Грозовой тучей войны» назван Гектор у Гомера (Hom. Il. 17.243) и Амфиарай у Пиндара (Pind. N. 10, 9). В «Энеиде» Вергилия буря послужила предметом сравнения с войной — как Троянской (Verg. Aen. 2. 494–500), так и гражданской (Verg. Aen. 1. 148–150)[13]. В «Ахиллеиде» Стация Фетида назвала остров Скирос защитником от шторма именно в силу того, что тот стал прибежищем для скрывающегося от войны Ахилла (St. Ach. 1. 390–391). В качестве обозначающей мятеж политической аллегории иногда понимают и шторм в «Аргонавтике» Валерия Флакка [16, p. 79–112]. Даже если допустить, что Драконций знал не все эти примеры, очевидное влияние Вергилия, у которого параллель выражена самым прямым образом, через метафору, заставляет искать похожие смыслы и у автора «Трагедии».

Время, в которое жил Драконций, трудно назвать мирным. Римская империя рушилась, Северная Африка оказалась под властью вандалов, не особенно дружелюбно настроенных по отношению к местной аристократии. Сам автор пострадал от них, оказавшись в заточении при короле Гунтамунде (484–496 гг.), что стало самым известным фактом его биографии[14].

Попытки обнаружить в «Трагедии Ореста» отражение окружавшей Драконция действительности периодически предпринимаются в научной литературе, хотя и не носят системного характера. И, разумеется, они привязаны к тем представлениям о «хороших» и «плохих» персонажах, которые утвердились в исследованиях. Соответственно образ варвара-узурпатора, неприятного автору-римлянину, ассоциируется прежде всего с Эгисфом [18, p. 32; 3, p. 162].

Если же отталкиваться от того, что пострадавший Агамемнон сам далеко не безупречен, картина получится иной. Резня в доме Атридов в таком случае должна служить аллегорией борьбы за власть среди вандальской

13 Обзор литературы, посвященной анализу шторма как политической аллегории у Вергилия, в частности в первой книге «Энеиды», можно найти, например, в работе: [10].

14 Об этом, как и о политических мотивах преследования, известно благодаря покаянной элегии «Искупление» (Satisfactio).

знати[15]. Да и furor Ореста, знаменующий продолжение семейной катастрофы, оказывается уже не столь «благочестивым» и вызывает аналогии скорее с безумием гражданской войны у того же Вергилия и Лукана[16].

Фактически шторм в «Оресте» становится иллюстративным средством в изображении механизма того, как неправедная и агрессивная война (а с точки зрения Драконция Троянская была именно такой) импортируется «внутрь» инициатора и становится уже его внутренней проблемой.

Похожий пафос обнаруживается еще в одном сочинении карфагенского поэта, «Контроверсии о статуе храброго мужа». Vir fortis, тот самый «храбрый муж», главный герой этой короткой декламационной поэмы, как раз воплощающий собой собирательный образ вандала [9], вернувшись из удачного похода, терроризирует бедняка на родине, развязывает гражданскую войну (Rom. 5. 10–15).

Тема расползающейся войны напоминает мрачный эпос времен Нерона и Домициана, хорошо знакомые карфагенскому поэту «Фарсалию» и «Фиваиду», с той разницей, что расползание идет в обратном направлении — не вовне, а извне.

Лукан в своей поэме показывал, как вспыхнувшая в одной точке война поэтапно охватывает всю империю, становясь повсеместной (см. подробнее: [2, с. 181–183]). Стаций в «Фиваиде» завуалированно грозил масштабированием братоубийственного конфликта за «нищее царство» до пределов империи[17]. После ее падения обстоятельства изменились: вместо одного большого государства образовалось много мелких варварских королевств, бьющихся за собственное независимое существование и устраивающих порой дерзкие экспансионистские вылазки.

Самый яркий пример связан именно с королевством вандалов. Установив контроль над Северной Африкой, они устраивают набег на Италию, грабят Рим и захватывают в плен и увозят вдову императора Валентиниана

15 Э. Вольф в статье 2020 г. предложил считать именно так, впрочем, не раскрывая своей аргументации: [20, p. 145].

16 Verg. Aen. 1. 294–296: Furor impius intus saeva sedens super arma et centum vinctus aënis post tergum nodis fremet horridus ore cruento... (в переводе С.А. Ошерова: «войны́ проклятые двери прочно железо замкнет; внутри нечестива ярость связана сотней узлов, восседая на груде оружья, станет страшно роптать, свирепая, с пастью кровавой»); Luc. BC 1. 8: quis furor, o ciues, quae tanta licentia ferri? (в переводе Л.Е. Остроумова: «Что за безумье, народ, какое меча своеволье»).

17 Pugna de paupere regno (Stat. Theb. 1.151). См. подробнее: [13, p. 55–56].

Лициниию Евдоксию с дочерьми, одну из которых их король Гизерих (439–477 гг.) впоследствии выдаст замуж за своего сына и наследника престола Гунериха (477–484 гг.).

Уровень насилия внутри таких государственных образований, не в последнюю очередь обусловленный борьбой за власть, мало уступал внешнему[18], и Драконций, вероятно, пытался аллегорически показать связь между этими явлениями. Вряд ли можно ответить на вопрос, подразумевал ли поэт под своими персонажами конкретных исторических личностей. Подобные параллели хоть и приходят на ум (не могла ли в виде Кассандры изображаться какая-нибудь из увезенных вандалами римлянок?) и порой даже проводятся в литературе [3, p. 229–230], но выглядят спекулятивными и, главное, недоказуемыми.

В данном случае важнее общий дидактический смысл «Ореста», довольно универсальный независимо от аудитории, времени и пространства: любая неправедная, начатая на внешних рубежах война, даже самая успешная, возвращает все принесенное ей горе в дом зачинщика, вызывает цепную реакцию в виде череды бесконечных убийств, остановить которую уже невозможно.

Список литературы

Исследования

1 *Никольский И.М.* Микены — «Фивам соседние стены»: страдал ли Драконций топографическим кретинизмом? // Восточная Европа в древности и средневековье. М.: ИВИ РАН, 2019. Вып. 31. С. 198–200.

2 *Шумилин М.В.* Неостановимое мгновение. Время в «Гражданской войне» Лукана. М.: Дело, 2019. 208 с.

3 *Boshof L.A.* The Mythological Epics of Dracontius in Their Social-Political Context: PhD Thesis. University of Oxford, 2017. 263 p.

4 *Bouquet J.* L'imitation d'Ovide chez Dracontius / ed. by R. Chevalier // Colloque: Presence d'Ovide. Paris: Les Belles Lettres, 1982. P. 177–187.

5 *Bright D.F.* The Chronology of the Poems of Dracontius // Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire. Copenhague, 1999. № 50. P. 193–206.

6 *Bright D.F.* The Miniature Epic in Vandal Africa. Norman: University of Oklahoma Press, 1987. 296 p.

18 О борьбе между разными династическими кланами см., например: [8, p. 57–82].

7 *Kelly H.A.* Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1993. 257 p.
8 *Merrills A.H., Miles R.* The Vandals. Oxford: Wiley-Blackwell, 2009. 368 p.
9 *Miles R.* Vandal North Africa and the Fourth Punic War // Classical Philology. 2017. № 112. P. 384–410.
10 *Mountford P.* Some Thoughts on the First Simile in the Aeneid: Aeneid 1.148–156 // Iris. 2017. № 30. P. 77–83.
11 *Nikolsky I.M.* Images of Animals from Historia Naturalis in Political Rhetoric of Late Antiquity: Blossius Aemilius Dracontius' Lion // Шаги / Steps. 2020. Т. 6, № 1. P. 158–167. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2020-6-1-158-167
12 *Privitera T.* Draconzio e il recupero dell'Oreste virgiliano // Res publica litterarum: Studies in the Classical Tradition 36. 2013. P. 170–181.
13 *Rebeggiani S.* From civil war to foreign expansion: cultural identity and the Hellenization of the empire in Statius and Valerius Flaccus // Rivista di cultura classica e medioevale. 2022. Vol. 64. P. 41–60. https://doi.org/10.19272/202206501004
14 *Roche P.* Dracontius' Orestes. London: Routledge, 2022. 142 p.
15 *Schanzer D.* A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1986. Book 1. 237 p.
16 *Stover T.* Epic and Empire in Vespasianic Rome: A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica. Oxford; New York: Oxford University Press, 2012. 244 p.
17 *Tizzoni, M.L.* The Poems of Dracontius in Their Vandalic and Visigothic Context: PhD Thesis. 331 p. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/29029892.pdf (дата обращения: 08.07.2024).
18 *Van Zyl Smit B.* The Amorous Queen and the Country Bumpkin: Clytaemnestra and Egistus in Dracontius' Orestis tragoedia // Akroterion. 2010. № 55. P. 25–36.
19 *Wasyl A.M.* Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age. Kraków: Jagiellonian University Press, 2011. 290 p.
20 *Wolff E.* Do Dracontius' Epyllia have a Christian Apologetic Agenda? / ed. by F. Hadjittofi, A. Lefteratou // The Genres of Late Antique Christian Poetry: Between Modulations and Transpositions. Berlin: De Gruyter, 2020. S. 139–49. https://doi.org/10.1515/9783110696219-008
21 *Zwierlein O.* Die "Carmina profana" des Dracontius. Prolegomena und kritischer Kommentar zur Editio Teubneriana. Mit einem Anhang: Dracontius und die "Aegritudo Perdicae." Berlin; Boston: De Gruyter, 2017. 348 S.
22 *Zwierlein O.* Die 'Carmina Christiana' des Dracontius. Kritischer Kommentar. Boston; Leiden: De Gruyter, 2019. 222 S.

Источники

23 *Эмилий Блоссий Драконций.* Мифологические поэмы / под ред. В.Н. Ярхо. М.: Лабиринт, 2001. 224 с.

24 *Blossi Aem. Draconti.* Orestis Tragoedia. Introduzione, testo critico e commento / a cura di A. Grillone. Bari: Edipuglia, 2008. 222 p.

25 *Dracontius.* Œuvres. Paris: Les Belles Lettres, 1995/2002. Tome III: La Tragédie d'Oreste. Poèmes profanes I–V / ed. by Bouquet J., Wolff É. 278 p.

26 Draconzio: La Tragedia di Oreste / a cura di E. Rapisarda. Catania: Universita. Centro di studi di letteratura cristiana antica, 1964. 264 p.

References

1 Nikol'skii, I.M. "Mikeny — 'Fivam sosednie steny': stradal li Drakontsii topograficheskim kretinizmom?" ["Mycenae 'Are Taken so Near to Thebes': Did Dracontius Suffer from Topographical Cretinism?"]. *Vostochnaia Evropa v drevnosti i srednevekov'e* [*Eastern Europe in Antiquity and Middle Ages*], vol. 31. Moscow, Institute of World History of the Russian Academy of Sciences Publ., 2019, pp. 198–200. (In Russ.)

2 Shumilin, M.V. *Neostanovimoe mgnovenie. Vremia v "Grazhdanskoi voine" Lukana* [*The Unstoppable Moment. Time in Lucan's "Civil War"*]. Moscow, Delo Publ., 2019. 208 p. (In Russ.)

3 Boshof, Lynton A. *The Mythological Epics of Dracontius in Their Social-Political Context: PhD Thesis*. University of Oxford, 2017. 263 p. (In English)

4 Bouquet, Jean. "L'imitation d'Ovide chez Dracontius," ed by R. Chevalier. *Colloque: Presence d'Ovid*e. Paris, Les Belles Lettres, 1982, pp. 177–187. (In French)

5 Bright, David F. *The Miniature Epic in Vandal Africa*. Norman, University of Oklahoma Press, 1987. 296 p. (In English)

6 Bright, David F. "The Chronology of the Poems of Dracontius." *Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire*, no. 50, 1999, pp. 193–206. (In English)

7 Kelly, Henry Ansgar. *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge, New York, Cambridge University Press, 1993. 257 p. (In English)

8 Merrills, Andrew, and Richard Miles. *The Vandals*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2009. 368 p. (In English)

9 Miles, Richard. "Vandal North Africa and the Fourth Punic War." *Classical Philology*, no. 112, 2017, pp. 384–410. (In English)

10 Mountford, Peter. "Some Thoughts on the First Simile in the Aeneid: Aeneid 1.148–156." *Iris*, no. 30, 2017, pp. 77–83. (In English)

11 Nikolsky, Ivan. "Images of Animals from Historia Naturalis in Political Rhetoric of Late Antiquity: Blossius Aemilius Dracontius' Lion." *Shagi / Steps*, vol. 6, no. 1, 2020, pp. 158–167. https://doi.org/10.22394/2412-9410-2020-6-1-158-167 (In English)

12 Privitera, Tiziana. "Draconzio e il recupero dell'Oreste virgiliano." *Res publica litterarum: Studies in the Classical Tradition*, no. 36, 2013, pp. 170–181. (In Italian)

13 Rebeggiani, Stefano. "From Civil War to Foreign Expansion: Cultural Identity and the Hellenization of the Empire in Statius and Valerius Flaccus." *Rivista di cultura classica e medioevale*, vol. 64, 2022, pp. 41–60. https://doi.org/10.19272/202206501004 (In Italian)

14 Roche, Paul. *Dracontius' Orestes*. London, Routledge, 2022. 142 p. (In English)

15 Schanzer, Danuta. *A Philosophical and Literary Commentary on Martianus Capella's De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, book 1. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1986. 237 p. (In English)

16 Stover, Tim. *Epic and Empire in Vespasianic Rome: A New Reading of Valerius Flaccus' Argonautica*. Oxford, New York, Oxford University Press, 2012. 244 p. (In English)

17 Tizzoni, Mark. *The Poems of Dracontius in Their Vandalic and Visigothic Context. PhD Thesis*. 331 p. Available at: https://core.ac.uk/download/pdf/29029892.pdf (Accessed 08 July 2024) (In English)

18 Van Zyl Smit, Betine. "The Amorous Queen and the Country Bumpkin: Clytaemnestra and Egistus in Dracontius' Orestis tragoedia." *Akroterion*, no. 55, 2010, pp. 25–36. (In English)

19 Wasyl, Anna Maria. *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy, and Epigram of the Romano-Barbaric Age*. Kraków, Jagiellonian University Press, 2011. 290 p. (In English)

20 Wolff, Etienne. "Do Dracontius' Epyllia have a Christian Apologetic Agenda?" Hadjittofi, Fotini, and Anna Lefteratou, editors. *The Genres of Late Antique Christian Poetry: Between Modulations and Transpositions*. Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 139–149. https://doi.org/10.1515/9783110696219-008 (In English)

21 Zwierlein, Otto. *Die "Carmina profana" des Dracontius. Prolegomena und kritischer Kommentar zur Editio Teubneriana. Mit einem Anhang: Dracontius und die 'Aegritudo Perdicae'*. Berlin, Boston, De Gruyter, 2017. 348 p. (In German)

22 Zwierlein, Otto. *Die "Carmina Christiana" des Dracontius. Kritischer Kommentar*. Boston, Leiden, De Gruyter, 2019. 222 p. (In German)

Научная статья /
Research Article

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

УИЛЬЯМ БЛЕЙК И ЕГО ГЕРОИ В АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1960–2000-Х ГГ.

© 2025 г. В.В. Сердечная
Кубанский государственный университет, Краснодар, Россия
Дата поступления статьи: 12 сентября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 января 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-84-99

Аннотация: Статья посвящена вопросам творческой рецепции наследия английского романтика Уильяма Блейка в англоязычной фантастике второй половины XX — начала XXI в. Авторы произведений в жанре научной фантастики и фэнтези преимущественно используют художественную вселенную Блейка в двух направлениях: либо заимствуют авторские принципы строения мира, его топонимы и героев-титанов, либо же делают действующим лицом романов самого Блейка. Так, мир и мифологию Блейка использует Филип Фармер в своей космической фантастике (серия романов «Многоярусный мир», 1965–1993). Кроуфорд Килиан применяет топонимы Блейка в качестве названий для параллельных миров в своем романе «Падение республики» (1987). Филип Пулман упоминает о влиянии Блейка на концепцию параллельных миров в цикле «Темные начала» (1995–2000). О Блейке как герое пишут Рэй Нельсон в романе о путешествиях во времени «Путь Блейка» (1975), Джеймс Баллард в эротико-психоделической мистерии «Фабрика грез Unlimited» (1979), Орсон Кард в цикле фэнтези-романов об альтернативной вселенной «Сказание о мастере Элвине» (1987–2003). Рецепция наследия Блейка наиболее активно происходит в рамках авторских миров, связанных либо с параллельными вселенными, либо с путешествиями во времени, либо с мистериально-пророческим, психоделическим мировидением.

Ключевые слова: Уильям Блейк, контркультура, фантастика, фэнтези, Филип Фармер, Кроуфорд Килиан, Филип Пулман, Рэй Нельсон, Джеймс Баллард, Орсон Кард.

Информация об авторе: Вера Владимировна Сердечная — доктор филологических наук, доцент, Кубанский государственный университет, ул. Ставропольская, д. 149, 350040 г. Краснодар, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-8718-3556

E-mail: rintra@yandex.ru

Для цитирования: *Сердечная В.В.* Уильям Блейк и его герои в англоязычной фантастической литературе 1960–2000-х гг. // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 84–99. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-84-99

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

WILLIAM BLAKE AND HIS CHARACTERS IN ENGLISH-LANGUAGE SCIENCE FICTION AND FANTASY FICTION OF THE 1960S–2000S

© 2025. Vera V. Serdechnaia
Kuban State University,
Krasnodar, Russia
Received: September 12, 2023
Approved after reviewing: January 08, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The article is devoted to the creative reception of William Blake's heritage in the English-language science fiction and fantasy literature of the 1960s–2000s. Science fiction and fantasy novel authors mainly use Blake's epic world in one of two directions: either they borrow the very principles of the structure of the world, its toponyms, and titan characters, or they use Blake himself as a character. So, Philip Jos Farmer uses the world and mythology of Blake in his space fantasy (*World of Tiers* series, 1965–93). Crawford Kilian takes Blake's toponyms as names for parallel worlds in his *The Fall of the Republic* (1987). Philip Pullman mentions Blake's influence on the concept of parallel worlds in his *Dark Materials* series (1995–2000). Ray Nelson uses Blake as a character in the time travel novel *Blake's Progress* (1975), James Ballard — in the erotic-psychedelic mystery *The Unlimited Dream Company* (1979), and Orson Card — in the alternate universe fantasy series *The Tales of Alvin Maker* (1987–2003). Blake's reception appears most actively either with parallel universes, time-travelling topics, or a mystical-prophetic and psychedelic worldview.

Keywords: William Blake, counterculture, science fiction, fantasy, Philip Farmer, Crawford Kilian, Philip Pullman, Ray Nelson, James Ballard, Orson Card.

Information about the author: Vera V. Serdechnaia, DSc in Philology, Associate Professor, Kuban State University, Stavropolskaia St., 149, 350040 Krasnodar, Russia. https://orcid.org/0000-0001-8718-3556

E-mail: rintra@yandex.ru

For citation: Serdechnaia, V.V. "William Blake and His Characters in English-Language Science Fiction and Fantasy Fiction of the 1960s–2000s." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 84–99. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-84-99

Английский поэт и художник Уильям Блейк (William Blake, 1757–1827) отличается уникальной посмертной судьбой. Пожалуй, единственный из британских романтиков он был воспринят как идейный предшественник и символистами [22], и контркультурным поколением [8; 9; 17; 21], и постмодернистами [12; 19].

После «открытия» творчества Блейка в конце XIX в. его наследие и личность не только попали в фокус интереса поэтов и литературоведов, но и были начертаны на знаменах контркультурной революции 1960–1970-х гг. (чему способствовали издания под редакцией Дж. Кинса и Д. Эрдмана, критические труды Н. Фрая, Эрдмана и К. Рейн) (см.: [15]). Как писал Т. Рошак в книге «Где кончается пустыня» (*Where the Wasteland Ends*, 1973), «Блейк, а не Маркс, стал пророком новых исторических горизонтов»[1] [18, p. xxvii]. Аллен Гинзберг признавался: «...голос Блейка <...> вот мой голос сегодня» [31, p. 28]. Блейк был воспринят как предтеча и философ контркультуры: поэт, визионер, шаман, пророк, который призывал к преодолению границ чувственного познания, — именно об этом сообщает его фраза о «дверях восприятия», которую благодарно восприняли и Хаксли, и Моррисон.

Так Блейк стал своего рода культовой фигурой середины XX в., будучи осмыслен как принципиальный для эпохи автор, например в труде американского философа Нормана Брауна «Тело любви» (*Love's Body*, 1966), где он цитирует поэта по самым разным поводам в контексте Данте, Мильтона, психоаналитиков, в частности: «Даже в созерцании присутствует активный процесс интроекции: восприятие — это участие в том, что воспринимае-

1 Здесь и далее перевод цитат с английского языка принадлежит автору статьи, если не указан иной переводчик.

мо (Фенихель), мы становимся тем, на что смотрим (Блейк)» [10, p. 165]. И антология британской поэзии 1960–1970-х гг. (эпоха так называемого британского поэтического возрождения) под редакцией М. Горовица была названа перифразом названия поэмы Блейка, «Дети Альбиона» (*Children of Albion*, 1969), и вышла с его рисунком на обложке.

Эта активная рецепция в культуре имела отражение и в литературных жанрах вторичной художественной условности: в фантастике, как научной, так и фэнтези.

Почетный статус Блейка в фантастике второй половины XX в. объясняется, в частности, тем, что поэт одним из первых стал сочинителем авторского мифа: именно с его «пророческих книг» англоязычное литературоведение начинает отсчет явления «мифопоэйи» (mythopoeia), жанрообразующего мифотворческого принципа, опирающегося на авторскую мифологию [7, p. 36]. В этой жанровой нише затем работали лорд Дансени (Эдвард Планкетт), Дж.Р.Р. Толкин, К.С. Льюис, Дж. Роулинг и многие другие авторы: предложенное Толкином понятие «мифопоэйя» во многом отвечает жанровым признакам фэнтези-литературы.

Произведения Блейка как объект дальнейшей творческой рецепции осмыслены во множестве статей и коллективных монографий [5, с. 463–467; 8; 17; 20; 21; 22]. Вместе с тем малоисследованным остается преломление образа самого Блейка и его героев в фантастической литературе второй половины XX в.; можно назвать только некоторые статьи [13; 3; 16] и отдельные исследования [14].

Многие из писателей-фантастов использовали образ самого Блейка и/или образы его авторской мифологии в своеобразном творческом диалоге, имеющем порой непредсказуемые результаты, и в самом широком жанровом диапазоне от эротической феерии до путешествий во времени.

Персонажи и вымышленный мир Уильяма Блейка в фантастической литературе

Блейк одним из первых в европейской литературе занялся созданием собственного мифоэпического мира. И Данте, и Мильтон использовали уже знакомые, укорененные в риторической и богословской традиции образы и топосы; Блейк же, опираясь на традицию, изобрел собственных героев и собственные сложные миры. Поэтика его пророческих книг вполне отве-

чает лотмановскому определению фантастики: «…явление реального мира в <…> неожиданных, запрещенных бытовой практикой сочетаниях» [4, с. 285].

В частности, Блейк разработал авторскую мифологию четырехмерного, вернее, «четырежды сложенного» “fourfold” [30, p. 156] мира (его уровни имеют названия: Эдем, Беула, Порождение / “Generation” и Ульро), в котором происходит действие и его больших эпосов (*Jerusalem*, *Milton*, *Vala*), и так называемых малых пророческих поэм. Он, опираясь на различные национальные и духовные традиции, закладывает в свою мифологию множество идей, которые затем активно отзовутся в фантастике: о преодолении «моря Времени и Пространства» (“the sea of Time & Space”) [30, p. 337], в том числе о путешествиях во времени, о вторичности материального мира, о многомерности мира и человека.

Он создает также разветвленную систему авторских мифологических образов, своего рода титанов авторской мифологии, где есть человечество-Альбион и его внутренние сущности, олицетворяющие различные начала личности и вселенной: созидатель-кузнец Лос, яростный Ринтра, огненный Орк и многие другие. Опираясь на Библию и постбиблейскую традицию, Блейк создает сложный интертекстуальный мир авторской мифологии и рисует не вполне упорядоченный, но невероятно увлекающий миф, варьирующий мифологическую историю мира:

> Как громко молот Лоса бьет, жужжат колеса Энитармон,
> Вибрируя от нежных чувств, ткут ткальни паутину жизни
> Из праха мертвецов. Лос поднимает ковш железный
> С расплавленной рудой, и от Гайд-парка и до богаделен
> Майл-Энда и Олд-Боу сдвигает он гремящей цепью горы из железа.
> Отсюда и берут начало все три вида смертных,
> Отсюда все народы по земле распространились,
> Здесь ткётся паутина и куются жилы жизни —
> И молот Лоса подправляет все три вида человека [24, с. 39].

Очевидно, глобальность и новаторство его мифотворчества, а также его активная рецепция в контркультуре 1950–1960-х гг. стали причиной того, что тексты Блейка оказались источником вдохновения для фантастов

обоих магистральных направлений: как «рациональной» научной фантастики, так и «чудесной» — фэнтези [2, с. 59]. Блейка можно отнести к классикам фантастического, если понимать это явление широко, как «форму репрезентации странного, чуждого, экстремального» [1, с. 16].

Так, американский фантаст Филип Фармер (Philip José Farmer, 1918–2009) обращался к мифологии Блейка в серии романов «Многоярусный мир» (*The World of Tiers*) в 1960–1990-х гг., в частности в романах «Врата мироздания» (*The Gates of Creation*, 1966), «Ярость Рыжего Орка» (*Red Orc's Rage*, 1991), «Больше чем огонь» (*More Than Fire*, 1993): «своим "лордам" Фармер дает неловкие (clumsy) имена божеств из "пророческих" визионерских поэм Блейка» [11, p. 39].

В цикле фантастических романов Фармера разыгрывается титаномахия демиургов, «Властелинов», в антураже космической фантастики с элементами магии. Так, роман «Врата мироздания» строится вокруг сюжета о свержении титанами их жестокого отца Уризена. Фармер включает героев Блейка в свой мир с их атрибутами: так, блейковское божество выхолащивающего разума Уризен здесь становится одним из титанов-демиургов. Среди детей Уризена у Фармера — блейковские прекрасная Вала и грозный Ринтрах (точнее было бы перевести Ринтра), мрачный Теотормон, а также Лувах (Лува), Паламаброн и другие. Фармер смело заимствует героев Блейка, делая их одной семьей «Властелинов», титанических магов, со сложными отношениями и противоборством, с задачей свержения тиранических отцов.

Герои Фармера похожи на персонажей Блейка и в изобразительном плане (т. е. писатель практически описывает картины Блейка), так, Уризен изображен не просто как старик: «Перед мысленным взором Вольфа возникло лицо отца — красивые соколиные черты, большие, похожие на бриллианты глаза. Властелины не бывали старыми. Их тела сохраняли физиологическую молодость двадцатипятилетних. Но чувства <...> накладывали морщины на нестареющую плоть» [28, с. 194]. Писатель явно апеллирует к картинам и графике Блейка, где даже седовласые титаны явлены мускулистыми, полными силы.

Однако риторика персонажей Фармера далека от блейковской величавой поэзии, больше напоминая перебранки персонажей космического (и даже отчасти почти комического) эпоса: «Убери свой страх и преда-

тельство с наших глаз и от всех, дышащих воздухом. Пусть рыбы сожрут твое жирное тело; хотя даже они изрыгнут тебя» [28, с. 200]. Метаморфозы, атрибуты, приключения героев соответствуют законам космической фантастики (космооперы): «Вала вскрикнула от боли и умерла. Направленный на Вольфа лазерный луч рассек ее надвое» [28, с. 329]. Фармер легко смешивает эпические традиции: так, сюжет «Врат мироздания» построен вокруг похищения Уризеном пленницы Хрисеиды (зачин «Илиады»), т. е. автор дополняет антураж Блейка сюжетом Гомера.

В романе Фармера «Ярость Рыжего Орка» конфликт поколений разворачивается вначале в обычной семье, но затем переходит на уровень параллельных миров, и вот герой осознает себя среди блейковских героев: «Мужчина — отец Орка Лос — был высоким и красивым, со светлыми волосами и голубыми глазами. А статная, рыжеволосая и зеленоглазая женщина, такая же высокая, как и Лос, была матерью Орка, Энитармон» [29, с. 72–73]. Правда, далее сходство кончается: герои Блейка опять оказываются вписаны в гетерогенное жанровое пространство, где человек может психически переноситься в параллельные миры, которые воздействуют на реальный.

Подобным образом персонажи, одноименные героям Блейка, вписаны в пространство одного из многочисленных миров в заключительном романе саги Фармера «Больше чем огонь». В сочетании с величественной мифологией Блейка атрибуты космофантастики выглядят как глобальное несоответствие, вызывающее комический эффект: «Великая Матерь поработала с компьютером тоана, пока не нашла код доступа, открывавший все файлы <…>. Аппарат стер в ее памяти события, случившиеся непосредственно после того, как Рыжий Орк лишил ее памяти» [29, с. 714].

Фармер предпринимает попытку объяснить взаимное перетекание вселенных: все они существуют в некоем панпсихическом пространстве, доступ куда есть и у Блейка, и у других визионеров. Его герой размышляет: «Блейк, признанный гений и, наверное, сумасшедший, соединил сведения о тоанских мирах с иудейско-христианской теологией и другими темами» [29, с. 208].

К наследию Блейка обращался и канадский писатель Кроуфорд Килиан (Crawford Kilian, род. в 1941 г.). В его романе «Падение республики» (*The Fall of the Rep*ublic, 1987) авторские топонимы и герои Блейка становятся обозначениями параллельных миров: Беула, Ахания, Лос, Уртона, Тэль

и так далее. Ученый Ишизава объясняет, почему назвал открытый параллельный мир Беулой: «Когда я посмотрел на сделанные фотографии и подумал о том, что мы видели на этом поле, я осознал, что это одно из красивейших мест, что я видел, и оно заслуживает прекрасного имени. Потому я назвал его Беулой <...>. Это имя из Библии, но я взял его из поэзии Уильяма Блейка» [32, p. 54]. Беула в мире Блейка — «страна поэтического вдохновения, сновидений, царство подсознательного. Блейк помещает ее в Лондоне рядом с тем местом, где он жил сам, и делает Темзу рекой Беулы» [6, с. 262].

Миры, существующие в разных временных уровнях, называют и далее по именам героев и топосов Блейка: «В Эдеме был 1166 г. н. э., в Аханнии — 91 г. н. э. Лос — в 981 до н. э.» [32, p. 63]; «Остальные — Орк, Люва, Утрона, Вала, Тэль и Тармас — находились в разных периодах позднего ледникового периода» [32, p. 96]. В сочетании с наименованиями земной географии этот принцип выглядит вновь как некоторое несоответствие, обманывает читательские ожидание: «Идея состояла в том, чтобы доставить ядерные заряды обратно в Беулу или Эдем, перевезти их в Москву и Багдад...» [32, p. 73].

Английский фантаст Филип Пулман (Philip Nicholas Pullman, род. в 1946) напрямую не цитировал Блейка, но писал о нем как об одном из главных авторов, повлиявших на его становление как писателя (наряду с Г. фон Клейстом и Мильтоном). Это влияние отразилось в построении вымышленного мира цикла Пулмана «Темные начала» (*His Dark Materials*, 1995–2000) и, очевидно, схемы параллельных миров, между которыми путешествуют герои. Пулман упоминал, что именно фраза Блейка вдохновила его на творческую самостоятельность — афоризм о том, что необходимо создать свою систему, чтобы не стать рабом чужих систем [27, с. 33]. Как отмечает писатель, «блейковское уравнение (Энергия = Вечное Блаженство) говорит о вещах не менее глубоких и важных, чем эйнштейновское $E = mc^2$» [27, с. 235].

Блейк как мифотворец и визионер, таким образом, не только дал западной литературе первый образец самостоятельной авторской мифологии; его произведения и персонажи образовали плодотворную среду для интертекстуальной игры, где заимствуются имена, образы, отдельные атрибуты. Герои и локации, идеи Блейка используются как буквы культурного алфавита для построения новых вымышленных миров.

Однако и сам Блейк осмысливается как герой.

Уильям Блейк как персонаж фантастики

Американский фантаст Рэй Нельсон (Ray Nelson, 1931–2022) в 1975 г. написал роман «Путь Блейка» (*Blake's Progress*), в котором Блейк описан как путешественник во времени наряду с его героями, и «странности» его биографического облика охарактеризованы исходя из этого обстоятельства. Вот Блейк беседует с женой: «— И куда ты путешествовал? — В будущее, когда люди будут строить города в далеких мирах, и в прошлое, когда земля, большая, чем Англия, погрузилась в Атлантический Океан <…>. Я обучился латыни, греческому и еврейскому языкам, но я бывал в таких местах, где эти языки, как и старый добрый английский, забыты — или еще не придуманы» [33, p. 27].

Именно в своих путешествиях он встречается с героями своих историй, титанами Уризеном и другими. «Уризен и я не единственные путешественники во времени. Есть немало других, но они остаются в основном в далеком будущем. Они зовут себя Лигой Зоа <…> — Тармас, Люва и Лос. Именно Лос предупредил меня об опасности изменения прошлого» [33, p. 27]. Вокруг этой закономерности и строится довольно типичный сюжет романа о путешествиях во времени: Уризен оказывается тем, кто множит миры и пытается изменить прошлое, а остальные титаны Зоа стремятся ему воспрепятствовать, и в эту битву активно включается как сам Уильям Блейк, так и его жена, наряду с другими персонажами его вселенной. Мир усложняется, параллельные вселенные множатся. В какой-то из них Блейк с Уризеном создали мир параллельного настоящего, где вместо Матери с Христом — Изида с Гором, одеты все как арабы, говорят по-гречески, музыка звучит из колонок, а сам Блейк — премьер-министр Альбиона, происходит гонка вооружений…

В финале романа портал во времени закрывается, что также комментируется исходя из эсхатологии блейковских пророчеств, основанных на Библии: «В сворачивающемся конусе времени Кейт кружилась в пустоте, сосредоточивая многие свои я, пока потоки времен собирались воедино. Голгонуза и Лондон таяли вместе, и Новый Ламбет с ними. Сама ткань времени распадалась, падала, портилась, гнила, разлагалась <…>. Она подумала: *новое небо и новая земля*» [33, p. 184]. Роман Нельсона, пожалуй, стал самой последовательной попыткой интерпретации творчества Блейка в рамках жанровых законов хронологической фантастики.

Один из сюрреалистичных вариантов Блейка как героя представил британский писатель Джеймс Баллард (James Graham Ballard, 1930–2009) в своем романе «Фабрика грез Unlimited» (*The Unlimited Dream Company*, 1979). Этот психоделический роман стал прославлением творящих сил природы и человека, своего рода авангардной вариацией на тему всевластия романтического воображения. В том, как Баллард работает с мифологическим миром романтика, можно увидеть прямое наследование трактовки Блейка в традициях контркультуры, у Хаксли и у Моррисона.

Герой, в чертах которого можно узнать биографические черты самого Балларда [16, p. 296], буквально готов оплодотворить весь мир. Исследователи отмечают, что рецепция Блейка у Балларда многообразна: и в более ранних работах, где он сочетает слово и визуальный образ [14, p. 11], и в данном романе, где отмечены параллели — как с провокативной поэмой Блейка «Бракосочетание рая и ада» [13], так и с физиологическим описанием мира в поэме «Мильтон» [14, p. 32].

Мы узнаем, что героя зовут Блейк, лишь в четвертой главе романа: «Блейк. Я пилот каскадер. Самолет загорелся» [23, с. 23]. Блейк у Балларда (повествование идет от первого лица) — и антигерой, и крайне недостоверный рассказчик, стиль, речь которого и рассказываемые им события заставляют подозревать его если не в безумии, то в измененном состоянии сознания: «Заботливо поддерживаемый и направляемый Дэвидом, я возвращал этим убогим, беспомощным людям зрение и слух, рассудок и здоровье, разбирая по частям свои тело и разум, раздавая их всем, кто ни вцепится в мои руки» [23, с. 249].

Мы понимаем, что герой умер и ожил, что он прибыл спасти маленький городок Шеппертон — не совсем ясно от чего — и может научить всех его жителей летать: «Теперь я знал смысл странного холокоста, увиденного мной из кабины утопающей “Сессны”: это было провиденье озаренных душ горожан, коих я взял в себя и научил летать, каждый из них — полоска света в тысячецветно радужной короне солнца» [23, с. 255–256].

В какой-то мере роман Балларда отсылает к поэме Блейка «Мильтон», в которой лирический герой показывает, как Мильтон — человек и поэт — становится частью его поэтического «я»: «Я ж в глубочайших сферах моего воображенья / Увидел Мильтона, что мне в стопу вошел» [24, с. 109]. Но если у Блейка физиология сплетается с романтическим универ-

сальным ощущением мира, то у Балларда становится сюрреалистично-шокирующей: «Я родился наново от простейших, скромнейших существ: от амебы, делящейся в лесной луже, от гидры и спирогиры. Я родился из лягушачьей икринки в ручье, огибающем луг, и акуленком из тела матери акулы — в реке. Я выходил из жаркой птичьей клоаки. Я родился тысячами рождений из плоти всех, какие есть в лесу, живых существ, отец себя самого. Я стал своим собственным сыном» [23, с. 243].

Постмодернист, обновлявший фантастику и размыкавший ее жанровые грани в «большую литературу», Баллард ищет параллели революционному визионерству Блейка в современном литературном дискурсе, составляя роман-видение, роман, сюжет и герой которого не могут быть препарированы по законам формульных жанров, роман, неожиданно выходящий на те же уровни обобщения, что Блейк воссоздавал вслед за библейскими пророками: «Я уже вижу, как мы взмываем в небо, отцы, матери и дети, как мы стремим свой полет над поверхностью Земли — благодатные смерчи, свисающие с полога вселенной в последнем, ликующем бракосочетании одушевленного и неодушевленного, живого и мертвого» [23, с. 269].

Американский фантаст Орсон Скотт Кард (Orson Scott Card, род. в 1951 г.) в своем цикле фэнтези-романов альтернативной истории «Сказание о мастере Элвине» (*The Tales of Alvin Maker*, 1987–2003) выводит Блейка в образе загадочного всезнающего Сказителя (Taleswapper), путешествующего между мирами. Как отмечает Кард в предисловии к первому роману серии, «Седьмой сын», «...я в огромном долгу перед Уильямом Блейком (1757–1827). Именно он написал стихи и придумал пословицы, которые так замечательно подошли характеру Сказителя» [25, с. 6]. И действительно, Сказитель в романах много цитирует Блейка.

В фэнтези-вестерне Карда Великобритания сохранила протекторат, а Байрон редактировал сборник Колриджа, т. е. мир более расположен к романтикам и более демократичен, чем это состоялось в актуальной истории.

Альтернативная биография Блейка / Сказителя такова: он родился в том же 1757 г. в Лондоне и благополучно окончил «академию искусств лорда-протектора», получив профессию гравера. Его иллюстрации к Библии попадают в учебники воскресных школ шотландской ветви церкви (здесь она распространена и в Америке). Сказитель переехал в Америку, жил в столице небольших еще США — Филадельфии, дружил с Бенджамином

Франклином, затем отправился странствовать по землям фронтира, нанимаясь на разную работу и записывая истории.

Блейк у Карда записывает свои сочинения в Книгу Сказаний, куда разрешает людям вносить что-то важное о них самих. Он цитирует «Пословицы Ада» и свои стихи. Сказитель не вполне визионер: он все время находится в поиске истинного пророчества, но остается не совсем уверенным в себе, как настоящий поэт, «...он отчаянно пытался открыть свой ум видениям, стать настоящим пророком» [25, с. 157].

Он, как немногие, способен видеть магические знаки: «Сказитель, может, единственный в этих краях способен почувствовать волну силы, исходящую от магических знаков, которые по природе своей пассивны» [25, с. 164]. Он видит человеческую магию, волшебство злых и добрых духов. Окружающие мало верят в пророков, большей частью считая, что и магия, и пророчество — удел прошлого, темных необразованных веков.

Сказитель — один из тех, кто противостоит вселенскому Разрушителю, Рассоздателю (the Unmaker), демону отрицания и пустоты. Этот образ вполне соответствует романтической диалектике самого Блейка, писавшего о том, что есть противоположности, а есть разлагающее Отрицание (Negation): «Противоположности — позитивны. / Отрицание не является противоположностью» [24, с. 171]. С Рассоздателем Сказитель учит бороться, созидая; творчество или ремесло становятся способами спасти мир.

Сказитель воплощает романтическое представление о Новом Свете и портящей его цивилизации: «Сказитель еще помнил времена, когда в этих краях можно было взобраться на дерево и обозревать взглядом сотни квадратных миль нетронутого, девственного леса» [25, с. 155]. Он видит в том, как духовно разрушается Новый Свет, завоеванный белыми, параллель к истории пьяного Ноя: «Почему бы очищенной от деревьев земле не принять образ напившегося вина Ноя?» [25, с. 157]. Во втором романе цикла, «Краснокожий пророк», Сказитель путешествует вместе с Элвином и индейским пророком Такумсе [26].

Сказитель оказывается вдохновителем, учителем юного творца Элвина, который борется с Рассоздателем; так переосмыслен в этом фэнтезийном цикле образ Блейка-поэта, воодушевляющего читателей всё более по мере удаления во времени.

Таким образом, в вымышленных мирах трех различных авторов Уильям Блейк играет главные роли. У Нельсона затронут весь комплекс сложных проблем хронофантастики; а Блейк, его жена и его персонажи, титаны Зоа — противостоящие разрушению мира путешественники во времени. У Балларда Блейк — недостоверный рассказчик, оргиастический визионер, дискурс которого выводит из пространства формульной литературы в видение и пророчество. В альтернативной магической вселенной Карда Блейк — маг и Сказитель, также способный помогать бороться с разрушителем мира, Рассоздателем.

Можно прийти к выводу, что мир и фигура Уильяма Блейка стали продуктивным объектом рецепции в фантастической литературе как США и Канады, так и Британии. Авторы произведений в жанре научной фантастики и фэнтези преимущественно используют наследие мифологического мира, придуманного Блейком, в двух направлениях: либо заимствуют сами принципы строения мира (многомерная вселенная), его топонимы и героев-титанов, либо же претворяют самого Блейка в героя фантастического произведения, обладающего различными способностями типа предвидения или путешествий между временами и вселенными. При этом рецепция Блейка наиболее активна в рамках авторских миров, связанных либо с параллельными вселенными, либо с путешествиями во времени, либо с мистериально-пророческим, психоделическим мироощущением.

Список литературы

Исследования

1 *Головачева И.В.* Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы. СПб.: Петрополис, 2014. 412 с.

2 *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа. М.: МГУ, 1999. 310 с.

3 *Кормак А.* Дж.Г. Баллард и Уильям Блейк: Историзирование нечестивого воображения / пер. А. Бушуева, Т. Бушуевой // Дж.Г. Баллард: Видения и новые образы / ред. Бакстер Дж., Уаймер Р. Минск: Подсолнечник, 2023. С. 246–273.

4 *Лотман Ю.* Заметки о структуре художественного текста // Ученые записки тартусского государственного университета. Труды по знаковым системам V. Тарту: Тартуский гос. ун-т, 1971. С. 218–287.

5 *Сердечная В.В.* Уильям Блейк в англоязычном литературоведении XXI в. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 456–477. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-456-477

6 *Смирнов-Садовский Д.* Примечания // *Блейк У.* Milton. Мильтон / пер. Д. Смирнова-Садовского, ред. В. Сердечной. М.: Magreb, 2020. С. 251–366.

7 Art and Aesthetics of Modern Mythopoeia. Literatures, Myths and Revisionism / ed. by A.K. Gupta, R. Sengupta. New Delhi; London; New York: Vishvanatha Kaviraja Institute, 2020. Vol. 1. 295 p.

8 Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture / ed. by S. Clark, T. Connolly, J. Whittaker. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. 309 p.

9 Blake, Modernity and Popular Culture / ed. by S. Clark, J. Whittaker. Springer: Palgrave Macmillan, 2007. 240 p.

10 *Brown N.* Love's Body. New York: Random House, 1966. 296 p.

11 *Chapman E.L.* The Magic Labyrinth of Philip José Farmer. San Bernardino: Borgo Press, 1984. 96 p.

12 *Colebrook C.* Blake, Deleuzian Aesthetics, and the Digital. London: Bloomsbury Publishing, 2012. 200 p.

13 *Cormack A.* J.G. Ballard and William Blake: Historicizing the Reprobate Imagination / ed. by J. Baxter, R. Wymer // J.G. Ballard. Visions and Revisions. London; Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012. P. 142–159.

14 *Knowles Th.* Lyrical Ballards: The Wounded Romanticism of J.G. Ballard: PhD Thesis. Nottingham, 2015. 296 p.

15 *Otto P.* "Rouze up O Young Men of the New Age!": William Blake, Theodore Roszak, and the Counter Culture of the 1960s–1970s / ed. by S. Clark, T. Connolly, J. Whittaker // Blake 2.0. William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture. New York: Palgrave McMillan, 2012. P. 27–40.

16 *Parkinson G.* Arrows of surrealist desire: re-reading J.G. Ballard's Unlimited Dream Company // Word & Image. 2016. Vol. 32, № 3. P. 294–310.

17 Rock and Romanticism: Blake, Wordsworth, and Rock from Dylan to U2 / ed. by J. Rovira. Lanham, MD: Lexington Books, 2018. 198 p.

18 *Roszak Th.* Where the Wasteland Ends. New York: Anchor Books, Doubleday, 1973. 484 p.

19 *Sławek T.* The Outlined Shadow. Phenomenology. Grammatology. Blake. Katowice: Uniwersytet Śląski, 1985. 166 p.

20 The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols. / ed. by M.D. Paley, S. Erle. London: Bloomsbury, 2019.

21 *Walker L.* William Blake in the 1960s: Counterculture and Radical Reception: PhD Thesis. University of Sussex, 2015. 194 p.

22 William Blake and the Moderns / ed. by R. Bertholf, A.S. Levitt. Albany: State University of New York Press, 1982. 294 p.

Источники

23 *Баллард Дж.Г.* Фабрика грез Unlimited / пер. М. Пчелинцева. М.; СПб.: Эксмо; Домино, 2005. 272 с.

24 *Блейк У.* Milton. Мильтон / пер. Д. Смирнова-Садовского, ред. В. Сердечной. М.: Magreb, 2020. 374 с.

25 *Кард О.С.* Сказание о Мастере Элвине / пер. А. Жикаренцева. СПб.: Азбука-Терра, 1997. Кн. 1: Седьмой сын. 416 с.

26 *Кард О.С.* Сказание о Мастере Элвине / пер. А. Жикаренцева. СПб.: Азбука-Терра, 1997. Кн. 2: Краснокожий пророк. 416 с.

27 *Пулман Ф.* Голоса деймонов / пер. А. Блейз, А. Осиповой. М.: АСТ, 2017. 318 с.

28 *Фармер Ф.* Многоярусный мир / пер. В. Федорова. М.: АСТ, 2004. Т. 1: Создатель Вселенных. Врата мироздания. Личный космос. За стенами Терры. 700 с.

29 *Фармер Ф.* Многоярусный мир / пер. В. Федорова. М.: АСТ, Ермак, 2004. Т. 2: Ярость рыжего Орка. Лавалитовый мир. Больше чем огонь. 715 с.

30 *Blake W.* The Complete Poetry and Prose / ed. by D. Erdman. New York: Anchor Books, 1988. 994 p.

31 *Ginsberg A.* Notes Written on Finally Recording “Howl” / ed. by Parkinson A. // Casebook on the Beat. New York: Thomas Y. Crowell, 1961. P. 27–30.

32 *Kilian C.* The Fall of the Republic. A Novel of the Chronoplane Wars. New York: Ballantine Books, 1987. 308 p.

33 *Nelson R.* Blake’s Progress. Toronto; New York; London: Laser Books, 1975. 196 p.

References

1 Golovacheva, I.V. *Fantastika i fantasticheskoe: poetika i pragmatika anglo-amerikanskoi fantasticheskoi literatury* [*Fantastika and the Fantastic: Poetics and Pragmatics of Anglo-American Fantastic Literature*]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2014. 412 p. (In Russ.)

2 Kovtun, E.N. *Poetika neobychainogo: khudozhestvennye miry fantastiki, volshebnoi skazki, utopii, pritchi i mifa* [*Poetics of the Extraordinary: Artistic Worlds of Fantasy, Fairy Tales, Utopia, Parables and Myths*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1999. 310 p. (In Russ.)

3 Kormak, A. “Dzh.G. Ballard i Uil’iam Bleik: Istorizirovanie nechestivogo voobrazheniia” [“J.G. Ballard and William Blake: Historicizing the Reprobate Imagination”], trans. by A. Bushuev and T. Bushueva. Bakster, J., and R. Uaimer, editors. *Dzh.G. Ballard: Videniia i novye obrazy* [*J.G. Ballard: Visions and Revisions*]. Minsk, Podsolnechnik Publ., 2023, pp. 246–273. (In Russ.)

4 Lotman, Iu. “Zametki o strukture khudozhestvennogo teksta” [“Notes on the Structure of a Literary Text”]. *Uchenye zapiski tartusskogo gosudarstvennogo universiteta. Trudy po znakovym sistemam V.* [*Scientific Notes of Tartu State University. Proceedings on Sign Systems V*]. Tartu, Tartu State University Publ., 1971, pp. 218–287. (In Russ.)

5 Serdechnaia, V.V. “Uil’iam Bleik v angloiazychnom literaturovedenii XXI v.” [“Blake Studies in the 21st Century”]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 2, 2021, pp. 456–477. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-2-456-477 (In Russ.)

6 Smirnov-Sadovskii, D. “Primechaniia” [“Notes”]. Bleik, U. *Milton. Mil’ton* [*Milton*], trans. by D. Smirnov-Sadovskii, ed. by V. Serdechnaia. Moscow, Magreb Publ., 2020, pp. 251–366. (In Russ.)

7 Gupta, Ashish Kumar, and Ritushree Sengupta, editors. *Art and Aesthetics of Modern Mythopoeia. Literatures, Myths and Revisionism*, vol. 1. New Delhi, London, New York, Vishvanatha Kaviraja Institute, 2020. 295 p. (In English)

8 Clark, Steve, Tristanne Connolly, and Jason Whittaker, editors. *Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture.* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012. 309 p. (In English)

9 Clark, Steve, and Jason Whittaker, editors. *Blake, Modernity and Popular Culture.* Springer, Palgrave Macmillan, 2007. 240 p. (In English)

10 Brown, Norman. *Love’s Body.* New York, Random House, 1966. 296 p. (In English)

11 Chapman, Edgar L. *The Magic Labyrinth of Philip José Farmer.* San Bernardino, Borgo Press, 1984. 96 p. (In English)

12 Colebrook, Claire. *Blake, Deleuzian Aesthetics, and the Digital.* London, Bloomsbury Publishing, 2012. 200 p. (In English)

13 Cormack, Alistair. “J.G. Ballard and William Blake: Historicizing the Reprobate Imagination.” Baxter, Jeanette, and Rowland Wymer, editors. *J.G. Ballard. Visions and Revisions.* London, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 142–159. (In English)

14 Knowles, Thomas. *Lyrical Ballards: The Wounded Romanticism of J.G. Ballard: PhD Thesis.* Nottingham, 2015. 296 p. (In English)

15 Otto, Peter. “‘Rouze up O Young Men of the New Age!’: William Blake, Theodore Roszak, and the Counter Culture of the 1960s–1970s.” Clark, Steve, Tristanne Connolly, and Jason Whittaker, editors. *Blake 2.0: William Blake in Twentieth-Century Art, Music and Culture.* Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 27–40. (In English)

16 Parkinson, Gavin. “Arrows of Surrealist Desire: Re-Reading J.G. Ballard’s Unlimited Dream Company.” *Word & Image*, vol. 32, no. 3, 2016, pp. 294–310. (In English)

17 Rovira, James, editor. *Rock and Romanticism: Blake, Wordsworth, and Rock from Dylan to U2.* Lanham, MD, Lexington Books, 2018. 198 p. (In English)

18 Roszak, Theodore. *Where the Wasteland Ends.* New York, Anchor Books, Doubleday, 1973. 484 p. (In English)

19 Sławek, Tadeusz. *The Outlined Shadow. Phenomenology. Grammatology. Blake.* Katowice, Uniwersytet Śląski, 1985. 166 p. (In English)

20 Paley, Morton D., and Sybille Erle, editors. *The Reception of William Blake in Europe: in 2 vols.* London, Bloomsbury, 2019. (In English)

21 Walker, Luke. *William Blake in the 1960s: Counterculture and Radical Reception: PhD Thesis.* University of Sussex, 2015. 194 p. (In English)

22 Bertholf, Robert, and Annette S. Levitt, editors. *William Blake and the Moderns.* Albany, State University of New York Press, 1982. 352 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XXMHJT
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)6

ГАСТОН ДЕ ПАВЛОВСКИ И МАССОВОЕ ЧТЕНИЕ ВО ФРАНЦИИ

© 2025 г. К.А. Чекалов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 25 августа 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 сентября 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-100-125

Аннотация: Имя литератора и журналиста, велосипедиста и автомобилиста Гастона де Павловского (1874–1933) более всего знакомо искусствоведам (благодаря корифею искусства XX в. Марселю Дюшану, указавшему на роман-коллаж Павловского «Путешествие в страну четвертого измерения» как на важнейший источник собственного творчества 1910-х гг.) и театроведам (благодаря литературно-художественному и театральному еженедельнику «Comoedia», которым Павловски руководил в 1907–1914 гг. и где регулярно печатал обзоры сценических премьер и книжных новинок). В данной статье будет рассмотрена связь прозаических сочинений Павловского с массовым чтением; проанализированы его опыты в области романа-фельетона (препарированного в виде пастиша) и его отзывы о соответствующих образцах словесности. Особое внимание уделено книге «Путешествие в страну четвертого измерения» (профессор А. Тираферри, подготовивший перевод книги на итальянский язык, аттестует ее как «роман-сериал», «un romanzo a puntate») и отражению в ней тематики, связанной с чрезвычайно распространенной в «прекрасную эпоху» областью массового чтения — «роман научных чудес». В то же время книга может рассматриваться как «открытое произведение», доступное как для восприятия на уровне увлекательного научно-фантастического материала, так и в рамках социально-философского дискурса (Павловски имел социологическое образование). Подобная бифокальность, а также вообще присущая творчеству Павловски юмористическая составляющая созвучны поискам первого авангарда.

Ключевые слова: роман-фельетон, массовое чтение, роман научных чудес, рецензия, трактат, «прекрасная эпоха», четвертое измерение.

Информация об авторе: Кирилл Александрович Чекалов — 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. https://orcid.org/0000-0002-9050-0636
E-mail: ktchekalov@mail.ru

Для цитирования: *Чекалов К.А.* Гастон де Павловски и массовое чтение во Франции // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 100–125. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-100-125

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

GASTON DE PAVLOVSKI AND MASS READING IN FRANCE

© 2025. Kirill A. Chekalov

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

Received: August 25, 2024
Approved after reviewing: September 27, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The name of the writer and journalist, cyclist, and motorist Gaston de Pawlowski (1874–1933) is most familiar to art historians (thanks to the virtuoso of 20th-century art, Marcel Duchamp, who noted Pawlowski's book *Journey to the Land of the Fourth Dimension* (*Voyage au pays de la quatrième dimension*) as a crucial source of his own work in the 1910s) and theater historians (due to the literary-artistic and theatrical weekly *Comoedia*, which Pawlowski directed from 1907 to 1914 and where he regularly published his reviews on stage premieres along with new book releases). This article explores the connection between Pawlowski's prose works and mass literature. It analyzes his experiments in the field of the feuilleton novel (dissected in the form of a pastiche) and his reviews of the relevant literary examples. The research pays special attention to the book *Journey to the Land of the Fourth Dimension* (Professor A. Tiraferri, who prepared the Italian translation of the book, describes it as a "serialized novel" or "un romanzo a puntate") and its reflection of themes related to the highly popular realm of mass reading during the Belle Époque — the "novel of scientific miracles" ("roman merveilleux-scientifique"). At the same time, the book can be seen as an "open work" (opera aperta), accessible for appreciation both as engaging science-fiction material and within the framework of socio-philosophical discourse, which begins to dominate towards the end of the book (Pawlowski had a background in sociology). This kind of bifocality and the humorous element inherent in Pavlovsky's work generally resonates with the explorations of the early avant-garde.

Keywords: feuilleton, mass reading, roman merveilleux-scientifique, review, treatise, Belle Époque, fourth dimension.

Information about the author: Kirill A. Chekalov, 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.
https://orcid.org/0000-0002-9050-0636
E-mail: tchekalov@yandex.ru

For citation: Chekalov, K.A. "Gaston de Pavlovski and Mass Reading in France." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 100–125. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-100-125

Имя литератора и журналиста, велосипедиста и автомобилиста Гастона де Павловского (1874–1933) более всего знакомо искусствоведам и театроведам, во многом благодаря литературно-художественному и театральному еженедельнику «Comoedia», которым Павловски руководил в 1907–1914 гг. и где регулярно печатал обзоры сценических премьер и книжных новинок. Еженедельник выходил весьма значительным для своего времени тиражом (в 1910–1912 гг. — 28000 экземпляров; газета «Le Figaro» в тот же период печаталась тиражом 37000 экземпляров) и считается ныне одним из важнейших источников по культурной истории Франции «прекрасной эпохи» [21]; немалая заслуга в этом принадлежит лично Павловскому. Еженедельник был открыт новейшим художественным течениям. 18 мая 1910 г. «Comoedia» опубликовала «Манифест художников-футуристов» (его авторы — У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини и Дж. Балла; с предисловием и иллюстрациями художественного критика Андре Варно)[1], а четыре года спустя Павловски поместил здесь собственную статью «В зеркале кубизма», где установил корреляцию между указанным художественным направлением и современным ему состоянием умов[2].

Собственно же литературное творчество Павловского, за пределами нашумевшего в свое время романа-коллажа «Путешествие в страну четвертого измерения» (1912), изучено крайне мало.

В данной статье мы не ставим себе целью всесторонне проанализировать творчество Павловского в целом, тем более что не все выпущенные им книги оказались нам доступны (некоторые его сочинения публиковались

1 Manifeste des Peintres futuristes // Comoedia. 18-05-1910. P. 3.
2 *Pawlowski G. de*. Le Miroir cubiste // Comoedia. 14-03-1914. P. 1.

исключительно в периодике). Мы сосредоточимся на проблеме, которая, на наш взгляд, слабо изучена исследователями: присутствие в творчестве Павловского тематических и жанрово-стилистических традиций массовой литературы, в первую очередь романа-фельетона (как в прямом, так и в трансформированном виде) и так называемого «романа научных чудес» («roman merveilleux-scientifique»). Мы рассмотрим также рефлексию Павловского, литературного критика, по поводу упомянутых жанров. Но прежде всего следует отметить, что «роман-фельетон» — в равной мере и публикационная форма, и жанр; многие образцы «романа научных чудес» печатались именно в виде фельетона; в то же время Павловски, анализируя проблему романа-фельетона, имел в виду прежде всего тот синтез сентиментального и нарративного нарратива, к которому прибегал и сам в своих ранних сочинениях.

В «прекрасную эпоху», а отчасти и в так называемые «безумные годы» («années folles») Павловски считался одним из самых ярких представителей парижского журналистского цеха. Его перу принадлежат сотни публикаций (полную библиографию Павловского еще только предстоит составить, и труд этот, с учетом использования этим автором нескольких псевдонимов, обещает быть поистине титаническим). Публикации эти, особенно ранние, во многих случаях носят ярко выраженный эфемерный характер и относятся к той самой газетной поденщине, которая позволяла молодым журналистам зарабатывать себе на хлеб.

Примерно с двадцатилетнего возраста Павловски печатался в чрезвычайно популярном в «прекрасную эпоху» юмористическом еженедельнике «Le Rire», причем уже в этих заметках проявилась вообще характерная для него всеядность (впоследствии, в 1925 г., Павловски укорял современных ему писателей за чрезмерно узкую специализацию). В самом деле, Павловски писал об истории железных дорог и о проблеме шлагбаумов, о злоупотреблении англицизмами и об отставке совсем недолго пробывшего на своем посту французского президента Казимира-Перье, о парижских гаменах и о парижских кабаре… Речь в данном случае может идти о «фельетонном» подходе к повседневности — в изначальном понимании этого термина, доминировавшем в первой половине XIX в.: «…фельетонист становится наблюдателем, фланером и даже исследователем» [13, p. 77].

Очень скоро одной из излюбленных его тем оказывается велосипед. Наряду с такими своими знаменитыми современниками, как Г. Уэллс,

Дж. Джером и М. Леблан, Павловски являлся поклонником и пропагандистом этого средства передвижения; он стоял у истоков организованного в 1890 г. французского Союза велосипедистов. Вполне естественно, что Павловски-журналист отдавал предпочтение периодике, связанной с велоспортом и автомобилями — в том числе газете «Le Vélo», которую позднее возглавил (в 1904 г.). В тех же 1890-х гг. он пишет свои первые рассказы и повести, включая повесть «Бруклинский часовщик» (1898), гофманиану с велосипедным уклоном (в центре сюжета автомат, механическая копия велогонщика, в голове которого располагается фонограф, изготовленный гениальным часовщиком).

В тот же период Павловски, как бы переходя «от рубрики к жанру» [13], начинает пробовать себя в жанре романа-фельетона. По-видимому, первым образцом собственной «фельетонной» продукции стала для Павловского непритязательная повесть на велосипедную тему «Рекорд Самуэля Хембега» (*Le Record de Samuel Humbug*, газета «Paris-Vélo», с 3 по 19 марта 1894 г., с небольшими пропусками дней; десять лет спустя газетная версия печаталась повторно, но книжная никогда не выходила). Главный герой, респектабельный эдинбургский коммерсант, воспылал любовью к велосипедному спорту, к вящему недоумению супруги; она решает отвратить мужа от опасной затеи участвовать в международном ралли и прибегает с этой целью к услугам своего парижского родственника по фамилии Лагалет. Тот выступает в роли самозваного тренера, изводит Самуэля физическими нагрузками, а затем отправляет в Париж, откуда тот волею случайно встреченной знойной дамы перебирается в Магриб… В итоге, несмотря на значительное отклонение от маршрута, Самуэль возвращается в родной город героем, и не только как «укротитель велосипеда», но и как завоеватель Африки; отринув свое увлечение, становится начальником полиции. В повести много откровенной эксцентрики и буффонады; временами ее перипетии могут напомнить легкую пародию на роман Ж. Верна «Вокруг света за 80 дней».

Более развитое «фельетонное» мышление и склонность к всеобъемлющей литературной игре Павловски демонстрирует в написанном десятью годами позже романе «Во все тяжкие» (*Dégringoleurs de Pantes*; опубликован под псевдонимом Ги Патен Д'Эмери). Книжное издание 1904 г. является абсолютным раритетом — оно отсутствует в Национальной библиотеке Фран-

ции; в 1922 г. роман перепечатал еженедельник «Le Chat Noir» под другим названием — «Молодой человек тщедушной внешности и ослепительная красотка» (*Le Jeune homme d'apparence chétive et la Femme d'une grande beauté*); в интервью 1925 г. Павловски объявил, что планирует выпустить вторую книжную версию[3], но этому замыслу не суждено было осуществиться. Первая газетная публикация имела подзаголовок «большой парижский роман» («Grand roman parisien»; очень распространенная в массовой литературе «прекрасной эпохи» издательская аттестация, которая в данном случае приобретала ироничный оттенок). Как и «Рекорд Самуэля Хембега», это произведение было написано специально для «велосипедной» газеты, которая по ходу публикации фельетона сменила название и превратилась в «Le Journal de l'automobile, du cyclisme et de tous les sports». В связи со сказанным роман содержит в себе рекламу как велосипедов, так и автомобилей; начало газетной публикации оказалось приурочено к открытию Международного автомобильно-велосипедного Салона в парижском Гран-Пале. Большую роль в повествовании (как и в самой газете того периода) играет запатентованный в 1898 г. так называемый «боуденовский тормоз»[4] (одновременно с романом Павловски выпустил в свет совершенно уникальный рекламный буклет «Альбом боуденовского тормоза» [14]; как и в случае с романом, имя автора представлено на обложке следующим образом: «под художественным руководством Г. де Павловского»).

Первая публикация романа «Во все тяжкие» сильно затянулась (читатель получал очередную порцию всего раз в неделю, с 14 февраля по 12 декабря 1904 г., в юмористическом разделе газеты под названием «Белый пеликан»). Каждый фрагмент занимал не более пятой части полосы, причем размещались эти фрагменты не в «подвале» (именно такое размещение фельетонной нарративной продукции стало общепринятым к началу XX в.), а в середине полосы. Динамичные эпизоды чередуются с достаточно вялыми; все эти особенности мало соответствовали инструкциям, сформулированным ранее влиятельным литератором Адольфом Бриссоном, возглавлявшим журнал «Annales politiques et littéraires»: «...роман-фельетон,

3 *Harigot P.* Au pays du sceptre et de la férule // Comoedia. 23-06-1925. P. 1.

4 Речь фактически идет о хорошо известном ныне ручном тормозе (пластмассовая трубка с металлической обмоткой, в которой спрятан тросик тормоза или тросик переключателя передач).

предназначенный для ежедневной публикации маленькими порциями, должен быть прежде всего романом действия»[5]. При этом внимательный читатель обнаружит в романе немало отсылок к известным образцам массового чтения, в разных его вариантах; так, здесь действует Банда Отрезателей Носов и Смертельной Барабульки (можно считать это пародированием Поля Феваля с его «Черными мантиями»). По мере того, как молодой человек тщедушной внешности совлекает с себя одежды, он оказывается геркулесом, почти суперменом; как представляется, в данном случае Павловски предвосхищает эстетику комикса. Вместе с тем «Во все тяжкие» — пародия как на криминальный нарратив, так и на салонный сентиментальный роман; в центре его любовный треугольник — старый генерал-самодур Эбон дю Таба // красотка-генеральша // тщедушный на вид юноша-трансформер, разумеется, велосипедист; под мышкой у него имеется татуировка в виде боуденовского тормоза, при виде которой бандиты приходят в ужас и опускаются на колени. Роман насыщен специальной, доступной читателям газеты лексикой.

Присутствует в романе и пародийный готизм — Подземелье Зеленого Скелета, при входе в которое висит объявление: «Оставь надежду, трость и зонтик всяк сюда входящий». В этом подземелье герои встречают старца настолько худого, что видеть его можно было только в профиль («человек-лезвие», полупривидение). Здесь усматривается не только отсылка к оккультным мотивам в популярной прозе «прекрасной эпохи» (ее персонажи, посвященные в тайны индийских факиров, умерщвляют свою плоть и отличаются невероятной худобой, как, например, могущественный брамин Ардавена из марсианской дилогии Гюстава Леружа [5, с. 179–180]); это еще и игра с двумя измерениями, навеянная книгой Эдвина Эббота «Флатландия» (1884) [12]; это и предвосхищение ключевого сочинения Павловского — «Путешествие в страну четвертого измерения».

Наряду с «Рекордом Самуэля Хембега» и «Во все тяжкие», Павловски опубликовал (под различными псевдонимами) несколько пастишей романов-фельетонов, включая незавершенный роман из русской жизни «К свету» (под псевдонимом Иван Лугарин)[6], который печатался на стра-

5 Le roman populaire // Journal de Salonique. 23-10-1899. P. 3.

6 *Lougarine I.* Vers la lumière. Roman traduit du russe par E. Laferme et N. Soucloch // Le Rire. Du 22-03-1902 au 26-04-1902.

ницах уже упоминавшегося еженедельника «Le Rire». На его счету также опубликованный в 1908 г. «дайджест» ненаписанного романа-фельетона с двусмысленным названием «Le Cheval de retour»[7]. На страницах прессы можно также встретить упоминания о сугубо виртуальных, несуществующих произведениях Павловского, включая роман «Волшебная подкова» (*Le Fer à cheval magique*).

Если же говорить о рефлексии по поводу романа-фельетона, то никак нельзя сказать, что именно он (как и популярный роман в целом) находился в центре предпочтений Павловского как литературного критика. В своих рецензиях и обзорах Павловски стремился уделять внимание в равной мере как знаменитостям (от Льва Толстого до Мопассана), так и множеству второстепенных писателей. К творчеству Гастона Леру он относился вполне благосклонно, хотя и сдержанно[8]; талант творческого тандема П. Сувестр — М. Аллен отмечал еще за два года до «Фантомаса»[9] (а уже когда началась публикация романов о Фантомасе, Павловски одобрил этот цикл в своей газете за увлекательность, но подробно не анализировал). В 1926 г. он предпринял попытку реабилитировать репутацию такого пионера французского популярного романа, как Поль де Кок[10]. Всё сказанное не помешало Павловскому в одной из своих рецензий весьма желчно отозваться о модном в 1900-х гг. (особенно с началом публикации «люпеновского» цикла Леблана) жанре детектива: «...в нашу эпоху свирепствует ультрасовременный роман, детективный, грубый или же чувственный, почти всегда плохо напи-

7 *Pawlowski G. de*. Le Cheval de retour. Pages détachées pour un roman-feuilleton // L'Auto. 18-12-1908. P. 1. Словесные игры в названиях вообще очень характерны для Павловского. Например, использованная в названии романа «Dégringoleurs de Pantes» (в оригинале присутствует умышленная орфографическая ошибка) идиома («во все тяжкие») ничуть не отменяет буквального смысла словосочетания «dégringoler les pentes» («скатываться вниз по склону»); как уже было сказано, роман насыщен «велосипедной» тематикой. А название сборника фронтовых очерков «Dans les rides du front» [18] обыгрывает полисемию слова «front» («фронт» и «лоб»); перевод «В складках лба» не передает этой словесной игры. В случае с «Le Cheval de retour» Павловский не только актуализирует популярное в XIX в. — с легкой руки знаменитого Видока — значение этого фразеологизма («рецидивист»), но и, в соответствии с профилем газеты, привлекает автомобильную тему («лошадиная сила»). Таким образом, Павловски вполне заслуженно попал в составленную П. Дельбуром антологию «Писатели, жонглировавшие словами» [10].

8 *Pawlowski G. de*. La Semaine littéraire // Comoedia. 04-04-1909. P. 2.

9 *Pawlowski G. de*. La Semaine littéraire // Comoedia. 13-06-1909. P. 4.

10 *Pawlowski G. de*. Les livres // Les Annales politiques et littéraires. 25-04-1926. P. 7.

санный, почти всегда далекий от традиций, которые придают силу и изящество нашему народу»[11].

В 1899 г. Павловски выпустил совсем небольшую заметку «Несколько слов о стиле романа-фельетона», куда включил пастиш характерного для этой жанровой формы рубленого стиля (имевшего исключительно прагматическое назначение: литераторам платили построчно), за который ранее упрекали многих фельетонистов, включая Дюма-отца:

> Вошел граф.
> Он был бледен и в расстроенных чувствах.
> То же относилось и к Диане.
> — Ах! — воскликнула она.
> — Ах! — воскликнул он.
> — Что стряслось?
> — Прядь.
> — Какая прядь?
> — Прядь волос.
> — Чья?
> — Как так чья?
> — Да, чья?
> — Ее.
> — Кто такая «она»?
> — Эстелла.
> — О Боже!
> — А! вы трепещете!
> — Я?
> — Да, вы.
> — С какой стати?
> — Вам страшно.
> — Никогда в жизни![12]

Этот пастиш, при всем его остроумии, ничего не добавляет к уже известным (со времен «второй империи») характеристикам романа-

11 *Pawlowski G. de*. La Semaine littéraire // Comoedia. 21-11-1909. P. 2.

12 *Pawlowski W. de*. Quelques mots sur le style des Romans feuilletons // Le Supplément. 31-08-1899. P. 3. Статья воспроизведена в современном издании: [22].

фельетона. В 1917 г. Павловски выпустил юмористический очерк под им же учрежденной ранее рубрикой «Новые изобретения и последние новинки» (очерк не вошел в одноименный сборник; см.: [17]), где предложил рецепт «романа-фельетона замкнутого цикла», ориентированного на кинематограф: неназванная парижская газета якобы намеревается публиковать фельетон из 20 эпизодов, причем в конце последнего эпизода герои окажутся ровно в той же ситуации, в какой они были вначале; далее все эпизоды воспроизводятся в прежнем виде и последовательности, и так происходит на протяжении целого года. Подобная стратегия позволит редакции сэкономить средства, так как за буквальное воспроизведение текста автор получает меньше, чем за первую публикацию[13].

Более примечательна и аналитична пространная рецензия Павловского на роман Анри Дювернуа (1875–1937) «Монмартрское предместье» (1914)[14]. Неумеренные похвалы автору во многом обусловлены тем, что писатели находились в приятельских отношениях. Рецензент обращает внимание на умелое соединение этим (совершенно забытым ныне) писателем психологического нравоописания с расхожими приемами сентиментального популярного романа. Благодаря тому, что в книге присутствует четко выраженная «теза», она становится поистине «литературным произведением» («roman littéraire»). Как и полагается роману-фельетону, в «Монмартрском предместье» внимание читателя прежде всего привлекает напряженность сюжета, «драматические перипетии», так что нам не терпится поскорее узнать развязку; в то же время, как и в случае с «высокой» литературой, мы наслаждаемся теми или иными страницами книги благодаря мастерству описаний и правдивой передаче психологии героев.

Развивая свою мысль, Павловски констатирует: «...в большинстве случаев авторы романов-фельетонов — мастеровитые литераторы второго разряда, которые из кожи вон лезут, чтобы встать на один уровень с хроникой происшествий и полностью раствориться в ней»; иначе обстоит дело с Дювернуа, который не подчиняет свой талант законам хроники происшествий, а ориентируется на корифеев «высокой» прозы, Бальзака и Диккенса (странно, что Павловски не называет еще одного корифея — Мопассана, к которому Дювернуа тяготел как стилистически, так и тематически). Как

13 *Pawlowski G. de.* Inventions nouvelles et dernières nouveautés // Le Rire. 31-03-1917. P. 5.
14 *Pawlowski G. de.* La Semaine littéraire // Comoedia. 05-07-1914. P. 3.

видно, Павловски приветствует респектабилизацию массового чтения, его равнение на «roman littéraire».

Павловски так и не пустился по стезе прозаиков-«фельетонистов» — в отличие от другого популярнейшего журналиста «прекрасной эпохи», Гастона Леру. Тому есть ряд причин. С одной стороны, Павловски всегда являлся прежде всего приверженцем малой литературной формы, будь то новелла, очерк или рецензия; в отличие от Леру, по-настоящему овладеть «далью свободного романа» ему не удалось. Кроме того, работа в периодике оказалась для Павловского превыше всего — опять-таки в отличие от Леру, он не смог ее забросить и до самой кончины продолжал активно заниматься журналистикой.

Наконец, Павловски был по образованию социологом; на его счету брошюра «Определение государства» (1897) и докторская диссертация «Философия труда» [15], где он, в числе прочего, достаточно скептически высказался о социализме. Судя по всему, интерес к соответствующей проблематике он сохранял на протяжении всей жизни. На наш взгляд, в самом знаменитом сочинении Павловского, «Путешествие в страну четвертого измерения», ярко отразился внутренний конфликт между Павловским-мыслителем и Павловским — приверженцем массового чтения.

«Путешествие в страну четвертого измерения» предстает прежде всего как изощренный и многоступенчатый издательский проект. Первые наброски книги (точнее, первые фрагменты как нарративного, так и эссеистического характера, которые затем были использованы в книге) создавались, как утверждал сам автор, в 1895 г. [20, p. 273] (видимо, Павловски «засчитывает» раннюю версию своего неоднократно переделывавшегося рассказа «Кругосветка» (*The World's circuit*), посвященного относительности времени[15]). И всё же основной массив вошедших в книгу фрагментов относится к концу 1900-х — началу 1910-х гг.; предпубликации выходили преимущественно на страницах «Comoedia» и «L'Auto», чаще всего в позиции передовой статьи. Версия книги, включавшая в себя 48 глав, вышла в конце 1912 г.; в версию 1923 г. автор добавил не только новые главы, но и обстоятельный метатекст (см. о нем ниже).

15 Рассказ «Кругосветка» впервые был опубликован в 1897 г. и вошел в составленный современным исследователем небольшой сборник «Время движется вспять»; см.: [23]); впоследствии дважды перерабатывался, причем довольно радикально (в 1908 и 1909 гг.). Это довольно скромное и отчасти навеянное Жюлем Верном произведение о путешествии во времени казалось Павловскому принципиально важным.

В 2002 г. библиограф Эрик Вальбек выпустил не просто расширенную (за счет нескольких написанных в 1920–1930-х гг. Павловским очерков, посвященных главным образом актуальной тогда теме радиовещания), но и включившую в себя новеллы других авторов «прекрасной эпохи», включая Габриэля де Лотрека (кузена знаменитого художника), версию; всего сюда вошло 69 текстов [20]. Такое решение выглядит довольно спорным. Определить, какое издание надлежит считать дефинитивным (а мы перечислили отнюдь не все имеющиеся издания «Путешествия...»), в такой ситуации крайне затруднительно.

Расстановка глав, предпринятая в издании 1912 г., не соответствует порядку газетной публикации соответствующих фрагментов; в издании 1923 г. расположение глав вновь подвергается изменению. С другой стороны, не приходится говорить о текстуальной идентичности между газетной предпубликацией и книжной публикацией; в книжной версии текст иногда предстает существенно переработанным (на сегодняшний день серьезных текстологических исследований «Путешествия...» не существует).

Первое издание «Путешествия в страну четвертого измерения» вызвало большой интерес у обозревателей «прекрасной эпохи», причем как у просвещенной, так и у неподготовленной публики. Академика, писателя и журналиста Жюля Кларети (неизменно выступавшего за сближение массового чтения с высокой литературой) книга привела в восторг: «восхитительная фантазия, которую наверняка одобрил бы Свифт» (цит. по: [20, p. 203]). Менее известный литератор, Поль-Луи Гарнье, даже не смог уложить свою большую рецензию в один номер газеты «Gil Blas» — понадобилось печатать ее в двух выпусках[16]. При этом нам представляется особенно интересной совсем короткая критическая реакция, сформулированная на страницах газеты «Le Matin» (вообще чуткой к современной литературной продукции): «...здесь, несомненно, присутствуют возвышенность мысли и символическая глубина, недоступная моему слабому умишку»[17]. Важно, что это высказывание принадлежит не кому-то из зубоскалов-репортеров, а Гюставу Лансону, известнейшему литературоведу, чья «История французской литературы» (1894) долгое время являлась основополагающим посо-

16 *Garnier P.-L.* Voyage au pays de la quatrième dimension. Un livre de Gaston de Pawlowski // Gil Blas. 02-01-1913. P. 5; 03-01-1913. P. 5.

17 *Lanson G.* Romans nouveaux et ouvrages divers // Le Matin. 29-01-1913. P. 6.

бием для многих поколений школьников. Похоже, академические установки Лансона не выдержали столкновения с книгой, которая действительно способна привести в замешательство: что, собственно, перед нами — беллетризованный социально-философский трактат или его симулякр? Современник Павловского, писатель и историк Жюль Берто склонялся ко второму решению и усматривал в книге «легковесное сочинение под личиной серьезности»[18].

«Путешествие в страну четвертого измерения» рождается в контексте чрезвычайно распространившейся в конце XIX — начале XX в. моды на проблематику, связанную с тайнами четвертого измерения. В том же 1912 г. швейцарский математик Л.-Г. Дю Пакье выпускает лекцию под названием «Четвертое измерение и развитие понятия пространства». Но это, как и сама книга Павловского, лишь верхушка огромного айсберга: по оценке Ж. Клера, к 1911 г. насчитывалось 1832 публикации, посвященных этой проблеме [21]. Ее так или иначе затрагивали ученые, философы, художники в разных странах: П.Д. Успенский, Герман Минковский, Р. Штайнер, И. Тэн, Ч. Ломброзо, А. Бергсон, Эспри Жуффре (автор «Элементарного трактата по геометрии четырех измерений», 1903, оказавшего влияние на творчество П. Пикассо); при этом концептуально наиболее близким Павловскому считается англичанин Чарльз Хинтон.

Автор «Путешествия в страну четвертого измерения» всегда был чрезвычайно чуток к современным веяниям в области философии, науки и техники, так что его обращение к данной теме выглядит вполне естественным. Но генезис его книги не дает оснований говорить о том, что именно концептуальная составляющая труда являлась для автора изначально приоритетной. Структура «Путешествия…» выглядит произвольной, если не хаотичной; «фельетонная» нарезка сказывается лишь в нанизывании отдельных фрагментов, но не в их продуманном монтаже. Вызревая из газетных очерков-этюдов, книга вбирала себя разнородные в содержательном и нарративном планах элементы по принципу «клинамена», реанимированному в книге Альфреда Жарри «Деяния и суждения доктора Фаустролля, патафизика» (1898, опубл. 1911) [6, с. 249–250; 2, с. 168–169]. Вообще между Жарри и Павловским, несомненно, имеются сходные черты

18 *Bertaut J.* Revue littéraire // La Revue. 15-02-1913. P. 103.

(ко всему прочему оба являлись заядлыми велосипедистами; вполне закономерно, что Павловски написал положительную рецензию на наиболее приближенное к массовому чтению сочинение Жарри — «велосипедный» роман «Сверхсамец»[19]) [6, с. 275–280]. Как представляется, патафизика Жарри могла бы дать ключ к прочтению ряда сочинений Павловского (правда, подробностями касательно творческого взаимодействия двух писателей мы не располагаем). При этом связь с патафизикой сильнее всего выражена в одной из самых смешных книг Павловского — уже упоминавшемся сборнике иронических эссе «Новые изобретения и последние новинки»[20], где автор пародирует рубрику «Новые изобретения» из журнала «L'Auto».

Жарри фигурирует в ностальгическом мемуаре Павловского «Монмартр», хотя и коротко, в связи со сценическим триумфом «Короля Убю»; а в самом начале этого мемуара [19, p. 9] Павловски как бы невзначай переделывает название знаменитого парижского холма в «Monmertre», скорее всего под влиянием знаменитой реплики папаши Убю «Merdre!». Кажется также символичным упоминание Жарри в самом последнем из известных нам текстов Павловского, а именно в рецензии на пьесу Андре Жида «Эдип» (в данном случае речь не идет о постановке драмы, премьера которой состоялась через месяц после выхода рецензии)[21].

Кроме того, Павловского иногда сближают с Рэймоном Русселем [8, p. 79; 7, p. 12]. Однако следует отметить, что в своих рецензиях Павловски, положительно отзываясь об «Африканских впечатлениях» и «Locus Solus» (но не о театральной постановке по последнему из указанных романов, которую он счел провальной[22]!), в то же время констатирует определенную самоценность предпринятых Русселем в «Африканских впечатлениях» вербальных игр: «его изобретениям недостает энергии, они выглядят несколько болезненными», «почти во всех случаях его изобретения напрочь лишены как символического звучания, так и юмо-

19 *Pawlowski G. de.* Le Surmâle // L'Auto-Vélo. 12-06-1902. P. 1.

20 В составе книги Жарри «Иллюстрированный альманах папаши Убю» (1899, опубл. 1901) имеется небольшой раздел «Полезные знания и новые изобретения». Однако, в отличие от Павловского, Жарри выдает за новые изобретения давно всем известные и предельно простые предметы, а именно: зонтик, тапочки и перчатки.

21 *Pawlowski G. de.* «Oedipe» d'Andre Gide // Gringoire. 08-01-1932. P. 4.

22 *Pawlowski G. de.* Première au Théâtre Antoine. «Locus Solus» // Le Journal. 08-12-1922. P. 3.

ра»; это преимущественно «экстравагантные комбинации, призванные поразить читателя»[23].

При всей высочайшей эрудированности Павловского мы нигде (ни в прозе, ни в публицистике) не найдем у него упоминаний о столь важном явлении популярной словесности «прекрасной эпохи», как «роман научных чудес», с которым у него между тем немало общего. Данный тип нарратива существовал во Франции с 1880-х гг., но лишь в 1909 г. писатель Морис Ренар постарался подвести под этот термин подлинно теоретическую базу (статья «О романе научных чудес и его влиянии на понимание прогресса») [4]. Статья Ренара выходит в свет на фоне всё более активного усвоения во Франции творчества основоположника англоязычной научной фантастики Герберта Уэллса (усвоение это начинается в конце 1890-х гг.). Павловски не слишком часто упоминает в своих критических материалах Уэллса; редкий случай — публикация на страницах журнала «Le Cyrano» (с которым он сотрудничал в последние годы жизни), где Павловски с гордостью заявляет, что в своих сочинениях опередил Уэллса и Эйнштейна [25]; сказанное не вполне соответствует действительности.

Ничего не пишет Павловски ни о Ренаре-теоретике, ни о Ренаре-прозаике; и это при том, что в рецензиях на «Путешествие...» фигурировали, в сравнительном плане, прежде всего имена Уэллса и Ренара[24]. Умолчание выглядит особенно странным, если иметь в виду, что глава «Мгновенное путешествие» из «Путешествия в страну четвертого измерения» и в особенности уже упоминавшийся рассказ «Кругосветка» тематически явственным образом перекликаются с одним из сочинений Мориса Ренара (повесть «Неподвижное путешествие», 1909); кроме того, в главе «Левиафан» Павловски очень определенно заявляет: «...все эти путешествия осуществлялись, когда я оставался недвижимым, причем в те мгновения, когда я менее всего был к этому готов» [16, p. 53].

Зато внимание Павловского привлек один из корифеев французской протонаучной фантастики — Жозеф Рони-старший. Незадолго до начала Первой мировой войны Павловски опубликовал хвалебную рецензию на один из лучших романов Рони — «Таинственная сила» (1913) [24]. Этот

23 *Pawlowski G. de*. La Semaine littéraire // Comoedia. 13-03-1910. P. 2.

24 *Bertaut J*. Revue litteraire // La Revue. 15-02-1913. P. 537; *Fresnois A. du*. Les Lettres // Gil Blas. 23-12-1912. P. 3.

роман был воспринят критикой как выдающийся образец «merveilleux-scientifique»[25]; научная сторона разворачивающихся в книге апокалиптических событий, не в пример многим другим произведениям из разряда «научных чудес», проработана весьма квалифицированно, а близкая Павловскому социально-философская составляющая сильно акцентирована. Правда, Павловски в своей рецензии на «Таинственную силу» полностью обходит молчанием проблематику «научно-чудесного» нарратива, как если бы статья Ренара была ему неизвестна; он в первую очередь стремится представить Рони принципиальным новатором (что вполне соответствует действительности). Задача современного литератора, указывает Павловски (явно подразумевая при этом, хотя и не называя ее, очень популярную во Францию книгу Уэллса «Предвидения»), — заниматься прогнозированием будущего (уподобляясь в этом смысле гениальным ученым прошлого). В романе «Таинственная сила» Павловски ценит соединение научной глубины с простотой и доступностью формы, присутствие важной для массовой аудитории сентиментальной интриги (безответная любовь молодого ученого Жоржа Мераля к Сабине Лангр), а также высокую поэтичность. Всё это можно считать очередным подтверждением того факта, что проблема взаимодействия массового и элитарного чтения действительно волновала Павловского.

Думается, сам факт растянувшейся во времени предпубликации «Путешествия в страну четвертого измерения» на страницах прессы сыграл значительную роль в успехе книги. Марсель Дюшан утверждал, что специально покупал «каждый день» (очередная ошибка Дюшана[26]: «Comoedia» выходила раз в неделю) газету с очередным фрагментом, вырезал его и

25 *Bertaut J.* Revue littéraire // La Revue. 15-05-1914. P. 249.

26 Еще больше известна специалистам запечатленная в позднем интервью Дюшана путаница: «Вы помните человека по фамилии, кажется, Поволовски? Он был издателем с улицы Бонапарта. Его имени я не помню, но он писал в одной газете статьи, в которых популяризировал идею четвертого измерения и объяснял, что существуют плоские тела, имеющие только два измерения, и тому подобные вещи» [1]. Комментируя это высказывание Дюшана, бравший у него интервью известный искусствовед П. Кабанн справедливо замечает, что художник, возможно, вполне сознательно контаминирует Павловского с парижским галеристом и издателем Жаком Поволоцким (1881–1943). Поволоцкий в своем скромном магазинчике на улице Бонапарта, д. 13 устроил галерею под названием «La Cible», где и выставлял в 1910–1920-х гг. работы художников авангарда [11, p. 595]. Нам кажется особенно важным, что престарелый Дюшан (интервью относится к 1966 г.) ссылается не на саму книгу Павловского, а именно на газетные публикации.

таким образом постепенно конструировал книгу еще до выхода книжной версии[27]; но ведь именно такие стратегии широко применялись читателями романов-фельетонов. Насколько восприятие его очерков как своего рода эссеизированного романа-фельетона входило в намерения автора? Судя по тому, что Павловски размещал предпубликации глав книги под импровизированными, им же самим изобретенными рубриками («Путешествия в страну четвертого измерения» и «Левиафан»; второй, малый цикл в книжной версии влился в первый), такого рода установка у Павловского имелась. «Фельетонное» начало поддерживалось и тем обстоятельством, что многие из глав «Путешествия…» соединяют в себе новеллистическое начало с эссеистическим, а острую визуальность — с парадоксализмом.

Такова, например, глава «Визионер», одна из самых остросюжетных в книге. Действие происходит в 3300 г., земля превратилась в один сплошной город. Знатный юноша по имени Антимоний крадет из Большого Центрального музея три живых экспоната, последних уцелевших на планете животных: собаку, блоху и лошадь — и пускается в бешеную скачку. Разумеется, весь цивилизованный мир рассматривает этот поступок как образец помешательства; после поимки преступника ему вместо мозга вживляют логарифмическую машину. Прием остранения привычного — в данном случае в описаниях всем известных, но со временем ставших реликтами живых существ — тоже не чужд научной фантастике в целом.

В главе «Распустившаяся лента» артикулирован достаточно распространенный сюжет, связанный с четвертым измерением (так, М. Метерлинк позднее развил его в своем эссе «Жизнь пространства. Четвертое измерение», 1928). Павловски повествует здесь о том, как ему удалось вытащить письмо из индийского ларца, перевязанного лентой и запечатанного, не развязывая при этом узел. Здесь звучит не только оккультная тема (которая в популярном чтении «прекрасной эпохи» связывалась именно с Индией), но и мотив «запертой комнаты», столь существенный для детективного нарратива (см. главу «Странный случай расчленения материи» в романе Гастона Леру «Тайна желтой комнаты», 1907). Павловский в числе других авторов ссылается здесь на известного философа и социолога Гюстава Ле-

27 *Lista G.* Je touche! // Que vlo-ve? Bulletin international des études sur Guillaume Apollinaire, № 6, avril-juin 1999. P. 56. URL: https://www.wiu.edu/Apollinaire/Archives_Que_Vlo_Ve/Serie_4_no_6_0_53-59_86-91_93-96_Divers.doc (дата обращения: 25.06.2024).

бона, который писал о разложении материи[28], а также упоминает выдающегося немецкого математика Клейна, в числе прочего автора исследований по неевклидовой геометрии («бутылка Клейна»). Перед нами — пример переработки научных постулатов в духе «научно-чудесного»:

> И тут мне вспомнилось, что — как показал Феликс Клейн — в четырехмерном пространстве никаких узлов существовать не может; и тут я понял, что ларец, находившийся перед моим взором, был сработан за пределами действия законов евклидовой геометрии; что этот удивительный предмет индийского экспорта придумали хитроумные азиаты, а вот изготовили его во Франции — причем переносить его материальным образом из одной страны в другую не было никакой нужды... То было для меня первое четкое указание на существование четвертого измерения, где *не может существовать никаких узлов, а попасть в запертую комнату не составляет труда* [16, p. 12–14] (курсив Павловского. — *К.Ч.*).

В главе «Моментальное путешествие» Павловски фактически формулирует свой способ погружения в четвертое измерение (мгновенная игра воображения):

> Однажды, без видимого повода и даже почти без особого интереса, я миновал Северный и Восточный вокзалы и оказался на небольшой заброшенной площади вполне заштатного вида.
>
> На ней располагался Южный вокзал. Не могу описать то странное впечатление, какое на меня произвел этот словно забытый Богом домик с высокой крышей, стены которого были сложены из кирпича и камня. На фасаде надпись, выложенная примитивными буквами из позолоченного цинка: **ЮЖНЫЙ ВОКЗАЛ**. Но позади здания не было никаких путей, вообще никакого движения. По какой такой странной ассоциации идей этот ненужный бессмысленный вокзал возник на этом месте? Почему перекресток воспоминаний образовался именно в этой точке Парижа? Я и не пытался понять. Вскоре предпринятые мною более интересные путешествия полностью вытеснили из моей памяти этот мимолетный образ [16, p. 38] (выделено Павловским. — *К.Ч.*).

28 *Le Bon G.* La Dématérialisation de la matière comme origine de la chaleur solaire et de l'électricité // La Nature. № 1699, 16-12-1905.

Несуществующий, зато очень точно локализованный столичный вокзал, яркая воображаемая страница «парижского текста» (который неизменно привлекал Павловского) позволяет увидеть французскую столицу остраненной почти на сюрреалистический лад; уместна ассоциация с написанной через пару лет после публикации книги картиной Джорджо Де Кирико «Вокзал Монпарнас» (1914) — а может, и с более поздними, еще более метафизичными полотнами Поля Дельво [9, p. 14].

Провокативная визуализация еще сильнее ощущается в главе «Расчлененный пес», напрямую связанной с одной из чрезвычайно распространенных в литературе «научных чудес» тем (установление контакта с марсианами [3, с. 177–181]; в данном случае — ироничная история переговоров с обитателями Красной планеты при помощи геометрических фигур). Но по ходу сюжета Павловски вновь переключается на тему расчленения материи: земляне просят марсиан помочь им овладеть упомянутым искусством; те охотно откликаются и посылают на Землю лучи, которые постепенно разлагают бараний бифштекс. Однако испорченное мясо хватает и проглатывает случайно оказавшийся на месте эксперимента пес; пес кидается в речку, после чего с ним начинает твориться нечто чудовищное; разворачивается причудливая прото-сюрреалистическая образность (предпубликация вышла в 1909 г., когда еще не была создана картина Дж. Балла «Динамизм собаки на поводке»):

> Казалось, что и сознание пса тоже подверглось расчленению, что вызвало к жизни устрашающего свойства феномены.
>
> Однажды все увидели, что поверхность воды покрылась густой шерстью, а затем бесформенными эмбрионами.
>
> Как-то раз хозяин пса вместе с другими любопытствующими приблизился к реке, и тотчас же из волн показался и стал вилять огромный мохнатый хвост, а язык из речной воды лизал берега и в конце концов истек у ног перепуганного собаковода [16, p. 130].

В главе «Всемирная левитация» Павловски дает парадоксальную и даже пародийную трактовку широко распространенной в «научно-чудесном» нарративе (от Жозефа Дюрана до Луи Буссенара) темы левитации; в главе «Сад планет», отталкиваясь от чисто вербальной игры («Jardin des

Plantes»//«Jardin des Planètes»), писатель развивает не менее популярную в научной фантастике XX в. тему инопланетной растительности, которая может оказывать пагубное воздействие на землян — в комбинации со столь же популярной темой метемпсихоза (души поэтов, пребывающих в растительном виде в Саду планет, начинают ощущать враждебные флюиды от душ инопланетян, заключенных в инопланетных растениях).

Мы привели лишь малую часть отраженных в «Путешествии...» мотивов, хорошо знакомых поклонникам не только «научно-чудесного» нарратива рубежа 1890–1900-х гг., но и более поздних образцов НФ. Ситуация, однако, начинает изменяться ближе к концу книги: повествование приобретает отчетливо историософский характер. Обзор подсмотренных в стране четвертого измерения диковинок постепенно трансформируется в путешествие в далекое будущее человечества (на манер К. Фламмариона и Ж. Рони-старшего [5, с. 81–82]). Сюжетность уступает место эссеистичности и умозрительности; «монтаж аттракционов» — антиутопии, переходящей в утопию.

По Павловскому, начиная с XX в. человечеству предстоит пережить три эпохи (возможно, здесь имеет место сознательная инверсия трех стадий человеческого развития по Огюсту Конту, описанных в его «Курсе позитивной философии») [9, p. 17]:

1) эпоха Левиафана («первый научный период»), фактически — торжество жестокого тоталитарного государства, населенного людьми, напрочь лишенными души; Левиафан представлен более или менее по Гоббсу, с акцентом на слиянии тел в гигантский Супермозг. Это период насилия и войн, эпоха разрушения культуры;

2) эпоха Науки («второй научный период», когда миром правит единая научная Великая Центральная лаборатория); Павловски выступает здесь с антисциентистских позиций — «второй научный период» на поверку оборачивается роботизацией людей;

3) эпоха отказа от материализма и нового духовного возрождения, Золотого Орла. Бестиарная символика тут не особенно важна; хотя Павловски оперирует здесь алхимическим понятием «Великое Делание» («Le Grand Oeuvre»), а золотая птица присутствует в рамках оккультной традиции, однако эзотерический пласт книги трудно принимать всерьез. Явление Золотого орла в финале книги выглядит как торжество бессмертия

и победы над временем; как истинное освобождение от земных оков, позволяющее человечеству наконец-то обрести вожделенную свободу, стать мудрее и сильнее. На этих страницах Павловски полностью отходит от своего основного тематического источника, «научно-чудесного», в пользу Платона и Канта [12, p. 154–155].

Внутренняя противоречивость книги, с ее колебаниями между коллекционированием диковинок, с одной стороны, и пусть эскизно изложенной, но абсолютно глобальной философией истории, с другой, была ясна и самому Павловскому. Видимо, поэтому он счел нужным снабдить второе издание книги довольно пространным метатекстом (по своему объему он превосходит любую из глав книги). Название этого метатекста символично: «examen critique» («критическое рассуждение»); именно так именовал Пьер Корнель (до 1662 г.) предисловия к своим пьесам, так что Павловски в данном случае иронично возносит свою книгу на классицистические котурны.

В «Критическом рассуждении» Павловски дает собственное определение жанру книги (предмет многолетних раздумий обозревателей и исследователей): «…опыт романа, главным персонажем которого становится не человек, а Идея; романа, перипетии которого относятся к Мышлению» [21, p. 273]. Между тем следует прямо сказать: ответ на главный вопрос: что же все-таки автор понимает под четвертым измерением — остается довольно расплывчатым. По сути дела, Павловски предлагает читателю на выбор несколько определений: «ощущение невидимого в присутствии видимого»; «то самое неизвестное, без которого не существовало бы известное»; «единственный способ выразить качественную реальность универсума, который абсолютно не соответствует внешним математическим показателям». Но в таком случае не есть ли четвертое измерение трансцендентное начало в самом широком смысле слова?

Автор «Рассуждения» припоминает собственную докторскую диссертацию и коротко реферирует, а отчасти и поправляет ее; ссылается на труды Минковского, Эйнштейна (которого, правда, упрекает за чрезмерную математичность мышления) и того же Лебона; упоминает о преобразованиях Лоренца и нахваливает, с позволения сказать, «эстетическую хирургию» доктора Карреля… Казалось бы, именно научная сторона книги в «Рассуждении» оказывается на первом плане, но тут же Павловски спохватывается

и напоминает читателям о том, что они-де недооценили юмористический характер некоторых глав [21, p. 283].

Именно юмор («точное ощущение всеобщей относительности», как его определил сам Павловски[29]) становится не всегда явной доминантой мышления Павловского в целом и стержнем его главной книги в частности. Хотя многие из современников воспринимали Павловского именно как утонченного юмориста[30], интерпретаторы «Путешествия…», этого своего рода *opera aperta*, чаще всего подходили к этой книге как к серьезному научному опусу.

Что касается Марселя Дюшана, из всего бурного потока литературы по четвертому измерению поднявшего на щит именно книгу Павловского, то и ему было в высшей степени свойственно придавать юмору значение весьма существенной эстетической категории. Во многом именно благодаря Дюшану «Путешествие…» смогло занять подобающее ему место в истории литературы (да, собственно, и культуры) «прекрасной эпохи», при том, что его рассуждения о Павловском, возможно, также не лишены лукавства. Почему Дюшан опирался именно на «Путешествие…»? Похоже, тут сыграли свою роль время и место. Книга вышла в Париже в надлежащий исторический момент, когда одной только кубистической стилистики стало недоставать для передачи нового понимания соотношений предмета с пространством — о чем говорил сам Дюшан, отразивший это новое понимание в своей (якобы?) навеянной Павловским инсталляции «Большое стекло» (1915–1923). Да и изощренное балансирование Павловского на грани популярной литературы и ученой прозы, несомненно, привлекало падких на массовое чтение авангардистов, включая Аполлинера и Пикабиа.

29 *Harigot P.* Au pays du sceptre et de la férule // Comoedia. 23-06-1925. P. 1.

30 *Bois J.* Deux humoristes // Les Annales politiques et littéraires. 03-10-1909. P. 4–6.

Список литературы

Исследования

1 *Дюшан М.* Беседы с Пьером Кабанном. М.: Ad Marginem, 2019. 224 с.

2 *Таганов А.Н.* Принцип клинамена в поэтике Альфреда Жарри // Вестник Костромского государственного университета. 2020. № 4. С. 167–171. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-167-171

3 *Чекалов К.А.* Марсианские хроники «прекрасной эпохи» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2024. Т. 24. Вып. 2. С. 174–182. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-2-174-182

4 *Чекалов К.А.* Поэтика научно-чудесного в интерпретации Мориса Ренара. URL: https://imli.ru/images/%D0%A7%D0%95%D0%9A%D0%90%D0%9B%D0%9E%D0%92_%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9D%D0%94%D0%9E%D0%92%D0%AB%D0%98%CC%86_%D0%94%D0%9E%D0%9A%D0%9B%D0%90%D0%94_.pdf (дата обращения: 01.08.2024).

5 *Чекалов К.А.* Протонаучная фантастика и становление жанровой номенклатуры французской массовой прозы // Вестник Костромского государственного университета. 2022. № 1. С. 77–84. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-1-77-84

6 *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.

7 *Bermúdez M.* Les Gares de l'infini // Estudios de lengua y literatura francesas. 1994–1995. № 8–9. P. 11–20. URL: https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/9624/17212431.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата обращения: 01.08.2024).

8 *Clair J.* Marcel Duchamp ou le grand fictif: Essai de mythanalyse. Paris: Galilée, 1975. 171 p.

9 *Décaudin M.* Autour de la quatrième dimension: Pawlowski-Apollinaire // Études de lettres. 2000. № 1–2. P. 11–22.

10 *Delbourg P.* Les jongleurs de mots: de François Villon à Raymond Devos. Paris: Écriture, 2008. 602 p.

11 *Henderson L.D.* The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Cambridge: The MIT Press, 2013. 760 p.

12 *Lavaud M.* Le XIXe siècle et l'intelligence de la quatrième dimension // Le XIXe siècle au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIXe siècle. Actes du VIIe Congrès de la SERD / dir. C. Barel-Moisan, A. Déruelle et J.-L. Diaz, 2018. URL: https://serd.hypotheses.org/1841 (дата обращения: 01.08.2024).

13 *Thérenty M.-È.* De la rubrique au genre: le feuilleton dans le quotidien (1800–1835) // Au bonheur du feuilleton. Paris: Creaphis, 2007. P. 67–80.

Источники

14 L'Album du Frein Bowden. Sous la direction artistique de G. de Pawlowski. Paris: Syndicat français des Brevets E.M. Bowden, 1904. 13 p.

15 *Pawlowski G. de.* Philosophie du travail: thèse pour le doctorat. Paris: V. Giard et E. Brière, 1901. 245 p.

16 *Pawlowski G. de.* Voyage au pays de la quatrième dimension. Paris: Fasquelle, 1912. 324 p.

17 *Pawlowski G. de.* Inventions nouvelles et dernières nouveautés. Paris: E. Fasquelle, 1916. 347 p.

18 *Pawlowski G. de.* Dans les rides du front. Paris: la Renaissance du livre, 1917. 312 p.

19 *Pawlowski G. de.* Montmartre // Histoires montmartroises. Racontées par dix monmartrois. Paris: L'Édition française illustrée, 1919. P. 9–44.

20 *Pawlowski G. de.* Voyage au pays de la quatrième dimension. [S. l.]: L'Autruche guatémaltèque, 2003. 312 p.

21 *Pawlowski G. de.* Viaggio nel paese della quarta dimensione / a cura di A. Tiraferri. URL: https://pdfcoffee.com/14079258-viaggio-nel-paese-della-quarta-dimensione-pdf-free.html (дата обращения: 01.08.2024).

22 *Pawlowski G. de.* La Bêtise universelle. [Saint-Xandre]: Bibliogs, 2017. 122 p.

23 *Pawlowski G. de.* Le temps inversé. Tourcoing: Flatland éditeur, 2023. 49 p.

24 *Pawlowski G. de.* J.-H. Rosny aîné — *La Force mystérieuse* // "Elseneur" [En ligne]. URL: http://journals.openedition.org/elseneur/560 (дата обращения: 20.08.2024).

25 Gaston de Pawlowski et la Machine à explorer le temps. URL: https://laporteouverte.me/2017/04/09/gaston-de-pawlowski-et-la-machine-a-explorer-le-temps/ (дата обращения: 01.08.2024).

References

1 Diushan, M. *Besedy s P'erom Kabannom* [*Conversations with Pierre Cabanne*]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2019. 224 p. (In Russ.)

2 Taganov, A.N. "Printsip klinamena v poetike Al'freda Zharri" ["The Principle of Clinamen in the Poetics of Alfred Jarry"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4, 2020, pp. 167–171. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-4-167-171 (In Russ.)

3 Chekalov, K.A. "Marsianskie khroniki ʻprekrasnoi epokhi'." ["Martian Chronicles of the ʻBelle Époque'."] *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Seriia: Filologiia. Zhurnalistika*, vol. 24, issue 2, 2024, pp. 174–182. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2024-24-2-174-182 (In Russ.)

4 Chekalov, K.A. *Poetika nauchno-chudesnogo v interpretatsii Morisa Renara* [*The Poetics of Merveilleux Scientifique in the Interpretation of Maurice Renard*]. Available at: https://imli.ru/images/%D0%A7%D0%95%D0%9A%D0%90%D0%9B%D0%9E%D0%92_%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%9D%D0%94%D0%9E%D0%92%D0%AB%D0%98%CC%86_%D0%94%D0%9E%D0%9A%D0%9B%D0%90%D0%94_.pdf (Accessed 01 August 2024) (In Russ.)

5 Chekalov, K.A. "Protonauchnaia fantastika i stanovlenie zhanrovoi nomenklatury frantsuzskoi massovoi prozy" ["Protoscience Fiction and Formation of the Genre Nomenclature in French Paraliterature"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 1, 2022, pp. 77–84. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2022-28-1-77-84 (In Russ.)

6 Iampol'skii, M.B. *Nabliudatel'. Ocherki istorii videniia* [*The Observer. Essays on the History of Vision*]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 287 p. (In Russ.)

7 Bermúdez, Medina. "Les Gares de l'infini." *Estudios de lengua y literatura francesas*, no. 8–9, 1994–1995, pp. 11–20. Available at: https://rodin.uca.es/bitstream/handle/10498/9624/17212431.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Accessed 01 August 2024) (In French)

8 Clair, Jean. *Marcel Duchamp ou le grand fictif: Essai de mythanalyse*. Paris, Galilée, 1975. 171 p. (In French)

9 Décaudin, Michel. "Autour de la quatrième dimension: Pawlowski-Apollinaire." *Études de lettres*, no. 1–2, 2000, pp. 11–22. (In French)

10 Delbourg, Patrice. *Les jongleurs de mots: de Françoi*s *Villon* à *Raymond Devos.* Paris, Écriture, 2008. 602 p. (In French)

11 Henderson, Linda D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge, The MIT Press, 2013. 760 p. (In English)

12 Lavaud, Martine. "Le XIXe siècle et l'intelligence de la quatrième dimension." *Le XIXe siècle au futur. Penser, représenter, rêver l'avenir au XIXe siècle*.

Actes du VIIe Congrès de la SERD, dir. Claire Barel-Moisan, Aude Déruelle et José-Luis Diaz, 2018. Available at: https://serd.hypotheses.org/1841 (Accessed 01 August 2024) (In French)

13 Thérenty, Marie-Ève. “De la rubrique au genre: le feuilleton dans le quotidien (1800–1835).” *Au bonheur du feuilleton*. Paris, Creaphis, 2007, pp. 67–80. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/YKCMJT
УДК 821.111
ББК 83.3(4Вел)5

«ПУТЕШЕСТВИЕ В ЗАГРОБНЫЙ МИР И ПРОЧЕЕ» (1743) Г. ФИЛДИНГА: СТРУКТУРА И ИСТОЧНИКИ

© 2025 г. В.Б. Зусева-Озкан
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия
Дата поступления статьи: 11 января 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 12 февраля 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-126-153

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 25-28-00091, https://rscf.ru/project/25-28-00091/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению незавершенного романа Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» (1743) как этапа исторической поэтики постум-нарратива, т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Этот любопытный тип нарратива, наиболее заметный в литературе XX и XXI вв., до сих пор практически не рассматривался в диахроническом аспекте — в ракурсе его генезиса и эволюции; статья отчасти восполняет этот пробел. В ней анализируются композиция и архитектоника филдинговского произведения и устанавливаются его источники, обсуждается вопрос о причинах его незавершенности; роман детально сопоставляется с предшествующей традицией, рассматривается его преемственность по отношению к «диалогам мертвых», английской памфлетной культуре XVII в. и жанру видения. Делается вывод о том, что, хотя в «Путешествии...» обнаруживаются явные следы знакомства Филдинга с этими линиями традиции, определяющими репрезентацию загробного мира, писатель создает индивидуальный, «неканонический» образ того света, причем сделанные Филдингом открытия будут унаследованы современным постум-нарративом. Но место этого произведения в исторической поэтике «нарратива мертвеца» характеризуется и тем, что его текст не завершен: автор не смог найти ту форму целого, которая позволила бы роману вполне состояться. Поэтому «Путешествие в загробный мир и прочее» точнее всего назвать прообразом будущего постум-нарративного романа.

Ключевые слова: постум-нарратив, рассказ мертвеца, историческая поэтика, Г. Филдинг, «диалоги мертвых», английский памфлет, видение.

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, зав. Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0001-9537-108X

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: *Зусева-Озкан В.Б.* «Путешествие в загробный мир и прочее» (1743) Г. Филдинга: структура и источники // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 126–153. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-126-153

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

A JOURNEY FROM THIS WORLD TO THE NEXT, ETC. (1743) BY HENRY FIELDING: STRUCTURE AND SOURCES

© 2025. Veronika B. Zuseva-Özkan

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

Received: January 11, 2025
Approved after reviewing: February 12, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with support of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 25-28-00091 (https://rscf.ru/project/25-28-00091/).

Abstract: The article considers the unfinished novel by Henry Fielding, *A Journey from This World to the Next, etc.* (1743), as a stage in the historical poetics of posthumous narration, i. e., the narration of a character who, in the conventional reality of the inner world of the work, is represented as a dead person. This curious phenomenon, most noticeable in the 20th- and 21st-century literature, has been understudied in the diachronic aspect from the perspective of its genesis and evolution; the article partly fills this gap. The author of this paper analyzes the composition and architectonics of Fielding's work, and establishes its sources, discusses the reasons for its incompleteness; the novel is compared in detail with the earlier tradition, including "dialogues of the dead," English pamphlet culture of the 17th century, and the genre of vision. The article concludes that despite the writer's obvious familiarity with the traditional representation of the afterlife, he creates an individual, "non-canonical" image of the afterlife, and the discoveries he made will be inherited by the modern posthumous narrative. However, the place of Fielding's *Journey* in the historical poetics of posthumous narration is also characterized by the incompleteness of the text: the author could not find the form of the whole that would allow the novel to take shape fully. Therefore, *A Journey from This World to the Next, etc.* appears as the early prototype of the upcoming novel with posthumous narration.

Keywords: posthumous narration, narrative from beyond the grave, historical poetics, Henry Fielding, "dialogues of the dead," English pamphlet, the genre of vision.

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Head of the Department of European and American Contemporary Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-9537-108X

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. "*A Journey from This World to the Next, etc.* (1743) by Henry Fielding: Structure and Sources." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 126–153. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-126-153

Эта статья посвящена одному из наименее изученных произведений Генри

Филдинга — писателя, чье творчество в целом исследовано довольно хорошо, поскольку речь идет об одном из ключевых романистов европейской литературы. Влияние, оказанное Филдингом на последующую эволюцию романного жанра, огромно и многосторонне, причем оно даже не всегда осознается: так, его раннее произведение «Путешествие в загробный мир и прочее» (*A Journey from This World to the Next, etc.*, 1743), по нашему мнению, знаменует новый этап формирования постум-нарратива (т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый [5]), что остается практически не осмысленным в науке (хотя параллели с «диалогами мертвых» Лукиана всё же проводятся[1]; см., например: [1, с. 171, 173; 10, с. 51–57; 25; 26]). Объясняется это тем, что само явление постум-нарратива, или загробной наррации, как правило, рассматривается как принадлежность литературного процесса XX и XXI вв., а попытки заглянуть глубже и исследовать генезис и эволюцию постум-нарратива остаются и редкими, и неубедительными [11; 14; 17; 30; 33]. Таким образом, предлагаемая статья ставит целью описать «Путешествие в загробный мир и прочее» как этап исторической поэтики постум-нарратива. Для этого потребуется рассмотреть как композицию и архитектонику этого произведения, так и его соотношение с предшествующей традицией.

«Путешествие...» впервые было опубликовано во втором томе трехтомного издания 1743 г. “Miscellanies” («Смесь»). Хотя, согласно первоначальному плану, «Путешествие...» должно было занять весь второй том,

1 О «разговорах мертвых» Лукиана как важнейшем источнике постум-нарратива см.: [4].

в реальности Филдинг включил в книгу еще две пьесы: фарс «Эвридика» (*Eurydice*, 1737), тематически близкий к «Путешествию...», поскольку и там события разворачиваются в загробном мире[2], причем Автор становится одним из действующих лиц, регулярно комментирующим выведенных лиц и события, и комедию «День свадьбы» (*The Wedding-Day*, в редакции 1743 г.). Такой состав тома, как и сложности самой композиции «Путешествия...», заставляет предполагать [12], что пьесы были добавлены Филдингом в тот момент, когда он понял, что так и не закончит это произведение, — а объем второго тома должен был соответствовать объему двух других[3].

При этом писатель пытался выйти из создавшегося положения посредством еще двух способов: во-первых, он решил «удлинить» текст за счет вставной истории Анны Болейн, написанной, вероятнее всего, его сестрой Сарой Филдинг [16; 25], а во-вторых, представил фрагментарность «Путешествия...» как особый композиционный прием, направленный на создание впечатления принципиальной незавершимости и «несвязности», «беззаконности» повествования (техника, которую Филдинг применял и в других своих произведениях [15; 18; 22; 28; 32] и которая через четверть века будет доведена Л. Стерном до совершенства). К этому добавляются и существенно более древние композиционные приемы вроде обрамления («Путешествие...» представляет собой каскад вставных историй) и мотива частично утерянной и/или испорченной рукописи (характерного, в частности, для так называемого «комического романа»), который приобретает здесь у Филдинга преувеличенное вплоть до абсурда звучание.

Если всё, написанное самим Генри Филдингом, укладывается в 25 глав книги первой, то текст, созданный, вероятно, Сарой Филдинг и следующий непосредственно за ними, — в одну, причем седьмую, главу книги девятнадцатой, так что якобы «утерянный», а на самом деле никогда не существовав-

2 История Орфея и Эвридики в комическом духе упоминается и по крайней мере в одном из английских памфлетов XVII в., трактующих «загробную» тему, — «Новостях из ада, привезенных курьером от дьявола» (*Newes from Hell brought by the Devil's Carrier*, 1606) Томаса Деккера, где рассказчик подозревает, что Орфей оглянулся специально — чтобы избавиться от жены. У Филдинга Эвридика повторяет это обвинение, хотя сама устраивает так, чтобы Орфей вынужден был оглянуться: она не желает покидать Аид, который описан как весьма уютное местечко, мало отличающееся от земного мира, но дающее женщине, недовольной своим браком (как недовольна им Эвридика), возможность быть свободной от супруга.

3 В научной литературе, впрочем, высказывалось и мнение о законченности «Путешествия...» (см., например: [2, с. 20–23; 23, p. xxviii]) — мнение, которое мы не разделяем.

ший фрагмент составляет более 17 книг. Примечание, помещенное в конце последней имеющейся главы книги первой, гласит: «Дальше утрачен целый кусок рукописи, и весьма значительный кусок, судя по номерам книги и главы, содержащей историю Анны Болейн; покрыто полным мраком, как всплыла эта история и кому она рассказывается. <...> ...Я склонен думать, что автором этой главы была женщина» [35, с. 102]. Заканчивается же глава об Анне Болейн, как и все «Путешествие...» в целом, другим примечанием: «Здесь обрывается эта любопытная рукопись <...>. Надлежит надеяться, что впредь невнимательные люди будут осмотрительнее с тем, что они сжигают или используют для иных малопочтенных целей; пусть они вообразят, что такая судьба могла постичь божественного Мильтона <...>» [35, с. 114]. Отметим, что та непоследовательность, которой отмечены все уровни структуры «Путешествия...» и которая, с нашей точки зрения, в огромной степени обусловлена незаконченностью произведения, относится и к системе сносок-примечаний: если в начале Филдинг создает из них своего рода паратекст и они регулярно появляются почти на каждой странице, комментируя основной текст, пародируя его и полемизируя с ним, то постепенно они практически исчезают, а единственной функцией оставшихся становится оправдание бессвязности повествования.

Об изменении авторского замысла по мере написания «Путешествия...» сигнализируют не только странности с якобы «утерей» большей части текста (а также «полиграфическая» его история) и система сносок, но и макрокомпозиция. «Путешествие в загробный мир и прочее» состоит из четырех композиционных фрагментов. Первый — это введение (The Introduction), в котором появляется некий «я»-нарратор, повествующий о том, как «рассказанное на следующих страницах» попало к нему в руки. Оказывается, что, когда он покупал связку перьев, торговец писчими принадлежностями завернул их в лист рукописи, прочитав который «я»-нарратор — спроецированный на образ самого биографического автора — пожелал ознакомиться с остальными сохранившимися листами. Во введении также сообщаются некоторые сведения об «авторе» рукописи и высказываются мнения о ней. «Я»-нарратор в первых же словах перебирает возможные обоснования тому, о чем будет написано далее: «То ли рассказанное на следующих страницах было грезами, или видением, некоего весьма набожного и праведного мужа; то ли эти страницы были впрямь написаны на том

свете и переправлены к нам, по мнению многих (на мой взгляд, чересчур приверженных суеверию); то ли, наконец, как полагает решительное большинство, они творение образцового обитателя нового Вифлеема, — все это не суть важно, да и трудно сказать наверняка» [35, с. 29].

Сон, греза, видение — это типичное «оправдание» получения загробного опыта и рассказывания о нем[4], как свидетельствует длинная череда текстов от серьезнейших средневековых видений (например, поэмы «Дух Гвидо», *The Gast of Gy*, XIV в.) и аллегорических поэм (см., в частности, поэму Стивена Хоуса «Приятное развлечение», *The Pastime of Pleasure*, 1506) до сатирических памфлетов XVII в. («Новости Тарлтона из Чистилища», *Tarlton's News Out of Purgatory*, 1590). Другой вариант — «переправка» с того света некоего сочинения — более редкий, но и он встречался в традиции: таковы, например, «письма» в византийской сатире «Пребывание Мазариса в подземном царстве» (ок. 1415), или памфлет Генри Четтла «Сон Добросердечного» (*Kind-Hartes Dreame*, 1592), или «Письма от мертвых к живым» (*Letters from the Dead to the Living*, 1702) Тома Брауна. Третий же вариант подразумевает безумие героя («новый Вифлеем» — это знаменитый Бедлам, лондонский приют для душевнобольных), причем выбор одной из трех возможностей оставляется на усмотрение читателя. Филдинг повышает степень «неопределенности», «беззаконности», сомнительности, ведя игру с читателем.

Что же до автора рукописи, то о нем торговец писчими принадлежностями сообщает следующее: «<...> поначалу рукопись была толщиной с фолиант, и <...> квартировавший у него джентльмен оставил ее на чердаке в расплату за девять месяцев проживания. <...> ...Квартирант уехал в Вест-Индию <...>» [35, с. 29–30]. Таким образом, и здесь возникает веер возможностей: то ли этот «квартирант» — не автор рукописи, а только еще один медиатор; то ли (если он все-таки ее автор и уехал в Вест-Индию, а не умер там же, где квартировал) он и не умирал, а все рассказанное есть вымысел; то ли он умер, но воскрес и написал свою повесть. Таким образом, и здесь действует принцип неопределенности и создается игровая стихия, дающая читателю возможность различных интерпретаций.

Итак, первый композиционный фрагмент «Путешествия...», «Введе-

4 «Состояние визионера во время откровения определяется в некоторых текстах как сон <...>. Редкий случай — видение наяву, "въяве", когда визионер пребывает одновременно в двух мирах, земном и потустороннем» [8, с. 172–173].

ние», является рамкой, в которой задаются основные параметры будущего повествования, причем мотив найденной и частично утраченной рукописи, автобиографический образ «я»-нарратора как писателя, литературно-критические соображения, включая приведенную мысль пастора Абраама Адамса о знакомстве автора рукописи с сочинениями Платона, сама обстановка писчебумажной лавки — всё это задает тексту автореференциальное, метарефлексивное измерение.

Второй композиционный фрагмент составляют главы I–IX, повествующие непосредственно о «путешествии в загробный мир»; здесь появляется новый «я»-рассказчик, в первом же предложении сообщающий о своей смерти: «Первого декабря 1741 года у себя на квартире в Чипсайде я расстался с жизнью» [35, с. 31]. Третий фрагмент — следующий вставной рассказ в каскаде, для которого рамкой служит уже история умершего автора рукописи: в Элизиуме он встречает Юлиана Отступника (третичный нарратор), который повествует о целом ряде своих перерождений и прожитых жизней; это главы X–XXV. Наконец, четвертый фрагмент — вставная история Анны Болейн, введение которой никак не мотивируется.

Логично предположить, что, по-видимому, изначально Филдинг собирался подробнее описать пребывание умершего автора рукописи в загробном мире, проведя его по разным загробным локусам и сведя с рядом пребывающих там лиц. Но, по мере разрастания истории Юлиана Отступника, именно он выдвинулся на место главного героя. А далее, видимо, Филдинг оказался в своего рода творческом тупике, поскольку история Юлиана стала такой протяженной, что, если бы за ней последовали другие соразмерные ей, то произведение в целом обрело бы огромный объем, который не соответствовал объявленному трехтомному изданию “Miscellania”.

Также, видимо, «потерялась» форма целого: можно заметить, что в конечном счете Филдинг возвращается к форме «диалога мертвецов» (жанра, чрезвычайно популярного и продуктивного в эпоху Просвещения [13; 19; 20; 21]), пусть и с непомерно разросшимися репликами, какими, в конечном счете, являются повествования о своей жизни Юлиана Отступника и Анны Болейн. Характерен и сам выбор героев, сравнимый с «классическими» образцами: «Новыми диалогами мертвых» (*Nouveaux dialogues des morts,* 1683) Бернара де Фонтенеля и «Диалогами мертвых, сочиненными для воспитания господина герцога Бургундского» (*Dialogues des morts*

composés pour l'éducation de Mgr le duc de Bourgogne, 1692–1696) Франсуа де Салиньяка де Ла Мот Фенелона, где типичны споры «древних» и «новых», причем у Фенелона реплики порой тоже превращаются в довольно продолжительные повествования, даже не требующие ответа. Юлиан Отступник — весьма противоречивая фигура из числа «древних», «удобная» для жанра диалога, как бы взвешивающего, судящего своих героев (нередко с явным парадоксальным «вывертом»); вторая — таковая же фигура из «новых» (Анна Болейн, кстати, уже появлялась у Фонтенеля). Но, как можно судить по введению и второму композиционному фрагменту, задумывалось изначально совсем не это, а что-то вроде сатирического и игрового романа-путешествия, где вставные истории оставались бы своего рода интермедиями между различными его пунктами, но не занимали бы главное, центральное место.

Рассмотрим подробно второй композиционный фрагмент — от смерти героя до начала вставной истории Юлиана Отступника. Здесь герой-рассказчик, который в заголовках глав обозначается в 3-м лице — как «автор», "the Autor" (см., например, название главы I: "The author dies, meets with Mercury, and is by him conducted to the Stage which sets out for the other World" [36, p. 7], т. е.: «Автор умирает, затем встречает Меркурия, который провожает его до кареты, отправляющейся на тот свет»), рассказывает о своей смерти и переходе в загробный мир, попутно описывая его устройство. Сразу подчеркнем, что, хотя Филдинг в отдельных пунктах обращается к предшествующей традиции, он — в духе позднейших постум-нарративов — смело конструирует собственный вариант загробья, весьма далеко ушедший как от христианской линии, представленной прежде всего в видениях и сопутствующих жанрах, так и от линии античной, языческой, лукиановской, дожившей до XVIII в. прежде всего в «диалогах мертвецов» — хотя влияние этой второй линии ощущается в филдинговском тексте значительно сильнее (как неоднократно указывалось, Филдинг знал произведения Лукиана, которому, правда, в то время приписывались и некоторые тексты, чьим автором он не был[5]). Укажем, с одной стороны, на совпадения с «преданием»,

5 «После переводов на латынь, выполненных Эразмом Роттердамским и сэром Томасом Мором, его [Лукиана] произведения постепенно "просочились" в народные языки, и многочисленные английские переводы и подражания XVII в. свидетельствуют о его популярности в тот период. Перевод, сделанный разными лицами (1710–1711) и включавший также очерк Драйдена о жизни Лукиана, — перевод, который Филдинг позже подверг резкой критике, —

а с другой — на те элементы, которые принадлежат «личному творчеству» Филдинга.

Как и в традиции, «я» в рассказе героя относится не к его телу, а к душе: «Некоторое время мне полагалось выждать в мертвом теле, не оживет ли оно ненароком <...>. По прошествии положенного срока (он истекает, когда тело совсем застыло) я зашевелился; однако выбраться оказалось не просто, поскольку рот, или вход, был закрыт, и тут я выйти никак не мог, и окна, в просторечии называемые глазами, сиделка прищипнула так плотно, что отворить их не представлялось возможным. Углядев наконец слабый лучик света под самым куполом дома (так я назову тело, в котором был заключен), я поднялся вверх, потом плавно спустился, похоже, в дымоход и вышел вон через ноздри» [35, с. 31]. Если восприятие тела как тюрьмы типично для традиции, восходящей к видениям и вообще к христианской линии повествований о загробном мире (см. также далее: «Никакой узник, выпущенный из долгого заточения, не обонял аромат свободы острее меня, освобожденного из темницы, где я удерживался около сорока лет <...>» [35, с. 31]), то специальное упоминание о выходе души через ноздри, само по себе тоже традиционное, приобретает индивидуальную окраску благодаря продолжению «носологической» темы несколько далее, где выяснится, что рассказчик умер от «Модной Болезни, уроженки Франции», т. е. от сифилиса, культурным знаком которого является отсутствие носа. В частности, описывая дворец Модной Болезни, рассказчик подчеркивает: «Меня провели через роскошный зал, уставленный статуями и бюстами, по большей части безносыми, из чего я заключил, что это настоящие антики, но меня поправили: это нынешние герои, принявшие мученический конец во славу ее светлости» [35, с. 39]. Сама Модная Болезнь тоже представлена как дама без носа.

Парадоксальность как конструктивный принцип «Путешествия...» подчеркивается тем, что душа героя-рассказчика постоянно изображается через «телесные» черты — а если читатель этого не заметил, то его внимание сфокусирует автор в примечании. Так, к фразе «обратил я глаза на прошедшее» имеется сноска: «Пожалуй, “глаза” не очень годятся для духовной субстанции, однако здесь и много раз потом мы вынуждены прибегать к

представил читающей публике XVIII в. почти весь известный корпус Лукиана в подходящей и пикантной (хотя и неправильной) версии» [27, p. 365]. См. также, например: [24; 25].

материальным понятиям, чтобы нас лучше поняли» [35, с. 31]. Впрочем, это не совсем ново: в предшествующей литературе, например, в византийской сатире (диалогах «Тимарион, или Об его страданиях» XII в., «Пребывание Мазариса в подземном царстве», ок. 1415), в английских «загробных» памфлетах XVII в. (см., в частности, «Новости Грина и из Ада, и из Рая», *Greenes Newes both from Heaven and Hell*, 1593), душа показана предельно натуралистично, так что парадоксы соотношения духовного / телесного уже были опробованы в традиции складывающегося постум-нарратива. Другое дело, что Филдинг их тематизирует, выводит в сферу игры и рефлексии.

Далее мертвый рассказчик наблюдает перебранку друзей и близких из-за его завещания (лукиановский[6] мотив) и «выпрыгивает» в окно. К своему изумлению, он обнаруживает, что не способен летать, — это нарушает его ожидания, сформированные преданиями о ду́хах. Филдинг вводит необычные детали: оказывается, что, «хотя летать мне было не суждено (вероятно, из-за отсутствия оперения и крыльев), я мог совершать такие фантастические прыжки, что получалось не хуже полета» [35, с. 32]. Прыгая таким образом по улице, рассказчик встречает «высокого молодого джентльмена в шелковом камзоле, с крылышком на левой щиколотке, с венком на голове и жезлом в правой руке», к чему тут же следует автометарефлексивное примечание: «В таком виде бог является смертным в театральных представлениях» [35, с. 32]. В облике Меркурия подчеркиваются черты, сближающие его с современностью рассказчика, но современностью театральной, т. е., в конечном счете, с условностью искусства. Тут следует вспомнить «диалоги мертвецов» эпохи Просвещения, в которых Меркурий предстает столь же условной фигурой, в том числе у Фонтенеля (в «Суде Плутона над двумя частями Новых диалогов мертвых») и Фенелона, например, в комическом «диалоге на пороге» Алкивиада с Меркурием и Хароном.

Меркурий велит рассказчику отправляться на тот свет, и путь туда рассказчика не имеет, насколько нам известно, аналогов в предшествующей традиции. Оказывается, что на тот свет следует ехать в карете, которая отправляется с Уорик-Лейн (Warwick-Lane), т. е. тот и этот миры как

6 См., например: «*Полистрат*. Для виду я говорил каждому из них в отдельности, что именно его сделал своим наследником; они верили и еще больше старались мне угодить. Но у меня было и другое, настоящее завещание, а всех моих обожателей я оставил ни с чем» [34, т. 1, с. 377].

бы «пересекаются». В более ранних текстах, описывающих путешествия в загробный мир, имеют место «порталы» между двумя мирами, но, как правило, это либо пещеры, отверстия в земле, либо отдаленные острова (и то и другое есть, например, у Лукиана), либо «околицы», «задворки», «границы» населенного пункта (чаще в видениях[7]). В данном же случае топография Лондона интерферирует с миром мертвых, что заставляет вспомнить о памфлетах XVII в., где топография Лондона подробно разработана, — но всё же и там нет прямых ее «пересечений» с топографией того света. Что же касается почтовых экипажей, то они задействуются в памфлетах на «загробную» тему (в частности, из серии, начатой «Прошением к дьяволу Пирса Безгрошового» (*Pierce Pennilesse His Supplication to the Devil*, 1592) Томаса Нэша, где заглавный герой отправляет письмо в Ад через Рыцаря столба), но повествования мертвеца как такового в этих текстах нет[8].

Карета, в которую рассказчик садится на прозаической Уорик-Лейн, оказывается экипажем-призраком — тоже новая деталь: «Карету сладил знаменитый игрушечный мастер, великий знаток по части нематериальной субстанции, из которой и была сделана карета. Работа была настолько тонкая, что карета была невидима для живых глаз. Призрачными, под стать пассажирам, были лошади, запряженные в этот необычный экипаж. Всю упряжку, как выяснилось, заездил до смерти какой-то станционный смотритель (a certain Post-Master); и кучер, этот жалкий комок нематериальной субстанции, при жизни удостоившийся возить Великого Петра, или Петра Великого, — он тоже пал от голода духовного и телесного» [35,

7 «Этну и Везувий на протяжении веков принимали за входы в ад <…>. Вера в то, что чистилище и ад, равно как и Земля обетованная, находятся где-то на далеких островах, до которых можно, хотя и не без труда, добраться, была укоренена и в сознании жителей европейского Севера»; «Умершие в телесном облике “двойников”, по утверждению иных жителей Монтайю, бродят неподалеку от деревни в пустынных местах, преследуемые демонами, — ад начинается где-то на задворках населенного пункта» [3, с. 216, 210].

8 Сюжет о прошении, отправленном в ад, «продолжают сразу три автора <…>: Томас Миддлтон <…> в “Черной книге” (“The Black Booke”, 1604), Аноним в «Возвращении Рыцаря столба из ада с ответом от дьявола на прошение Пирса» (“The Returne of the Knight of the Poste from Hell with Piers Penniless’ Supplication”, 1606) и Томас Деккер <…> в «Новостях из ада, привезенных курьером от дьявола» (“Newes from Hell brought by the Devil’s Carrier”, 1606 <…>). <…> …У Миддлтона дьявол сам является в Лондон <…> у анонима <…> дьявол отправляет Пирсу с “Рыцарем столба” издевательский ответ <…>; наконец, у Деккера “Рыцарь столба” также добирается до Люцифера и передает ему прошение <…>» [6, с. 63].

с. 32]. Петр Великий — частый персонаж «диалогов мертвых»[9], но если, например, лорд Литтлтон несколько позже будет превозносить его как великого государя, поднявшего Россию из «варварства», то у Филдинга Петр в этих нескольких строках приобретает одновременно демонические и мизерабельные черты, т. е. отсылка к традиции, как зачастую бывает у этого писателя, делается в полемическом духе. Экипаж-призрак заменяет у Филдинга знаменитую барку Харона, упоминаемую едва ли не в каждом тексте, хоть сколько-нибудь затронутом античным, лукиановским влиянием. В начале главы V мельком сообщается, что реку мертвые все-таки пересекают, но сам Харон и плата за переправу не упоминаются, а рекой оказывается не «пограничный» Стикс, а его приток — «внутренняя» река Аида Коцит.

Глава II сфокусирована на других пассажирах призрачной кареты, куда рассказчик принят седьмым. Вновь парадоксально трактуется мотив телесности, которая оказывается присуща «духам»: «Из гостиницы мы выехали в кромешной темноте и точно так же не видели ни зги, как если бы смотрели живыми очами. <...> ...Иные попутчики крепко спали <...>» [35, с. 33]. Помимо «географической» интерференции двух миров, телесность духов, материальность нематериального — еще один способ связать эти миры.

Подробно разворачивается типичный для традиции мотив обсуждения умершими своей смерти. Столь же типичным оказывается сатирический образ врача-убийцы, характерный для европейской комической литературы в целом, — так, один из попутчиков рассказчика сообщает, что его «убили на законном основании. Врач влил в меня огонь своими микстурами, и я сгорел в жару, которым они, изволите видеть, выжигают оспу» [35, с. 34]. Упоминание оспы становится поводом еще раз подчеркнуть отсутствие четкой границы между мирами живых и мертвых, так сказать, трудно искоренимую *привычку к жизни*: «При этом слове один из духов встрепенулся: — Оспа! Господи помилуй! Надеюсь, тут никого нет с оспой? Я всю жизнь от нее берегся, и пока бог миловал. — Все, кто не спал, расхохотались над его страхами, и джентльмен опамятовался и, смущаясь и даже с краской на лице, повинился: — Мне приснилось, что я живой» [35, с. 34]. Мертвый видит сон, будто жив, и терзается страхами живого... Это оригинальная —

9 См. у Фенелона, лорда Джорджа Литтлтона в «Диалогах мертвых» (*Dialogues of the Dead*, 1760), а также в других образцах жанра [7; 9].

в духе не рефлективного традиционализма, но новой креативной эпохи — трактовка лукиановского еще мотива тоски по земному бытию.

Обсуждение умершими своих смертей подается в *парадоксальном духе*, заданном у Лукиана (когда, например, убитым оказался убийца) и многократно усиленном Фонтенелем (см. знаменитый спор императора Адриана с Маргаритой Австрийской о наилучшей смерти). Так, мертвец, боящийся заразиться оспой, рассказывает, как все его действия при жизни подчинялись этому страху и как он стал косвенной причиной смерти от совсем иного недуга: «<...> так велик был мой страх перед этой болезнью, что на другой день я не пошел ужинать к приятелю, у которого несколько месяцев назад жена переболела оспой, а сам в тот же вечер объелся мидий, из-за чего и попал в вашу компанию» [35, с. 34]. Другой дух тоже акцентирует мотив *иронии судьбы и смерти*: «А мне, — сказала дух-прелестница, — еще летом сделали прививку <...>. Я безумно радовалась, что теперь можно всласть отведать столичных развлечений, а прожила в городе всего ничего: простыла после танцев и прошлой ночью умерла от жестокой лихорадки» [35, с. 34].

За разговорами карета прибывает в первую точку загробного пути — Город Болезней (the City of Diseases): «<...> все духи, проезжающие через этот город, свидетельствуют свое почтение той госпоже Болезни, с чьей помощью они выбрались из земных пределов» [35, с. 36]. Перед пассажирами возникают новые провожатые — городские посыльные «в пышных париках, завязанных лентой» и с тростями с янтарным набалдашником. Выясняется, что с ними нужно расплатиться (несомненно, вариация на тему обола, уплачиваемого Харону; перипетии в связи с оплатой перехода в загробный мир обсуждаются уже у Лукиана, см. особенно диалог «Переправа, или Тиран»), и хозяин гостиницы отправляет пассажиров к милорду Скареду (my Lord Scrape) — другому мертвецу, который при жизни был скупцом, а теперь наказан тем, что должен давать деньги безвозмездно — это причиняет ему немалые страдания: «<...> когда весь капитал иссякнет, ему предстоит вернуться на тот свет и еще семьдесят лет пробыть скупцом, после чего очиститься, побыв свиньей, и обрести человеческий образ для нового испытания. <...> Никакой смертник так не молил о высылке в колонии, как он, выслушав приговор, домогался ада — при условии, что его деньги останутся при нем» [35, с. 37]. Здесь впервые возникает лукиановский мотив пе-

рерождения как наказания за грехи[10], проживания новых жизней на земле, который чуть дальше так увлечет Филдинга, что история рассказчика будет совершенно отодвинута историей многих жизней Юлиана Отступника. Примечательно, что милорд Скаред здесь не отправлен обратно на землю, а работает одним из «медиаторов» между двумя мирами; это новый для традиции поворот темы.

Набив карманы полученными у милорда Скареда деньгами, рассказчик отправляется искать болезнь, от которой, как он полагает, умер — но Душевной Лихорадки (the Fever on the Spirits) не находит, и в итоге выясняется истинная причина его смерти — та самая «Модная Болезнь», т. е. сифилис. Дворец Модной Болезни описывается как роскошнейший в городе, что должно намекать на ее широкую распространенность, причем ряд сатирических пассажей указывает на лицемерие большого света. Следующей точкой на пути рассказчика и других пассажиров кареты становится Дворец Смерти, который описывается как громада готической архитектуры из черного мрамора. Дворец изображен как грандиозная гробница, что подчеркивает «пышная золотая отделка фасада», поражающая рассказчика «невыразимой торжественностью». Это место вечной ночи: «<...> мрак царил бы в роще, не освещайся она гирляндами бесчисленных фонарей» [35, с. 40–41]. Одновременно подчеркивается (в который уже раз!), что принципиальной разницы между миром мертвых и миром живых нет: «<...> все здесь было как при дворе земного монарха, только еще пышнее» [35, с. 41]. Трудно найти параллели этому подробному описанию дворца Его Смертоносного Величества (his most mortal majesty) в предшествующей традиции. Примечательно, однако, что, несмотря на мрачность самого дворца и «непроницаемые» лица стражи и слуг, «лица собравшихся светились таким довольством и счастьем, что казалось, в воздухе разлита сама радость» [35, с. 41]. Это топос христианский, а не античный: так, «устойчивый мотив видений — нежелание души покидать тот свет и возвращаться в тело <...>» [8, с. 176]. Однако если в видениях так происходит, естественно, с визионерами, которые побывали в раю, то у Филдинга рай вообще отсутствует:

10 «Пусть после смерти тела их будут мучимы, подобно другим преступникам, а души их да будут отправлены назад, на землю, и да вселятся в ослов и пребывают в них в течение двухсот пятидесяти тысячелетий, переходя из одних ослов в других, и пусть они носят тяжести, подгоняемые ударами бедняков; и только по истечении указанного срока да будет позволено им умереть» [34, т. 1, с. 330–331].

его картина загробного мира в целом уникальна, но в большей степени спроецирована на античную традицию, нежели на христианскую, хотя отдельные ее элементы все же проникают в текст «Путешествия...», и радость мертвецов от пребывания на том свете — один из них. Отметим, что в фарсе «Эвридика», помещенном в тот же том “Miscellanies”, этот мотив является ведущим, даже сюжетообразующим.

Во Дворце Смерти рассказчик видит постоянных персонажей «диалогов мертвецов» XVII–XVIII вв.: Людовика XIV, который имеет «огромное влияние на Его Смертоносное Величество», Карла XII Шведского и, конечно, Александра Македонского. Упоминаются и римские императоры — тоже типичные персонажи этих диалогов, и врачи — они появлялись и у Фонтенеля (см., например, диалог Эразистрата и Гарвея), и, гораздо раньше, в византийских сатирических диалогах. Важный, казалось бы, эпизод, когда рассказчик встречается со Смертью, подан вскользь: «Наконец нас представили монарху и мы были милостиво допущены к руке. Его величество задал несколько вопросов, не стоящих упоминания, и вскоре удалился» [35, с. 42]. По нашему мнению, и в этом тоже Филдинг демонстрирует принадлежность к новой стадии поэтики: в постум-нарративах XX и XXI вв. здесь почти неизменно действует «фигура умолчания». Если различные медиаторы, «вожатые», загробная бюрократия описываются в подробностях, то на месте Бога или во всяком случае некоего верховного существа, как правило, зияет знак вопроса.

После посещения Дворца Смерти рассказчик и его попутчики переправляются в лодке через Коцит и дальше вынуждены пойти пешком; «тогда-то нам впервые и повстречались собратья-путешественники, шагавшие на тот свет, откуда мы все выбрались: оказывается, эти души обретали плоть» [35, с. 42]. Здесь писатель возвращается к мотиву, глухо прозвучавшему в главе III в связи с милордом Скаредом. *Мотив перерождения*, как мы увидим, станет центральным в «Путешествии...» — и это ново для европейской традиции постум-нарратива, хотя он может сопровождаться рядом типичных, например: «Первыми шли двое, шедшие за руку и задушевно беседующие; один, как выяснилось, был будущий герцог, а другой — будущий извозчик. <...> Тогда будущий извозчик со смехом объяснил, что они обменялись жребиями, поскольку герцог в придачу к титулу получал сварливую жену, а извозчик оставался холостым» [35, с. 42]. Здесь содержится ряд

древних топосов: лукиановский мотив отсутствия земных рангов за гробом, мизогинный мотив «сварливой жены», мотив случайного жребия, или Фортуны; любопытно, что в филдинговском загробье можно обменяться жребиями. Возникает в этой главе и характернейший топос двух путей, но и он оказывается преобразован Филдингом: в дидактической литературе повторяется образ трудного, безлюдного пути добродетели и легкого, многолюдного пути соблазнов, в «Путешествии...» же «скверная дорога ведет к Славе, а другая — к Добродетели», и, несмотря на трудности пути, «первой отдается предпочтение».

Мотив земного жребия, который духи «вытягивают» перед реинкарнацией, развивается и далее, когда рассказчик видит, как толпа преследует одного из них, высмеивая и обзывая его: «<...> мы с превеликим изумлением узнали, что это король, а вдобавок нам сказали, что у духов заведено вот так обходиться с теми, кому выпали жребии императоров, королей и прочих великих мужей, причем делается это <...> из презрения к земному величию и насмешки над ним; и еще сказали, что вытянувшие счастливый (по нашим представлениям) билет не чают обменять его на долю портного или сапожника и что Александр Великий и Диоген именно так и поступили: тот, кого мы знаем под именем Диогена, на самом деле вытянул жребий Александра» [35, с. 44]. Лукиановский мотив земной «суеты сует», презираемой за гробом, разыгрывается здесь с явной комико-полемической отсылкой к самим «Разговорам в царстве мертвых» (см., в частности, 13-й фрагмент, где Александр оплакивает непрочные дары судьбы в беседе с Диогеном) и в том парадоксальном духе, который стал особенно свойственен «диалогам мертвецов» в эпоху Просвещения.

В главе VI рассказчик описывает Колесо Фортуны, а главное, рассказывает, как духи готовятся к новому земному воплощению, т. е. к реинкарнации: «Перво-наперво от ученого мужа, обличьем похожего на аптекаря <...> дух получает пузырек с Чувствительным Питьем (the Pathetic Potion), которое надо принять за минуту до рождения. В этом питье смешаны все страсти <...> где больше одного чувства, где — другого, а бывает, что в спешке какой-нибудь ингредиент и вовсе не добавят. Тут же дух получает и другое снадобье, Умственный Декокт (Nousphoric Decoction) <...>. Декокт этот есть вытяжка умственных способностей, и <...> так горек и противен, что его полезность не убедит иного духа сделать хотя бы один глоток <...>.

Только после хирурга, то бишь аптекаря, дух вправе подойти к колесу и вытянуть <...> билет <...>» [35, с. 46]. Эта блистательная комическая фантазия не имеет параллелей в предшествующей литературе. Однако описание процедур, производимых теми, кто движется в обратном направлении, т. е. новоприбывшими мертвецами, изобретательно обыгрывает древний мотив питья из Леты, долженствующего заставить человека забыть о земной жизни и тем даровать ему утешение: «Перед нашим уходом аптекарь велел принять рвотное, и мы тотчас избавились от всех земных страстей, пелена упала с наших глаз <...>» [35, с. 47].

Новоприбывшие стремятся в прекрасную долину — это Элизиум, который у Филдинга становится окончательной точкой пути. Здесь включается мотив загробного суда, который совершает «прославленный судья Минос»: впрочем, здесь он больше напоминает привратника, поскольку решает вопрос о том, кого следует впустить во врата Элизиума, а кого нет[11]. В таком случае, согласно Филдингу, умерший отправляется либо в преисподнюю, либо обратно на землю, проживать все новые и новые жизни до тех пор, пока в конце одной из них не удостоится входа в Элизиум: «<...> им предстоит дополнительно очиститься (take a further purification), если, конечно, они не закоренелые злодеи — тех отгоняют к задней калитке, и там они валятся в преисподнюю» [35, с. 48]. Земная жизнь выступает, таким образом, подобием Чистилища, с которым, как известно, англиканская церковь боролась как с католической идеей, отменив догмат о Чистилище в 1563 г.

При этом выясняется, что суд Миноса принимает во внимание в первую очередь милосердие, и никакие внешние формы добродетельности не могут его заменить. Так, Минос не пускает в Элизиум «редкой красоты женщину-духа», которая ни разу не поддалась соблазну воспользоваться своей красотой и не нарушила целомудрия, даже не пожелав выйти замуж: «Минос сказал, что пока этого маловато, и отправил ее обратно» [35, с. 48]. Поэта же он пускает только тогда, когда тот ссылается не на свои поэтические труды,

11 Сцена у врат напоминает соответствующий эпизод в памфлете «Новости Грина и из Рая, и из Ада» (1593), только Минос заменяет в функции судьи-привратника более традиционного св. Петра, нередко представляемого в роли хранителя райских врат (см. его атрибут в виде ключа от Рая). Эта параллель усиливается тем обстоятельством, что, насколько нам известно, автор этого памфлета впервые использовал мотив «путешествия» умершего по эпохам, званиям, ремеслам (но там, как можно понять, умерший остается при этом призраком).

а на то, что однажды «ссудил приятелю весь сбор с бенефисного спектакля и тем спас его самого и все семейство от верной смерти» [35, с. 48]. Сам рассказчик не надеется пройти это испытание, ведь он отдал щедрую дань вину и женщинам; тем не менее, поскольку он «никому не отказывался помочь и дорожил друзьями», Минос велит ему войти в Элизиум.

Вступление туда знаменует начало встреч с другими блаженными духами. Но если в предшествующей традиции, идущей от Лукиана, мертвые встречались с великими или хотя бы знаменитыми людьми, то у Филдинга свидания в стране блаженных начинаются по-христиански — с родными и любимыми: «Скоро я встретил свою дочурку, которую потерял несколько лет назад. Господи! Где те слова, чтобы передать, с каким восторгом и умиленной нежностью мы расцеловали друг друга <...>» [35, с. 52].

Тем не менее эта встреча, сколь бы трогательной она ни была, не имеет сюжетного значения (не так было бы в современном постум-нарративе), а имеют таковое именно встречи с великими людьми прошлого, среди которых, по традиции «диалогов мертвецов», выделяются прежде всего полководцы, правители и поэты: Леонид Спартанский, Орфей и Сафо, поющие великолепным дуэтом, Гомер, засы́павший рассказчика вопросами о Поупе и восторгами по поводу его перевода «Илиады», Аддисон и Вергилий, Шекспир в сопровождении актеров Беттертона и Бута, Мильтон, Ахилл и Улисс, Эней и Юлий Цезарь, Драйден и Генрих V, Оливер Кромвель и Карл Мартел, историк Ливий и Александр Великий, возвратившийся из Дворца Смерти. Этот конклав отчасти напоминает тот, что происходит в «Суде Плутона над двумя частями Новых диалогов мертвых» Фонтенеля: это тоже массовая сцена, происходящая на Елисейских полях и переданная в комическом духе, причем если у Фонтенеля тени предъявляют претензии самому автору, сочинителю тех самых диалогов, в которых они выведены (а также отчасти Лукиану), то у Филдинга духи предъявляют таковые другим духам, но тоже в связи с проблемой рецепции и посмертной памяти. Более того, как и в «диалогах мертвых» эпохи Просвещения, здесь сильно *поэтологическое измерение*. Так, Гомер и Вергилий обсуждают с рассказчиком количество и качество переводов своих поэм, а также отвечают на вопросы, связанные с исследованием своего творчества (например, «присутствует ли в поэме» Гомера «некий план» или она сложилась из множества фрагментов), а Шекспир разрешает спор актеров об одной своей строке и высказывается за то,

что «самые превосходные и полноценные красоты всегда лежат на поверхности и блистают прямо в глаза» [35, с. 54], поэтому нет никакой надобности «так и сяк толковать» его строки (ср. диалог Гомера и Эзопа у Фонтенеля об аллегорическом толковании поэм Гомера). Поэтологическое измерение «Путешествия…», безусловно, усиливается таким свойством его структуры, как повествование «ввиду» читателя, к которому постоянно апеллируют и мертвый рассказчик, и «я»-нарратор из введения-рамки, спроецированный на биографического автора.

Глава IX оказывается последней главой второго композиционного фрагмента, и в ней сильно звучит мотив перерождения, который станет определяющим для фрагмента третьего. Так, рассказчик удивляется, увидев в Элизиуме Оливера Кромвеля, который, по его мнению, никак не заслуживает такого исхода (очевидная памфлетная нота). Однако выясняется, что место в Элизиуме он заслужил своей жизнью после того, как был отправлен обратно на землю.

По этой схеме будет построен весь третий, самый крупный композиционный фрагмент «Путешествия…»: рассказчик удивляется присутствию в Элизиуме Юлиана Отступника, а тот повествует ему историю своих многочисленных перерождений, которая остается незаконченной, прерываясь в XXV главе. Он побывал «рабом, евреем, генералом, наследником, плотником, щеголем, монахом, скрипачом, мудрецом, королем, шутом, нищим, принцем, государственным мужем, солдатом, портным, олдерменом, поэтом, рыцарем, учителем танцев и трижды епископом, — и лишь тогда его мученический жребий и последнее из упомянутых искупительное поприще удовлетворили судью и дали допуск в блаженный край» [35, с. 56]. Интересно, что исторический Юлиан сам подражал Лукиану и его «разговорам мертвых»; как пишет Р. Смит, «история, которую Филдинг заставляет рассказать “мистера Юлиана”, подрывает руководящую предпосылку собственной сатиры Юлиана “Цезари”[12]: в сатире Юлиана император-язычник выносит суд над своими предшественниками-императорами от имени богов, допустив их в Элизиум или предав их Фуриям, как он посчитал правильным; в сатире Филдинга мертвый Юлиан сам предстает перед судом Миноса — и многократно признается несостоятельным» [31, p. 277]. Таким образом, Филдинг,

12 В русскоязычной традиции — «Пир, или Сатурналии». Это сочинение имелось в библиотеке Г. Филдинга [29].

по характеристике Р. Смита, придумывает «интертекстуальную шутку», представляя Юлиана субъектом ряда перерождений в стремлении попасть в Элизиум.

Примечательно, что Юлиан в принципе может рассказать все эти истории о своих жизнях, поскольку «отлично помнит все бывшее с ним» [35, с. 56]. Не углубляясь в этот своеобразный плутовской роман (подобно тому как пикаро стремится хорошо устроиться в жизни, переживая многочисленные «осечки», Юлиан стремится хорошо устроиться в смерти), укажем лишь на те элементы повествования, которые имеют непосредственное отношение к нашей теме. Таковым, в частности, является мотив перерождения в собственной прежней семье, который будет широко использоваться в современном постум-нарративе[13]: «И снова я родился в Александрии, причем, игрою случая угодив в лоно своей снохи, стал собственным внуком и унаследовал состояние, которое прежде нажил» [35, с. 65].

Одной из самых горестных жизней, прожитых Юлианом, оказывается жизнь солдата; когда он рассказывает о неожиданной разлуке с невестой и выступлении в новый поход, хотя он даже не успел попрощаться с ней, он говорит:

> Не приведи бог кому пережить такое! Та ночь перевернула мне всю душу, я должен был трижды окунуться в Лету, чтобы память о ней не отягощала судеб, которые я потом проживал на земле.
>
> В этом месте я впервые прервал Юлиана, сказав, что сам почему-то никуда не окунался, когда переходил с одного света в другой; он объяснил:
>
> — Это делают лишь с теми духами, что заново воплощаются, дабы истребить воспоминания, о коих говорит Платон, иначе все на свете перепутается [35, с. 91].

Речь идет о знаменитом учении о припоминании (анамнесисе), которое Платон разворачивает в диалогах «Менон», «Федон» и «Федр» и которое основано на идее бессмертия души и метемпсихозе. Согласно Платону, до

13 Так, вполне вероятно, что сюжетный ход в романе У. Селфа «Как живут мертвецы» (2000), где героиня перерождается как собственная внучка и погибает от небрежения собственной дочери / матери, ведет свое происхождение именно из «Путешествия...» Филдинга.

своего воплощения в теле человеческая душа находится в умопостигаемом мире нематериальных форм («идей») и имплицитно обладает всей полнотой знания. Это платоническое объяснение вступает в комический резонанс с другим высказыванием Юлиана: «Рассказывая вам истории моих героев, я, наверное, порой увлекался и обнаруживал чувства, владевшие мною в ту пору, когда я жил за них на земле [personated them on earth]» [35, с. 94]. В высшей степени любопытно, что Юлиан называет свои прежние инкарнации «персонажами» и «ролями»; ср. чуть далее: «Теперь я явился на сцену в Сицилии [I now mounted the stage in Sicily] <...>»; «Не припомню другой роли из доставшихся мне на земле, в которой я держал бы себя с большим достоинством <...>» [35, с. 101]. Более того, все эти роли совершенно различны и не объемлются единством личности повествующего. Номинация «Юлиан Отступник» оказывается как бы «пустой», не соответствующей ни «первичному» характеру, ни какому-либо из других характеров-реинкарнаций. И это как раз не типично для современного постум-нарратива, в котором переживающий метемпсихоз персонаж, даже будучи постмодернистски «децентрированной» фигурой, окружен сетью соответствий и сопряжений.

Фактически последним подробно описанным эпизодом истории Юлиана оказывается его жизнь как поэта (следующая, формально последняя, XXV глава чрезвычайно коротка и всем своим строением сигнализирует о долженствующем случиться «обрыве»), причем как поэта бездарного. Этот опыт оказывается своего рода nec plus ultra в ряду перерождений, еще раз подчеркивая поэтологическое измерение романа.

Наконец, финальный (четвертый) композиционный фрагмент «Путешествия...» — это вставная история Анны Болейн, не имеющая отчетливой мотивировки, которая бы связывала ее с предшествующим текстом. Точнее, такая мотивировка предлагается последним абзацем этой истории и всего «Путешествия...» в целом, где наррация, до этого разворачивавшаяся от 1-го лица Анны Болейн, вдруг переходит в повествование от 3-го лица: «Выслушав эту историю, Минос ненадолго задумался, а потом велел отворить ворота и впустить Анну Болейн, рассудив, что отмучившаяся четыре года в звании королевы и все это время сознававшая, сколь поистине жалок этот высокий удел, заслуживает прощения во всем, что она сделала ради него» [35, с. 114]. Таким образом, эта история связывается с предшествующей конструкцией, во-первых, мотивом суда Миноса, который выносит приговор

Анне так же, как до этого выносил его рассказчику, другим духам и Юлиану, а во-вторых, мотивом незавидности высокого положения в земной иерархии. Это постоянный мотив «Путешествия...» во всех его частях: и Юлиан оказывается наиболее несчастен именно тогда, когда жребий возносит его высоко, и «я»-рассказчик в главе V упоминает, как герцог и извозчик поменялись местами. В то же время в этой вставной истории основным является мотив женской власти, в том числе над правителями (характерный для диалогов Фонтенеля). Сара Филдинг, вероятно написавшая эту часть, уравновешивает его мотивом уязвимости, незащищенности женского положения, и комическая стихия в большой степени уступает здесь место драматическому модусу. Таким образом, единство «Путешествия...» разрушается и на этом уровне, как и на уровнях собственно композиционном и сюжетном.

Итак, «Путешествие в загробный мир и прочее» можно назвать инновационным произведением, которое — возможно, именно в силу этого своего качества — осталось незавершенным. Это, по всей вероятности, первый постум-нарративный роман в истории европейской литературы, хотя и в большой степени зависимый, как мы постарались показать, от жанра «диалогов мертвых». В нем также обнаруживаются следы знакомства Филдинга с английскими памфлетами XVII в. на «загробную» тему, что, в частности, проявляется в большом удельном весе вставных историй — типичнейшей особенности этих текстов: Филдингу так и не удается «уйти» от вставных эпизодов, которые здесь, как и, например, в памфлете «Новости Тарлтона из Чистилища», и становятся более протяженными, чем текст обрамляющий, и семантически перетягивают внимание на себя.

«Путешествие...» является и первым, насколько нам известно, произведением, принадлежащим исследуемой традиции, в котором конструирование загробного мира столь свободно и изобретательно. Хотя в «Путешествии...» сохраняются и некоторые христианские представления, и — в более сильной степени — отпечаток античной, лукиановской линии, целое оказывается ни на что не похожим: здесь создается индивидуальный, «неканонический» образ загробья, причем сделанные Филдингом на этом пути открытия будут унаследованы современным постум-нарративом, включая никогда еще так детально не разрабатывавшийся мотив перерождения. С другой стороны, место «Путешествия...» в исторической поэтике постум-нарратива определяется и тем, что это произведение не закончено:

автор не смог найти ту форму целого (несмотря на примененные паллиативные средства вроде имитации композиционного приема фрагментарности или дописывания текста Сарой Филдинг), которая бы позволила роману вполне состояться. Подытоживая, можно сказать, что «Путешествие в загробный мир и прочее» стало *прообразом будущего постум-нарративного романа*.

Список литературы

Исследования

1 *Алеева Е.З.* Интерпретация жизни и смерти в романе Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир» // Филология и культура. Philology and Culture. 2012. № 4 (30). С. 171–174.

2 *Ватченко С.А.* Сатирико-философская аллегория Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир»: семантика и структура // Література в контексті культури. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. Вип. 25. С. 16–26.

3 *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М.: Искусство, 1981. 357 с.

4 *Зусева-Озкан В.Б.* К вопросу о некоторых источниках современного постум-нарратива: путешествие в загробный мир и диалог мертвецов у Лукиана Самосатского // Новый филологический вестник. 2024. № 3 (70). С. 69–87.

5 *Зусева-Озкан В.Б.* Повествование от лица мертвеца в современной прозе // Новый филологический вестник. 2022. № 2 (61). С. 27–38.

6 *Макаров В.С.* Цикл памфлетов о Пирсе Безгрошовом: театральная практика и сатирический взгляд интеллектуала // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2018. Вып. 56. С. 60–71.

7 *Михайлова Е.А.* Петр I и Петровская эпоха в «Разговорах в царстве мертвых» (по материалам Отдела рукописей Российской национальной библиотеки) // Два века русской классики. 2021. Т. 3, № 1. С. 224–243. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-1-224-243

8 *Пигин А.В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. 428 с.

9 *Скворцова Е.А.* Иллюстрации к «Разговору в царстве мертвых замечательного русского царя Петра Великого и ужасного тирана Ивана Васильевича II» (Ивана Грозного) Д. Фассмана (1725) как инструмент конструирования представлений о России в Европе // Slovene. 2017. № 2. С. 276–309.

10 *Соколянский М.Г.* Творчество Генри Филдинга: Книга очерков. Киев: Вища шк. Изд-во при Киев. ун-те, 1975. 174 с.

11 *Alber J.* Forbidden Mental Fruit? Dead Narrators and Characters from Medieval to

Postmodernist Narratives // The Routledge Companion to Death and Literature. New York: Routledge, 2020. P. 42–52.

12 *Amory H.* Fielding's Wife: The Formation of His "Miscellanies" and the Text of "A Journey from This World to the Next" // The Papers of the Bibliographical Society of America. 1990. Vol. 84, № 3. P. 265–283.

13 *Andries L.* Querelles et dialogues des morts au XVIIIe siècle // Littératures classiques. 2013/2. № 81. P. 131–146.

14 *Bennett A.* Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction. Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, 2012. 228 p.

15 *Brooks D.* The Interpolated Tales in Joseph Andrews Again // Modern Philology. 1968. № 65. P. 208–213.

16 *Burrows J.F., Hassall A.J.* Anna Boleyn and the Authenticity of Fielding's Feminine Narratives // Eighteenth-Century Studies. 1988. Vol. 21, № 4. P. 427–453.

17 *Carrard Ph.* Dead Man / and Woman Talking: Narratives from Beyond the Grave // The Routledge Companion to Death and Literature. New York: Routledge, 2020. P. 71–82.

18 *Cauthen I.B. Jr.* Fielding's Digressions in Joseph Andrews // College English. 1956. № 17. P. 379–382.

19 *Corréard N.* "Les Nouveaux dialogues des morts" de Fontenelle (1683) et l'invention d'un modèle classique du dialogue lucianesque // Littératures classiques. 2011. № 75. P. 51–70.

20 *Egilsrud J.* Le "Dialogue des morts" dans les littératures française, allemande et anglaise (1644–1789). Paris: l'Entente Linotypiste, 1934. 196 p.

21 *Eissen A.* Pour une étude diachronique du dialogue des morts // Otrante. 2002. № 22. P. 7–24.

22 *Goldberg H.* The Interpolated Stories in "Joseph Andrews," or "The History of the World in General" Satirically Revised // Modern Philology. 1966. № 63. P. 295–310.

23 *Goldgar B.A.* Introduction // *Fielding H.* Miscellanies. Oxford: Clarendon Press, 1993. Vol. 2 / introd. and comm. by B.A. Goldgar; ed. by H. Amory. P. I–XLIX.

24 *Goldgar B.A.* Swift and the Later Fielding // The Yearbook of English Studies. 1988. Vol. 18. P. 93–107.

25 *Goodhue E.* At the Margins of Menippean Dialogue: Sarah Fielding's "History of Anna Boleyn" and the Muted Female Figures of Lucian's Satiric Underworld // Tulsa Studies in Women's Literature. 2010. Vol. 29, № 2. P. 263–289.

26 *Lind L.R.* Lucian and Fielding // The Classical Weekly. 1936. Vol. 29, № 11. P. 84–86.

27 *Miller H.K.* Essays on Fielding "Miscellanies." Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1961. XV, 474 p.

28 *Miller H.K.* The "Digressive" Tales in Fielding's Tom Jones and the Perspectives of Romance // Philological Quarterly. 1975. № 54. P. 258–274.

29 *Ribble F.G., Ribble A.G.* Fielding's Library: An Annotated Catalogue. Charlottesville,

Va.: Bibliographical Society of the University of Virginia, 1996. LXXXV, 435 p.

30 *Richardson B.* Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction. Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 2006. 166 p.

31 *Smith R.* The Apostate in Albion: Evocations of the Emperor Julian in English Disputation and Satire, ca. 1600 to ca. 1750 // History of Classical Scholarship. 2020. Issue 2. P. 223–285.

32 *Weinbrot H.D.* Chastity and Interpolation: Two Aspects of Joseph Andrews // Journal of English and Germanic Philology. 1970. № 69. P. 14–31.

33 *Weinmann F.* "Je suis mort": Essai sur la narration autothanatographique. Paris: Seuil, 2018. 300 p.

Источники

34 *Лукиан Самосатский.* Сочинения: в 2 т. / под общ. ред. А.И. Зайцева. СПб.: Алетейя, 2001. (Античная библиотека. Античная литература)

35 *Филдинг Г.* Путешествие в загробный мир и прочее / пер. В. Харитонова // *Филдинг Г.* Избранные сочинения. М.: Худож. лит., 1989. С. 28–114.

36 *Fielding H.* A Journey from This World to the Next, etc. // *Fielding H.* Miscellanies. London: A. Millar, 1743. Vol. II. P. 1–250.

References

1 Aleeva, E.Z. “Interpretatsiia zhizni i smerti v romane G. Fildinga ʿPuteshestvie v zagrobnyi mir’.” [“Interpretations of Life and Death in the Novel ʿA Journey from This World to the Next’ by H. Fielding”]. *Filologiia i kul’tura. Philology and Culture*, no. 4 (30), 2012, pp. 171–174. (In Russ.)

2 Vatchenko, S.A. “Satiriko-filosofskaia allegoriia G. Fildinga ʿPuteshestvie v zagrobnyi mir’: semantika i struktura” [“Satirical and Philosophical Allegory ʿA Journey from This World to the Next’ by H. Fielding: Semantics and Structure”]. *Literatura v konteksti kul’turi* [*Literature in the Context of Culture*], issue 25. Kyiv, Vidavnichii dim Dmitra Burago Publ., 2014, pp. 16–26. (In Russ.)

3 Gurevich, A.Ia. *Problemy srednevekovoi narodnoi kul’tury* [*Problems of Medieval Popular Culture*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 357 p. (In Russ.)

4 Zuseva-Özkan, V.B. “K voprosu o nekotorykh istochnikakh sovremennogo postum-narrativa: puteshestvie v zagrobnyi mir i dialog mertvetsov u Lukiana Samosatskogo” [“On the Question of Some Sources of the Modern Posthumous Narrative: Journey to the Afterworld and Dialogue of the Dead in Lucian of Samosata”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (70), 2024, pp. 69–87. (In Russ.)

5 Zuseva-Özkan, V.B. “Povestvovanie ot litsa mertvetsa v sovremennoi proze” [“Posthumous Narrative in Modern Fiction”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 2 (61), 2022, pp. 27–38. (In Russ.)

6 Makarov, V.S. “Tsikl pamfletov o Pirse Bezgroshovom: teatral’naia praktika i satiricheskii vzgliad intellektuala” [“The Pierce Penniless Pamphlets: Theatrical Practice and the Intellectual’s Satirical Gaze”]. *Vestnik Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta. Seriia III: Filologiia*, no. 56, 2018, pp. 60–71. (In Russ.)

7 Mikhailova, E.A. “Petr I i Petrovskaia epokha v ʿRazgovorakh v tsarstve mertvykh’ (po materialam Otdela rukopisei Rossiiskoi natsional’noi biblioteki)” [“Peter I and the Peter’s Era in ʿDialogues of the Dead’ (Based on Materials from the Manuscript Department of the National Library of Russia)”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 3, no. 1, 2021, pp. 224–243. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-1-224-243 (In Russ.)

8 Pigin, A.V. *Videniia potustoronnego mira v russkoi rukopisnoi knizhnosti* [*Visions of the Other World in Old Russian Manuscripts*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2006. 428 p. (In Russ.)

9 Skvortsova, E.A. “Illiustratsii k ʿRazgovoru v tsarstve mertvykh zamechatel’nogo russkogo tsaria Petra Velikogo i uzhasnogo tirana Ivana Vasil’evicha II’ (Ivana Groznogo) D. Fassmana (1725) kak instrument konstruirovaniia predstavlenii o Rossii v Evrope” [“Illustrations to ʿGespräche in dem Reiche derer Todten zwischen dem vortreflichen Moscowitischen Czaar Petro Magno und dem grossen Tyrannen Ivan Basilowiz II’ (Peter the Great and Ivan the Terrible) by David Fassmann (1725) as an

Instrument of Constructing the Picture of Russia"]. *Slovene*, no. 2, 2017, pp. 276–309. (In Russ.)

10 Sokolianskii, M.G. *Tvorchestvo Genri Fildinga: Kniga ocherkov* [*The Works of Henry Fielding: Collection of Essays*]. Kyiv, Higher school. Kiev University Publ., 1975. 174 p. (In Russ.)

11 Alber, Jan. "Forbidden Mental Fruit? Dead Narrators and Characters from Medieval to Postmodernist Narratives." *The Routledge Companion to Death and Literature*. New York, Routledge, 2020, pp. 42–52. (In English)

12 Amory, Hugh. "Fielding's Wife: The Formation of His 'Miscellanies' and the Text of 'A Journey from This World to the Next'." *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 84, no. 3, 1990, pp. 265–283. (In English)

13 Andries, Lise. "Querelles et dialogues des morts au XVIIIe siècle." *Littératures classiques*, no. 81, 2013/2, pp. 131–146. (In French)

14 Bennett, Alice. *Afterlife and Narrative in Contemporary Fiction.* Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2012. 228 p. (In English)

15 Brooks, Douglas. "The Interpolated Tales in Joseph Andrews Again." *Modern Philology*, no. 65, 1968, pp. 208–213. (In English)

16 Burrows, John F., and Anthony J. Hassall. "Anna Boleyn and the Authenticity of Fielding's Feminine Narratives." *Eighteenth-Century Studies*, vol. 21, no. 4, 1988, pp. 427–453. (In English)

17 Carrard, Philippe. "Dead Man / and Woman Talking: Narratives from Beyond the Grave." *The Routledge Companion to Death and Literature*. New York, Routledge, 2020, pp. 71–82. (In English)

18 Cauthen, Irby B., Jr. "Fielding's Digressions in Joseph Andrews." *College English*, no. 17, 1956, pp. 379–382. (In English)

19 Corréard, Nicolas. "'Les Nouveaux dialogues des morts' de Fontenelle (1683) et l'invention d'un modèle classique du dialogue lucianesque." *Littératures classiques*, no. 75, 2011, pp. 51–70. (In French)

20 Egilsrud, Johan. *Le "Dialogue des morts" dans les littératures française, allemande et anglaise (1644–1789)*. Paris, l'Entente Linotypiste, 1934. 196 p. (In French)

21 Eissen, Ariane. "Pour une étude diachronique du dialogue des morts." *Otrante*, no. 22, 2007, pp. 7–24. (In French)

22 Goldberg, Homer. "The Interpolated Stories in Joseph Andrews or 'The History of the World in General' Satirically Revised." *Modern Philology*, no. 63, 1966, pp. 295–310. (In English)

23 Goldgar, Bertrand A. "Introduction." *Miscellanies by Henry Fielding*, vol. 2, with an introd. and comm. by Bertrand A. Goldgar, text ed. by Hugh Amory. Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. I–XLIX. (In English)

24 Goldgar, Bertrand A. "Swift and the Later Fielding." *The Yearbook of English Studies*, vol. 18, 1988, pp. 93–107. (In English)

25 Goodhue, Elizabeth. “At the Margins of Menippean Dialogue: Sarah Fielding’s ‘History of Anna Boleyn’ and the Muted Female Figures of Lucian’s Satiric Underworld.” *Tulsa Studies in Women’s Literature*, vol. 29, no. 2, 2010, pp. 263–289. (In English)

26 Lind, Levi R. “Lucian and Fielding.” *The Classical Weekly*, vol. 29, no. 11, 1936, pp. 84–86. (In English)

27 Miller, Henry Knight. *Essays on Fielding “Miscellanies.”* Princeton, N.J., Princeton University Press, 1961. XV, 474 p. (In English)

28 Miller, Henry Knight, “The ‘Digressive’ Tales in Fielding’s Tom Jones and the Perspectives of Romance.” *Philological Quarterly*, no. 54, 1975, pp. 258–274. (In English)

29 Ribble, Frederick G., and Anne G. Ribble. *Fielding’s Library: An Annotated Catalogue*. Charlottesville, Va., Bibliographical Society of the University of Virginia, 1996. LXXXV, 435 p. (In English)

30 Richardson, Brian. *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus, Ohio, Ohio State University Press, 2006. 166 p. (In English)

31 Smith, Rowland. “The Apostate in Albion: Evocations of the Emperor Julian in English Disputation and Satire, ca. 1600 to ca. 1750.” *History of Classical Scholarship*, issue 2, 2020, pp. 223–285. (In English)

32 Weinbrot, Howard D. “Chastity and Interpolation: Two Aspects of Joseph Andrews.” *Journal of English and Germanic Philology*, no. 69, 1970, pp. 14–31. (In English)

33 Weinmann, Frédéric. *“Je suis mort”: Essai sur la narration autothanatographique*. Paris, Seuil, 2018. 300 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/YDMUDA
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

РОМАН АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА» (1926): МЕЖДУ АВТОРСКИМ ЗАМЫСЛОМ И ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКОЙ

© 2025 г. М.Л. Спивак
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 октября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 06 декабря 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-154-175

Аннотация: Первый том романа Андрея Белого «Москва» был закончен в 1925 г. и выпущен издательством «Круг» в 1926 г. в двух частях, в двух книгах: «Московский чудак», «Москва под ударом». Сопоставление автографа, машинописи и гранок романа с изданием показывает, что между авторским замыслом произведения и книгами «Круга» есть принципиальные отличия. В статье рассматриваются отличия, связанные с заглавиями (тома, частей, глав) и структурой текста (его членения на части, главы и подглавы). Анализ архивных источников, переписки и мемуаров позволяет прояснить «авторскую волю», реконструировать представления Белого о том, каким он хотел бы видеть «Москву» в печати. Он не стал бы делить роман на две части и не стал бы давать каждой из частей отдельное заглавие (роман виделся ему единым целым, одной книгой). Он указал бы на титульном листе, что это только первый том романа. Он вернул бы первому тому «Москвы» свое заглавие: «Иван Иваныч Коробкин» (оно было вычеркнуто на стадии предпечатной подготовки). В статье доказывается, что трансформации, произошедшие с романом Белого, обусловлены, с одной стороны, техническими возможностями издательства «Круг», а с другой — его рекламной и коммерческой политикой.

Ключевые слова: Андрей Белый, текстология, роман «Москва», «Московский чудак», «Москва под ударом», история публикации, издательство «Круг», издательство «Никитинские субботники», издательская практика 1920-х гг.

Информация об авторе: Моника Львовна Спивак — 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. https://orcid.org/0000-0001-5308-9780
E-mail: monika_spivak@mail.ru

Для цитирования: *Спивак М.Л.* Роман Андрея Белого «Москва» (1926): между авторским замыслом и издательской практикой // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 154–175. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-154-175

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2024

ANDREI BELY'S NOVEL *MOSCOW* (1926): BETWEEN THE AUTHOR'S IDEA AND PUBLISHING PRACTICE

© 2025. Monika L. Spivak
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Received: October 16, 2024
Approved after reviewing: December 06, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The first volume of Andrei Bely's novel *Moscow* was completed in 1925 and published by the publishing house "Krug" in 1926 in two parts or two books: *Moscow Oddball* and *Moscow Under Attack*. Comparison of the autograph, typescript and proofs of the novel with the edition shows fundamental differences between the author's conception of the novel and the editions of "Krug." The article examines the differences related to the titles (volumes, parts, and chapters) and the structure of the text (its division into parts, chapters, and subchapters). The analysis of archival sources, correspondence and memoirs makes it possible to clarify the "author's will" and reconstruct Bely's ideas about *Moscow* in print. He did not plan to divide the novel into two parts, nor did he intend to give each part a separate title (he envisioned the novel as a whole, in one book). He would like to indicate on the title page that this is only the first volume of the novel. He would give the first volume of Moscow back its title: *Ivan Ivanovich Korobkin* (it was refused at the pre-press stage). The article proves that the transformations that took place with Bely's novel arose from the technical capabilities of the Krug publishing house, on the one hand, and its advertising and commercial policy, on the other hand.

Keywords: Andrei Bely, textology, novel *Moscow*, *Moscow Oddball*, *Moscow Under Attack*, publication history, publishing house "Krug," publishing house "Nikitinskiye Subbotniki," publishing practice of the 1920s.

Information about the author: Monika L. Spivak, 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. https://orcid.org/0000-0001-5308-9780

E-mail: monika_spivak@mail.ru

For citation: Spivak, M. "Andrey Bely's Novel *Moscow* (1926): Between the Author's Idea and Publishing Practice." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 154–175. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-154-175

1.

Андрей Белый стал думать о необходимости написать новое большое произведение вскоре после возвращения из эмиграции (1921–1923). «Разговоры о новом романе, который “надо” писать, поднимались чуть ли еще не зимой» [25, с. 143]. Однако первые наброски к будущему произведению — им станет роман «Москва» — были сделаны только в сентябре — октябре[1]. Уже целенаправленная работа началась только после заключения 18 октября 1924 г. официального издательского договора. Согласно этому договору, роман «размером 10–15 печатных листов, для напечатания его в журнале “Россия” в нескольких книжках и последующего издания романа отдельной книгой <...> должен быть предоставлен редакции не позднее 1 марта 1925 года». Ближайшая же задача состояла в том, чтобы «сдать не менее трех листов романа не позднее 1-го декабря» текущего, т. е. 1924 г. Предполагалось, что «дальнейшие части романа» автор будет сдавать «с таким расчетом, чтобы не задерживать выход очередных книжек журнала “Россия”»[2]. Такой договор очень обязывал. Друг и добровольный литературный секретарь Белого П.Н. Зайцев называл его «кабальным»[3]. В трактовке самого писателя он выглядел еще более жестко, чем на бумаге: «доставить роман в 12 печ<ат-

1 В фонде Иванова-Разумника в Пушкинском Доме сохранилось несколько листиков с черновыми записями, среди которых, как пишет А.В. Лавров, — «отрывочный, конспективный набросок под названием “Коробкин”, к которому Белый впоследствии сделал приписку карандашом: “Первый листок, из которого вышла ‘Москва’, т. е. план, задание и все прочее; мыслилась повесть ‘*Жизнь И.И. Коробкина*’. Автор”» [2, с. 39].

2 РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 340. Л. 3–3 об.

3 «Для писателя такой договор носит название кабального. Однако, припертый безвыходностью положения, Белый пошел на эти кабальные условия» [26, с. 51].

ных> листов в 3 месяца» [3, с. 304–305][4]. Все это стало мощным стимулом к работе.

Октябрем в «Ракурсе к дневнику» помечена запись: «<…> спешно пишу первую главу “Москвы”»; ноябрем — «Пишу 2-ую главу “Москвы”» [22, с. 484–485].

А далее стало понятно, что обязательства по договору Белый выполнить не в состоянии и из-за очень коротких сроков, но — главное — из-за того, что роман стал разрастаться. С октября по декабрь предполагаемый объем увеличился в два раза.

> <…> …И — обнаружилось уже: роман (если напишу, не заболевши) будет размером не 12, а минимум 24 печ<атных> листа (шесть листов только *почти* готовы: в 1 ½ месяца!); ясно, что, имея долги и гроши в кармане <…> и дойдя с 6 печ<атными> листами в 1 ½ месяца почти до нервной клиники, я не мог соблюсти договора с «*Россией*»,

— писал Белый Иванову-Разумнику 8 декабря 1924 г. [3, с. 304][5].

Когда же ситуация стала критической и Белый оказался на грани нервного срыва, подоспела помощь со стороны издательства «Круг»: «<…> и теперь меня с мучительной операцией ради спасения меня и романа вырывают из “России” (Пильняк, Воронский, Богомильский) <…>» [3, с. 304]. Названные Белым «люди добрые» [3, с. 309][6] входили в руководство «Круга»; они организовали расторжение договора с «Россией» и предложили выпустить роман у себя.

Новые издатели, видимо, согласились на увеличение и объема романа, и сроков его сдачи: «<…> каждые 3 месяца должен поставить 6 печатных листов (по контракту с “Россией” был должен бы оные 6 листов поставлять в два месяца) <…>» [3, с. 309]. Из последующей переписки Белого с Д.К. Богомильским, осуществлявшим контроль за предпечатной подготовкой книги, следует, что издательство рассчитывало получить роман к 1 августа 1925 г. [21, с. 340]. Такие условия было трудно выполнить, но все же возможно, тем более что уже имелся задел в две главы. «Переделываю

4 Письмо от 8 декабря 1924 г.

5 Здесь и далее в приводимых цитатах курсив — знак того, что выделено автором.

6 Письмо от 10 декабря 1924 г.

2 первых главы “Москвы” и отдаю их “Кругу”», — отмечено в «Ракурсе к дневнику» в декабрьской записи за 1924 г. [22, с. 485].

Сведения, ретроспективно занесенные в «Ракурс к дневнику», можно уточнить по другим источникам. Первую главу Белый датировал 10 ноября, вторую — декабрем 1924 г.[7] «Дорогой Давид Кириллович: все эти дни хворал: сегодня нашли форменную ангину. Теперь — лучше. До Рождества постараюсь сдать 2-ую главу», — обещал Белый 15 декабря Богомильскому [21, с. 339]. Из затесавшейся между страниц автографа записки жены Б.А. Пильняка О.С. Щербиновской следует, что в полном объеме вторая глава поступила к Богомильскому 9 января 1925 г.[8]

Эти две главы будут сначала напечатаны в альманахах Артели писателей «Круг» (Кн. 4 — «Москва». Роман. Часть первая. Глава первая; Кн. 5 — «Москва». Роман. Часть первая. Глава вторая; оба выпуска — М.; Л., 1925) [8; 9], а затем (в 1926 г.) в несколько урезанном виде войдут в книгу «Московский чудак» [12].

В начале 1925 г. дальнейшая работа над романом приостановилась. На Белого навалились дела, горести и проблемы, прежде всего бытового характера. «<…> 2 главы — провел; стою перед 3-ей и 4-ой; и при всем желании работать не сумею сказать: позволит ли жизнь?», — писал он Иванову-Разумнику в начале марта [3, с. 318]. Часть проблем разрешилась с переездом в конце месяца в подмосковный поселок Кучино. «Здесь — отдых: и тихое задумье; здесь начинаю прерванную на 3 почти месяца работу над *“Москвой”* <…>», — отмечал Белый в «Ракурсе к дневнику» [22, с. 486].

Потом писатель уже не останавливался, что видно по записям в том же «Ракурсе к дневнику»: каждый месяц фиксируется значительное продвижение вперед [22, с. 487–488]. Однако работа шла тяжело и не так быстро, как хотелось и планировалось.

> <…> …И так гоню работу: просиживаю ночи без сна; ведь за лето я отработал уже более 150 страниц трудной для меня худож<ественной> формы; и не удивительно, что не поспел к 1-ому августа с концом,

7 Датируется по автографу и машинописи романа (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 32; ОР ИМЛИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 44). Дата завершения работы над первой главой указана и в публикации в четвертой книге альманаха «Круг» [8, с. 73].

8 РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 80.

— объяснял Белый Богомильскому задержку со сдачей романа [21, с. 340]. Впрочем, опоздал Белый ненадолго. Третья глава, как отмечено в автографе, была завершена в июне, а весь роман — 24 сентября[9]. «<…> *“Москва”* — за плечами (т. е. — первый том — 21–22 печатных листа) <…>», — сообщал он Иванову-Разумнику в письме от 27 сентября 1925 г. [3, с. 331].

О том, что в один том замысел романа не уложить и что непременно должен быть, как минимум, том второй, знали не только друзья Белого, но и его издатели. В сентябре же Белый писал Богомильскому, что вскоре будет закончена и сдана последняя глава «первого тома *“Москвы”*» [21, с. 340]. Но до второго тома было еще далеко — Белый возьмется за него только в 1928 г., закончит в 1930 г., а выпустит в январе 1933 г. (на обложке 1932 г.) [1, с. 802–803; 7].

Первый же том будет издан «Кругом» летом 1926 г. в двух книгах с броскими заглавиями: «Московский чудак» (в июне) и «Москва под ударом» (в августе) [12; 13]. В 1927 г. издательство «Никитинские субботники» осуществит переиздание «Московского чудака» и «Москвы под ударом» [14; 15]. А в 1928 г. «Никитинские субботники» роман напечатают снова, правда, под немного другим заглавием: «“Москва”. Роман. Часть первая» и «“Москва”. Роман. Часть вторая» [10; 11]. Это последнее заглавие повторяло заглавие первой публикации двух глав в альманахе «Круг» (1925), возвращало к нему.

2.

Итак, есть три прижизненных издания романа и еще публикация в альманахе «Круг» (будем далее называть ее журнальной). И есть множество самых разных текстов Белого, где он говорит о работе над книгой и о смыслах, в ней заложенных. Нередко цитатами из «Москвы» Белый иллюстрирует свои мысли. При сопоставлении печатных изданий романа Белого с отсылками самого Белого к этим же изданиям возникает недоумение. Белый крайне редко говорит о «Московском чудаке» и о «Москве под ударом»; для него это или просто роман «Москва», или первая и вторая части «Москвы»[10]. И еще — Белый все время указывает разное количество

9 Первая датировка по автографу (РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 32), вторая — по автографу и книжному изданию 1926 г. [13].

10 См., например, в письме к Иванову-Разумнику от 26 сентября 1926 г. [3, с. 379–384].

глав, эти книги составивших. То он пишет Богомильскому о четвертой главе как о главе последней [21, с. 340], то отмечает в «Ракурсе к дневнику», что сдал в «Круг» четвертую, пятую главу и шестую главу «Москвы»[11]. В письме к Иванову-Разумнику от 26 сентября 1926 г. он также не сомневается в том, что в его романе именно шесть глав:

> Кстати о *«Москве»*, — раз Вы уделяете ей внимание <…>; в смысле *конца* 1-ая глава — насквозь проглядна: она написана точно после *6-ой главы,* чтобы сделать 6-ую главу видной в первой; я же, автор, не знал еще 6-ой главы, когда писал первую <…> [3, с. 379].

И это при том, что в «Московском чудаке» — три главы (первая, вторая и третья) и в «Москве под ударом» тоже три главы (тоже первая, вторая и третья). В сумме, конечно, их шесть, но нумерация в книгах не та, которой пользуется Белый.

Эта путаница и с названиями, и с количеством глав — отражение тех трансформаций, которые происходили с романом между сдачей рукописи в издательство и выходом книг. На наш взгляд, они весьма существенны для понимания авторского замысла. В этой связи обратимся к исходникам — прежде всего к автографу романа, хранящемуся в РГАЛИ, и к сделанной с того автографа машинописи (ремингтону) из Отдела рукописей ИМЛИ РАН[12]. Машинопись содержит авторскую правку и редакторские пометы. С нее делались гранки и затем, после правки, набор для альманаха «Круг» (1 и 2 главы) и для книги (остальной текст).

Как следует из первичных материалов, роман, сданный Белым в издательство, вообще не предполагал ни деления на две части, ни тем более на две книги с самостоятельными заглавиями. В издательство «Круг» поступила просто цельная рукопись первого тома романа «Москва». Том имел свое заглавие: «Иван Иваныч Коробкин». Это было уместно — ведь второй том получит название «Маски», а у первого тома в итоге названия не окажется. И это было логично, так как название коррелировало с тем замыслом, ко-

11 «<…> пишу всю 4-ую главу “Москвы”. <…> Пишу эскизы к пятой главе “Москвы”. <…> Доделываю 5-ую главу “Москвы” и пишу почти всю 6-ую» [22, с. 487–488].

12 РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 1. Ед. хр. 32; ОР ИМЛИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 44, 47. Оба документа дошли с утратами. Оба документа попали в фонды Белого из «Круга». Автограф, вероятно, был Белому возвращен; машинопись, скорее всего, была к его фонду присоединена.

торым Белый делился с Ивановым-Разумником еще до начала работы над романом. В письме от 17 июня 1924 г., отправленном из Коктебеля, писатель сокрушался, что «переделка “Петербурга”», пьесы по роману для МХТ-2, «отодвинула тему предполагаемой повести, которая должна носить название или “Иван Иваныч Коробкин”, или “Ив. Ив. Коробченко” — повесть о *“тусклой”* жизни» [3, с. 295]. Он «думал писать эту повесть в Коктебеле, но, попав туда, — до такой степени соблазнился морем, скалами, краббами, камушками и прочими прелестями природы», что взяться за написание книги так и не собрался: «“Ив. Ив. Коробкин” все ждет своей очереди. Он должен быть начат, ибо живу на *аванс* за него» [3, с. 295]. Можно сказать, что, вернувшись из Крыма и засев за работу, Белый реализовал ту самую идею, которую вынашивал с лета.

На связь романа с коктебельским замыслом указывает и зафиксированное в автографе название первой главы тома: «Благополучная жизнь». Наверное, рассказ о жизни «Иван Иваныча Коробкина» должен был по ходу развития сюжета показать, что его «благополучная жизнь» на самом деле оказывается «“тусклой” жизнью».

Под заглавием первого тома в автографе стоит подзаголовок: «Трагикомедия». Он обыгрывался в «подводке» к рассказу о биографии Коробкина, задавая ракурс восприятия всего дальнейшего сюжета: «Здесь, в начале трагикомедии, должен дать сообщения об известном профессоре. Как говорится, — *“аб обво”*». Так было напечатано в альманахе «Круг» [8, с. 27]. Думается, что, когда роман был закончен, Белому, обрекшему своего героя на ужасы и страдания, стало понятно, что комическое восприятие происходящего не очень уместно. Уже на последней стадии, при правке гранок книги Белый заменил в тексте трагикомедию на трагедию. В издании 1926 г. стало: «Здесь, в начале трагедии…» [12, с. 14].

И заголовок тома «Иван Иваныч Коробкин», и подзаголовок «Трагикомедия» были вычеркнуты в машинописи, но вычеркнуты не Белым, а редактором, скорее всего даже техническим редактором, делавшим пометы красным карандашом.

Черновые материалы сохранили след еще одной попытки Белого дать тому самостоятельное заглавие. Она отражена в черновом тексте заметки «Вместо предисловия» ко второй части «Москвы» («Москве под ударом»):

> Вместо предисловия
>
> Роман «Москва» задуман в двух томах, из которых каждый — законченное целое; но оба лишь создают целое — «Москву», как мировой центр.
>
> Первый том озаглавил я — «*Гибель Москвы*»; в ней показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний, — в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигенческом кругу.
>
> Во втором томе я постараюсь дать картину восстания новой «Москвы», не татарской; и по существу уже не «*Москвы*», а мирового центра.
>
> Лишь в обоих томах очертится тема моего романа[13].

Если название «Иван Иваныч Коробкин» отражает начальную стадию работы Белого над романом, то «Гибель Москвы» — самую последнюю, уже предпечатную. Заметка «Вместо предисловия» в автографе датирована сентябрем 1925 г.; она написана уже явно после сдачи романа в издательство.

В печатном тексте «Москвы под ударом» эта заметка воспроизведена с той же датировкой и почти без изменений. Но здесь важно, что именно «почти». Изменения коснулись только начала второго абзаца. Вместо «Первый том озаглавил я — *“Гибель Москвы”*...» стало: «В первом томе, состоящем из двух частей ...» [13, с. 5].

Отметим также, что в черновом автографе «Вместо предисловия» в названии тома, предложенном Белым, зачеркнуто слово «старой» — было «Гибель старой Москвы»[14]. В таком «пред-пред» варианте название перекликается с пояснением Белого к журнальной публикации первой главы:

> Идея романа — столкновение двух эпох в Москве; две «Москвы» изображаю я; в первой части показывается Москва дореволюционная; во второй части — «Новая Москва». Задание первой части показать: еще до революции многое в старой Москве стало — кучей песку; Москва, как развалина, — вот задание этой части; задание второй части — показать, как эта развалина рухнула в условия послеоктябрьской жизни [8, с. 20].

13 ОР ИМЛИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 48 (Черновые материалы к роману «Москва»).

14 Еще одно слово написано неразборчиво.

Если бы намеченная в черновиках идея Белого реализовалась, то первый том мог бы называться «Гибель Москвы» (или «Гибель старой Москвы»), а следующий — «Новая Москва»[15]. Как бы то ни было, но общее название первый том «Москвы» потерял. У этой «потери», скорее всего, была рекламная и коммерческая составляющая, но о ней — после.

Сейчас же обратимся к членению текста романа на главы и к названиям самих глав.

Всего в автографе четыре главы. Заголовок первой главы — «Благополучная жизнь» — будет заменен на другой: «День профессора». Новое название вписано рукой Белого в машинопись на этапе подготовки публикации в альманахе «Круг» (Кн. 4). Данное в автографе заглавие второй главы — «Дом Мандро» — без изменений сохранится и в журнальном варианте, и в книге. Обе первых главы по пути от автографа к книге подвергнутся небольшим сокращениям и правке, косметической, стилистической, но принципиальных изменений не будет.

Разрастание романа и вызванная этим последующая неразбериха с главами и подглавками начнется с третьей главы и продолжится в четвертой. Белый в осеннем письме 1924 г. к Богомильскому говорил истинную правду: «размеры 3-ей и 4-ой глав силою вещей (развитием фабулы) увеличились вдвое» [21, с. 340]. Диспропорциональность различных частей текста очевидна по подсчетам в письме к Богомильскому:

> Я передаю в *«Круг»* отработанные для печати (отдельной книгой) первую (51 страница) и третью (123 страницы) главы романа «Москва». Вторая глава находится в *«Круге»* в гранках, за которыми я еду. <...> у Вас в распоряжении 1-ая глава (51 печ. страница), 2-ая (72 ремнгт. страницы), 3-ья (123 реминг. страниц) да ½ четвертой (которая — в ремингтоне) (до 60 страниц) <...> [21, с. 339–340].

Количество подглавок в каждой главе автографа также было диспропорционально. В первой главе их 15, во второй — 23 (то же количество подглавок сохранится и в журнальном, и в книжном вариантах). А вот в третьей главе оказалась 41 подглавка, в четвертой их аж 50.

15 В книжном издании «Москвы» Белый будет в предисловии обещать картину «Новой Москвы» во втором томе, а в «Масках» — в третьем или четвертом.

Это, конечно, никуда не годилось ни с какой точки зрения. И вполне логично предположить, что издатели захотели разбить каждую из разросшихся глав на две, а автор на предложение издателей легко согласился. Так третья глава разделилась на третью и четвертую, а четвертая глава, тоже будучи разделенной на две, стала пятой и шестой.

Реструктуризация текста естественно повлекла за собой добавление заглавий (количество глав-то увеличилось) и изменение тех заглавий, что уже ранее, в автографе, были главам присвоены. Все новые названия глав будут вставлены в машинопись, откуда перейдут в книгу.

Третья глава первоначально называлась «Свалень событий». Это название перешло к главе, которая после разбивки третьей главы на две станет четвертой. Собственно третья получит новое заглавие — «Бестолочь».

Пятая глава в книге — «Негодяй», шестая — «Удар». Они — повторим — результат разделения четвертой главы автографа.

Название четвертой главы в автографе отсутствует. Точнее, отсутствует не название, а лист, на котором это название было записано (такие листы в рукописи выступают в функции самодельного, рукописного шмуцтитула). Лист-шмуцтитул должен был бы предшествовать тексту, но его там нет. К счастью, этот лист не пропал, а обнаружился между страниц машинописи. Белый использовал его в качестве черновика для шмуцтитула к главе «Удар». На нем отчетливо фиолетовым карандашом рукой Белого записано (а потом грифельным карандашом зачеркнуто):

> Четвертая глава
> романа «Москва»
> *«Тартары»*[16].

Таким образом, четыре главы автографа преобразовались в те шесть глав, к которым чаще всего отсылает Белый, когда пишет о «Москве» или «Москву» цитирует.

Важно отметить, что, говоря о шести главах романа «Москва», Белый представлял роман как единое целое, без разделения на две части, на две книги, а значит — как роман со сплошной, продолжающейся от начала

16 ОР ИМЛИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 111.

до конца нумерацией глав. Разделение романа на две части, на две книги, каждая из которых — со своим заглавием, снова повлекли за собой перенумерацию. Главы «Москвы под ударом» — «Свалень событий», «Негодяй», «Удар» — стали уже не четвертой, пятой, шестой, а, соответственно, первой, второй, третьей главами второй части «Москвы».

Для удобства восприятия представим эти трансформации в таблице:

	Роман «Москва» **Том первый**	
	Автограф	**Издание 1926 г.** **(Артель писателей «Круг»)**
Название тома	**Иван Иваныч Коробкин** или **Гибель Москвы**	Нет заглавия
	Нет деления на части	«Московский чудак»/ Часть I / «Москва под ударом»/ Часть II /
Деление на главы и подглавки	Глава первая **Благополучная жизнь** 15 подглавок	Часть I. Глава первая **День профессора** 15 подглавок
	Глава вторая **Дом Мандро** 23 подглавки	Часть I. Глава вторая **Дом Мандро** 23 подглавки
	Глава третья **Свалень событий** 41 подглавка	Часть I. Глава третья **Бестолочь** 23 подглавки
		Часть II. Глава первая **Свалень событий** 17 подглавок
	Глава четвертая **Тартары** 50 подглавок	Часть II. Глава вторая **Негодяй** 24 подглавки
		Часть II. Глава третья **Удар** 27 подглавок[17]

17 В ряде случаев и Белый, и редакторы, готовившие книгу к печати, путались в нумерации подглавок (были и повторы и пропуски), чем и объясняется то, что сумма подглавок в разделенных главах не совпадает с их порядковым номером в автографе.

Перенумерация коснулась не только глав, но и подглавок. В первых частях третьей и четвертой глав автографа (в книге — «Бестолочь» и «Негодяй») нумерация подглавок осталась прежней, соответственно, с 1-й по 23-ю и с 1 по 24-ю. А далее, в новообразованных главах потребовалось тотальная замена порядковых номеров. Подглавка 24 стала подглавкой 1, подглавка 25 стала подглавкой 2 и т. д., до конца главы. Перенумерация производилась в машинописи, набранной по автографу, элементарным механическим действием: старый номер подглавки зачеркивался и рядом вписывался новый. Но не обошлось без курьезов.

Так, в издании «Москвы под ударом» в главе «Удар» за подглавкой 24 почему-то следует подглавка с загадочным номером 48 [13, с. 242]. И только затем идет подглавка 25. Разгадка этой тайны проста. При перенумерации ее банальным образом прозевали, пропустили, забыли зачеркнуть и поставить на место числа «48» следующий порядковый номер. В таком виде книга и пошла в печать — с оставшимся еще от прежнего, четырехглавного членения текста номером подглавки.

Другой пример сбоя нумерации обнаружить невооруженным взглядом, к сожалению, практически невозможно. Номер подглавки 33 из главы «Свалень событий» в машинописи вычеркнули, как вычеркивали номера и до, и после, но новый порядковый номер не вставили. Эта подглавка должна была бы идти под номером 11 и начинаться словами: «Шторы в гостиной ложились лиловоатласными складками» [13, с. 44]. Однако этот номер забыли вписать, и две подглавки (32 и 33 по старой нумерации; 10 и 11 по новой) слились. Видного сбоя в нумерации вроде бы нет: номер 11 присвоен следующей подглавке (34 по старой нумерации), а ошибка тем не менее есть. Конечно, можно предположить, что эти две подглавки слили сознательно, согласно авторскому замыслу, но это кажется маловероятным.

Зато сбой нумерации бросается в глаза в главе «Негодяй», где вслед за подглавкой 12 идет почему-то подглавка 14. Номер 13 попросту пропустили. Подглавка 12 должна была бы заканчиваться фразой «Горизонты стояли изруганы громом». Следующая подглавка должна была бы начинаться так: «Под черепною коробкой сознанье распалось: мирами <…>» [13, с. 120]. Но из-за ошибки (видимо, даже не только редактора, но и наборщика) две подглавки опять-таки слились в одну.

3.

Однако проблема соразмерности глав и подглавок была лишь одной из проблем. Серьезной проблемой стал общий объем романа, не 12 обещанных печатных листов, а почти вдвое больше. Повторим: Белый написал текст без разделения на части и вовсе не планировал его делить, а видел одной толстой книгой (поэтому он и говорит о шести главах «Москвы»).

Думается, что авторское видение в этом вопросе вошло в противоречие с издательскими возможностями «Круга». Книги «Круга» выходили в серийном оформлении, уменьшенным форматом, и печатались они в определенных типографиях на определенном оборудовании, имевшем определенный лимит на количество страниц и толщину корешка. Именно это вполне материалистическое, даже техническое обстоятельство стало, как кажется, главной причиной разделения «Москвы» на две части, на две книги.

Такая практика не просто существовала, но была широко распространена, и Белый с ней многократно сталкивался. Так, например, в двух частях, в двух книгах выходили в Берлине в издательстве «Эпоха» романы «Петербург» (1922) [16; 17] и «Серебряный голубь» (1922) [23; 24]. В двух томах напечатало издательство «Геликон» «Записки чудака» (1922) [6]. «Записки чудака» отдельным изданием до 1922 г. не выходили, и теоретически допустимо предположить, что они могли восприниматься как двухтомие[18]. Но «Петербург» и «Серебряный голубь» выходили ранее («Петербург» — в 1916 г., «Серебряный голубь» — в 1910 г.), и всем было понятно, что эти произведения представляют собой единый текст без всякого разделения на части. Просто в двух небольших книгах выпустить их в ряде случаев оказывалось легче и дешевле.

То же самое было и в Советской России. Например, в 1928 г. «Петербург» также вышел в «Никитинских субботниках» в двух частях, в двух книгах [18; 19]. А в 1935 г. тот же «Петербург» издается уже в одной книге Гослитиздатом [20]. Почему? Да потому что другое издательство, другие стандарты и серии, другие типографские возможности.

18 Это допущение, впрочем, очень маловероятно, ведь в альманахе «Записки мечтателей» (первая публикация) они печатались хоть и с продолжением, однако без какого-либо разделения на части. Более того, сами «Записки чудака» Белый представлял в альманахе как первый том многотомной эпопеи «Я» [5, № 1, с. 9]. «Том» в издании «Геликона» [6] — синоним «части», не очень удачный.

О распространенности такой практики свидетельствует поступившее Белому в 1929 г. предложение от издательства «Земля и Фабрика» («ЗиФ»), готовившего к печати мемуары «На рубеже двух столетий». Об этом П.Н. Зайцев рассказывал в письме от 18 мая 1929 г.:

> С «ЗиФ» составлен проект договора <…> срок выхода всей книги ограничен — не позднее 1 октября этого года, причем ее ввиду большого объема (не 23, как Вы считали, а *27 листов*) издадут, как «Москву»<,> 2-мя томами.
>
> Я на это согласился. И это необходимо в Ваших интересах, в интересах распространения книги. Вот только как ее делить? Не откажите указать это в ближайшем письме [4, с. 431].

Вынужден был согласиться с предложением «ЗиФа» и Белый, правда, в ответном (от 27 июня) письме Зайцеву он не преминул выразить свое негативное отношение к подобной практике, продиктованной, по его мнению, не заботами о книге и ее читателях, а прежде всего «меркантильными расчетами»:

> Грустно, что книгу «На рубеже» делят на 2 книги; по-моему, эти меркантильные расчеты не учитывают *того* читателя, который будет покупать книгу; ему приятней иметь компактный томик, чем 2 тощих книжицы; но если они *«делят»*, то можно делить лишь по одному принципу: 1-я часть кончается главой, озаглавленной «Боренька»: можно ее озаглавить *«Детство»*. Вторая состоит из гимназии и университета; можно ее озаглавить *«Годы учения»*. Но непременно: четко должно быть обозначено *1-я часть, 2-я часть* [4, с. 450].

И хотя в итоге «ЗиФ» от планов разделить мемуары на две части отказался и издал их традиционно, в одной книге, но сама постановка вопроса (с добавлением еще и аргумента об «интересах распространения книги») очень показательна. И не менее показательна здесь проведенная Зайцевым аналогия с «Москвой», напечатанной в «Круге» «2-мя томами».

Вопрос «Вот только как ее делить?» непременно возникал и применительно к «Москве». Сейчас, спустя сто лет после выхода романа, кажется,

что финал «Московского чудака» символичен и многозначен («Он надел на себя не кота, а — терновый венец» [12, с. 256]). Но тогда, по-видимому, руководствовались не столько смыслом, сколько количественными параметрами. «Москву» разбили на две части, две книги, примерно равных по объему. Линия разделения прошла между 23-й и 24-й подглавками третьей главы автографа. Значимым, напротив того, будет отношение Белого к выходу первой части «Москвы» (в июне 1926 г.). Это для него незаконченное произведение, кусок романа, с которым и знакомить-то друзей не следует до выхода окончания (в августе 1926 г.). Так, по крайней мере, следует из письма Иванову-Разумнику, отправленного в начале августа:

> Милый Р<азумник> В<асильевич>, я сознательно не шлю Вам и Д.М. Пинесу *первой части «Москвы»*, которая вышла, ибо считаю выход *«Москвы»* со второй, которую обещают уже месяц (неделя за неделей) через неделю выпустить <...> [3, с. 353].

Все вышесказанное, пусть косвенно, но подтверждает, что деление на две части не диктовалось ни концепцией романа, ни его структурой. Причина была исключительно внешней, технической и/или материальной («меркантильные расчеты»). Однако сегодня и читатели, и исследователи воспринимают две книги Белого, выпущенные «Кругом» в 1926 г., как самостоятельные произведения, как два отдельных романа. Нередко говорится и о московской трилогии Белого, состоящей из «Московского чудака», «Москвы под ударом» и «Масок». Почему так произошло?

Думается, что это — результат успешной рекламной и коммерческой политики «Круга». И до, и после «Москвы» книги Белого, выходившие в двух частях, объединяло одно заглавие (хоть в одной, хоть в двух книгах, но это роман «Петербург» или роман «Серебряный голубь»). Именно так видел Белый и издание в «Круге» романа «Москва». С технической необходимостью разделить роман на две части, на две книги он, естественно, согласился (а как он мог не согласиться?). Но вот необходимости давать каждой части отдельное заглавие он не понимал. В четвертом альманахе «Круг» роман, как уже говорилось, представлен следующим образом: «Андрей Белый. Роман “Москва”. Часть первая. Глава первая». В пятом — «Андрей Белый. Роман “Москва”. Часть первая. Глава вторая». В машинописи на по-

следнем шмуцтитуле он фиксирует название главы — «Удар», а далее поясняет сотрудникам издательства: «Глава третья 2-ой части первого тома “Москвы”»[19]. И потом, после выхода книг «Круга» Белый, как правило, пишет или просто о «Москве», или о первой и второй частях «Москвы»[20], но крайне редко, считанные разы использует названия частей, вынесенные на обложки. Нет сомнения в том, что придуманы они Белым. Но придуманы они были, как кажется, под давлением обстоятельств, вынужденно, и в душе Белого так и не прижились.

В книгах «Круга», напротив, разделение двух частей визуально акцентируется. Если смотреть на обложки, то это — две книги Белого с разными заглавиями. Только раскрыв книгу, можно прочитать на титульном листе, что «Московский чудак» — «первая часть романа “Москва”», а «Москва под ударом» — его вторая часть.

Закрепляется это разделение и тем, что главы «Москвы» пронумерованы не насквозь (с первой по шестую), а начиная с первой и в «Московском чудаке», и в «Москве под ударом». И в этом — принципиальное отличие от других романов Белого, издававшихся в двух частях. В них нумерация была сплошная; вторая часть «Петербурга» открывалась пятой главой, и так же, с пятой главы шла вторая часть «Серебряного голубя». Без первой части эти книги не имели смысла[21]. Очевидно, что и заглавия книг, скрывающие информацию о том, что это части одного романа, и нумерация глав, в каждой книге своя, — все это должно было показать читателю, что перед ним на прилавке лежат два законченных произведения одного писателя.

Информацию же о том, что обе книги составляют вместе лишь первый том задуманного Белым романа, издатели вообще постарались спрятать. «“Московский чудак”. Первая часть первого тома романа “Москва”», — так было изначально в гранках. Слова о первом томе редактор с титульного листа убрал. О том, что «роман “Москва” задуман в двух томах, из которых каждый — законченное целое», читатель узнает только из вступительных заметок к каждой из частей:

19 ОР ИМЛИ. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 111.

20 См., например, его письма к Иванову-Разумнику, мемуары «На рубеже двух столетий», «Между двух революций».

21 В «Записках чудака» главы вообще не пронумерованы. Второй том открывается главой «Лондон», не предваренной какой-либо преамбулой [6]; без первого тома он также не имеет никакого смысла — это просто книга без начала.

> Подготовляя первую часть первого тома моего романа «Москва», я должен сказать несколько пояснительных слов. Лишь во втором томе вступает тема современности («Московский чудак» [12, с. 6]);
>
> В первом томе, состоящем из двух частей, показано разложение устоев дореволюционного быта и индивидуальных сознаний, — в буржуазном, мелкобуржуазном и интеллигенческом кругу.
>
> Во втором томе я постараюсь дать картину восстания новой «Москвы», не татарской; и по существу уже не «*Москвы*», а мирового центра.
>
> Лишь в обоих томах очертится тема моего романа («Москва под ударом» [13, с. 5]).

Белому это было важно подчеркнуть. Таким образом, он не только вводил читателя в курс своих дальнейших творческих планов, но и как бы заверял власть, что далее будет работать в русле советской идеологии. Но издатели, видимо, считали, что указанием на первый том (т. е. указанием на незаконченность романа) они могут испугать потенциального покупателя их книг. Никто не мог знать, когда последует продолжение, ведь второй том к моменту выхода первого еще не был начат.

Кстати, ГИХЛ, выпустивший в 1932 г. роман «Маски», поступил в том же духе и даже еще более радикально. На обложке — только заглавие («Маски»), на титульном листе — тоже лишь заглавие («Маски»). А о том, что «роман *“Маски”* есть второй том романа “Москва”», сообщается потом, в предисловии [7, с. 5]. Автору эта информация была необходима, а для издателей она оказывалась не просто ненужной, но лишней, даже вредной.

«Москва» действительно была быстро раскуплена. «Между прочим, первый том в Издательстве уже исчерпался (обе части) — дораспродаются остатки <...>», — сообщал Белый Иванову-Разумнику 24 ноября 1926 г. [3, с. 426]. Безусловно, успех книги был обеспечен прежде всего именем автора и качеством произведения, но, наверное, и политика «Круга» сыграла здесь не последнюю роль. В отчете «Круга» за период с октября 1925 г. по 1 апреля 1927 г. обе книги Белого — и «Московский чудак», и «Москва под

ударом» — значатся в списке тех книг, что «разошлись полным тиражом»[22], составлявшим 4 000 экземпляров.

4.

Надежды Белого на то, что «Круг» перевыпустит «Москву», не оправдались, но эстафету «Круга» подхватит, как уже говорилось ранее, издательство «Никитинские субботники», дважды переиздав роман. Оба раза — в двух частях, двух книгах. Но в 1927 г. — с теми же заглавиями, как ранее в «Круге»: «Московский чудак», «Москва под ударом». А в 1928 г. — с другими, первоначальными, теми, что были в альманахе «Круг»: «“Москва”. Роман. Часть первая» и «“Москва”. Роман. Часть вторая».

Нет возможности доподлинно узнать, как и почему произошло это «обратное» переименование. Оно вполне могло отвечать интересам «Никитинских субботников», выпустивших в том же 1928 г. тоже в двух частях, двух книгах беловский «Петербург»: названия двух романов «рифмовались». Но, несомненно, отказ от «Московского чудака» и «Москвы под ударом» в пользу единой «Москвы» (пусть и разделенной на две части) отвечал желанию Белого и его словоупотребительной практике. Известно, что Белый не вносил в это издание авторской и редакторской правки. Но, быть может, его допустили к исправлению заглавий на обложках и титулах?

Как бы то ни было, но издание 1928 г. — последнее прижизненное издание романа, с «Москвой» на обложке и титулах и без отдельных заглавий для каждой части. И это — последняя авторская воля, которую нельзя игнорировать. Трудно сказать, возможно ли сейчас, через сто лет реализовать эту последнюю, и не только последнюю, а постоянную авторскую волю. Мешает то, что заглавия «Московский чудак» и «Москва под ударом» прижились и стали восприниматься как органические. Однако реконструировать авторский замысел необходимо, причем во всей его полноте.

Безусловно, Белый не стал бы сохранять деление «Москвы» на две части, окажись он в других обстоятельствах, в партнерстве с другими издательствами, обладавшими другими издательскими мощностями. Думается, что авторской воле отвечало бы восстановление на титульном листе указания на то, что «Москва» — первый том большого художественного проекта

22 ОР ИМЛИ. Ф. 426. Оп. 1. Ед. хр. 3.

(это указание, напомним, было вычеркнуто редакторами «Круга»). Не исключено, что Белый, будь это в его власти, вернул бы первому тому и заглавие. Получилось бы так:

Москва
Роман
Том первый
Иван Иваныч Коробкин

А в оглавлении было бы указано шесть подряд идущих глав:

Глава первая. День профессора
Глава вторая. Дом Мандро
Глава третья. Бестолочь
Глава четвертая. Свалень событий
Глава пятая. Негодяй
Глава шестая. Удар

Всем вышесказанным, как кажется, не следует пренебрегать и при чтении романа, и при его изучении, и при его дальнейших републикациях, ежели таковые будут осуществляться[23].

23 В новейшее время роман неоднократно перепечатывался — всегда по изданию «Круга» 1926 г., без обозначения текстологических проблем, без сверки печатного текста с рукописью и — как следствие — с повторением мелких и крупных ошибок первоиздания: *Андрей Белый*. Москва. М.: Сов. Россия, 1989; публ. С.И. Тиминой; *Андрей Белый*. Петербург. Москва: в 2 т. Тула: Приокское книжное изд-во, 1989; *Андрей Белый*. Москва под ударом // *Андрей Белый*. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2; публикация С.И. Пискуновой и В.М. Пискунова; в позднейших перепечатках (М.: Терра, 2004 — Собрание сочинений. Т. 3; М.: Вече, 2020; М.: АСТ, 2022) — даже без указания публикатора. Ни одного научного издания «Москвы» до сих пор, к сожалению, не было, а текстология романа ранее не становилась предметом специального исследования.

Список литературы

Исследования

1 *Лавров А.В.* Андрей Белый. Хронологическая канва жизни и творчества // Андрей Белый: Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. М.: Сов. писатель, 1988. С. 773–805.

2 *Лавров А.В.* Рукописный архив Андрея Белого в Пушкинском Доме // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л.: Наука, 1980. С. 23–63.

Источники

3 *Андрей Белый и Иванов-Разумник.* Переписка / публ., вступ. ст. А.В. Лаврова и Дж. Мальмстада. СПб.: Atheneum; Феникс, 1998. 733 с.

4 *Андрей Белый и П.Н. Зайцев.* Переписка / подгот. текста и примеч. Дж. Малмстада // *Зайцев П.Н.* Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 361–543.

5 *Белый А.* Записки чудака // Записки мечтателей. 1919. № 1. С. 9–72; 1921. № 2/3. С. 5–95.

6 *Белый А.* Записки чудака: в 2 т. М.; Берлин: Геликон, 1922. 214 с.; 238 с.

7 *Белый А.* Маски. М.: ГИХЛ, 1932. 440 с.

8 *Белый А.* Москва. Часть I. Глава первая // Альманах «Круг». М.; Л.: Круг, 1925. Кн. 4. С. 19–73.

9 *Белый А.* Москва. Часть I. Глава вторая // Альманах «Круг». М.; Л.: Круг, 1925. Кн. 5. С. 27–91.

10 *Белый А.* Москва. Часть первая. М.: Никитинские субботники, 1928. 250 с.

11 *Белый А.* Москва. Часть вторая. М.: Никитинские субботники, 1928. 239 с.

12 *Белый А.* Московский чудак. Первая часть романа «Москва». М.: Круг, 1926. 256 с.

13 *Белый А.* Москва под ударом. Вторая часть романа «Москва». М.: Круг, 1926. 248 с.

14 *Белый А.* Московский чудак. М.: Никитинские субботники, 1927. 250 с.

15 *Белый А.* Москва под ударом. М.: Никитинские субботники, 1927. 239 с.

16 *Белый А.* Петербург. Берлин: Эпоха, 1922. Ч. I. 268 с.

17 *Белый А.* Петербург. Берлин: Эпоха, 1922. Ч. II. 268 с.

18 *Белый А.* Петербург. М.: Никитинские субботники, 1928. Ч. I. 253 с.

19 *Белый А.* Петербург. М.: Никитинские субботники, 1928. Ч. II. 268 с.

20 *Белый А.* Петербург. М.: Гослитиздат, 1935. 395 с.

21 *Белый А.* Письма Д.К. Богомильскому / публ. Дж. Малмстада // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum; Феникс, 1993. Вып. 15. С. 335–341.

22 *Белый А.* Ракурс к дневнику // Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 105: *Белый А.* Автобиографические своды: Материал к биографии, Ракурс

к дневнику. Регистрационные записи. Дневники 1930-х годов / сост. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада. С. 329–653.

23 *Белый А.* Серебряный голубь. Часть I. Берлин: Эпоха, 1922. 299 с.

24 *Белый А.* Серебряный голубь. Часть II. Берлин: Эпоха, 1922. 245 с.

25 *Бугаева К.Н.* Воспоминания об Андрее Белом / публ., предисл. и коммент. Дж. Малмстада. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 444 с.

26 *Зайцев П.Н.* Последние десять лет жизни Андрея Белого / подгот. текста и прим. М.Л. Спивак // *Зайцев П.Н.* Воспоминания: Последние десять лет жизни Андрея Белого. Литературные встречи. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 39–192.

References

1 Lavrov, A.V. “Andrei Belyi. Khronologicheskaia kanva zhizni i tvorchestva” [“Andrei Bely. Chronological Framework of Life and Creativity”]. *Andrei Belyi: Problemy tvorchestva. Stat’i, vospominaniia, publikatsii* [*Andrei Bely: Problems of Creative Work. Articles, Memoirs, Publications*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1988, pp. 773–805. (In Russ.)

2 Lavrov, A.V. “Rukopisnyi arkhiv Andreia Belogo v Pushkinskom Dome” [“Manuscript Archive of Andrei Bely in the Pushkin House”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 1978 god* [*Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1978*]. Leningrad, Nauka Publ., 1980, pp. 23–63. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PYNCNW
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

УЧАСТИЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ В СКАНДАЛЬНОЙ ПОЛЕМИКЕ ПО ПОВОДУ РАССКАЗА Л. АНДРЕЕВА «В ТУМАНЕ»

© 2025 г. В.Н. Крылов
Казанский федеральный университет, г. Казань, Россия; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, г. Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 21 июня 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 декабря 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-176-201

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00636, https://rscf.ru/project/24-18-00636/ ; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского

Аннотация: Актуальность темы исследования вызвана необходимостью реконструировать картину восприятия раннего творчества Л.Н. Андреева в литературной критике начала 1900-х гг. с учетом современных подходов к природе и поэтике критики. Целью статьи является выявление различных критических стратегий, проявившихся в ходе скандальной полемики вокруг рассказа Андреева «В тумане». Исследование базируется на основе таких понятий, как «творческая стратегия критика», «полемика», «скандал». Показано, что судьба рассказа после его публикации развивалась по скандальному сценарию. В результате анализа и сопоставления различных откликов выделены такие критические стратегии, как конфронтационная и защитительная. Так называемая защитительная стратегия включает в себя тактику апологии автора и рассказа, конструктивный подход, а также и конфронтационную стратегию, направленную против противников произведения. Делается вывод, что в структуре всех выступлений о рассказе значительное место заняла критика «по поводу» — публицистические рассуждения о литературе и нравственности, о праве писателя на изображение негативных сторон жизни, но главным образом — о проблемах юношеской сексуальности. Утверждается, что сравнение рассказа с русскими классиками XIX в. и лучшими современными писателями способствовало закреплению успеха Л. Андреева.

Ключевые слова: Л. Андреев, «В тумане», творческая стратегия, литературный скандал, полемика.

Информация об авторе: Вячеслав Николаевич Крылов (1961–2024) — доктор филологических наук, профессор, Казанский федеральный университет, ул. Кремлевская, д. 18, 420008 г. Казань, Россия; научный сотрудник, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, набережная реки Фонтанки, д. 15, 191023 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0002-3118-6552

Для цитирования: *Крылов В.Н.* Участие литературной критики в скандальной полемике по поводу рассказа Л. Андреева «В тумане» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 176–201. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-176-201

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

LITERARY CRITICISM IN THE SCANDALOUS CONTROVERSY OVER L. ANDREEV'S STORY "IN THE FOG"

© 2025. Viacheslav N. Krylov
Kazan Federal University, Kazan, Russia;
Russian Christian Academy for Humanities, St. Petersburg, Russia
Received: June 21, 2024
Approved after reviewing: December 30, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The study was carried out at Russian Christian Academy for Humanities and supported by a grant from the Russian Science Foundation no. 24-18-00636 (https://rscf.ru/en/project/24-18-00636/).

Abstract: The relevance of the research topic is caused by the necessity to reconstruct the picture of the perception of L.N. Andreev's early work in literary criticism of the early 1900s considering modern approaches to the nature and poetics of criticism. The article aims to identify the different critical strategies manifested during the scandalous polemic around Andreev's story "In the Fog." The study relies on such concepts as "creative strategy of criticism," "polemics," and "scandal." The article shows that the story's fate after publication played out according to a scandalous scenario. The results of analyzing and comparing various responses to the work highlight such critical strategies as confrontational and defensive. In turn, the so-called defensive strategy includes tactics of apologizing for the author and the story, a constructive approach, as well as a confrontational strategy directed against the opponents of the work. The author of the article concludes that in the structure of all the speeches about the story, a significant place was taken by criticism "on the occasion of," such as journalistic statements about literature and morality, about the writer's right to depict negative aspects of life, but mainly about the problems of adolescent sexuality. The article argues that the comparison of the short stories with Russian classics of the 19th century and the best modern writers contributed to the consolidation of Andreev's success.

Keywords: L. Andreev, "In the Fog," creative strategy, literary scandal, polemics.

Information about the author: Viacheslav N. Krylov (1961–2024), DSc in Philology, Professor, Kazan Federal University, Kremlevskaya St., 18, 420008 Kazan, Russia; Russian Christian Academy for Humanities, Fontanka River Emb., 15, 191023 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0002-3118-6552

For citation: Krylov, V.N. "Literary Criticism in the Scandalous Controversy over L. Andreev's Story 'In the Fog'." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 176–201. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-176-201

В современном литературоведении, исследующем Л.Н. Андреева в эстетическом и социокультурном контексте эпохи модерна, его писательские стратегии определяются как «намеренно скандальные, сенсационные» [2, с. 249]. Как отмечает Г.Н. Боева, «Андрееву, виртуозно игравшему на парадоксах читательского восприятия, не было равных: он принципиально держал курс на введение в литературу новых, прежде табуированных тем (пресловутые вопросы “пола”, привлекшие внимание к “Бездне” (1901) и “В тумане” (1902), сделали его чуть ли не главным объектом дискуссии о “порнографии” в современной беллетристике)» [2, с. 249]. С позиций влияния медицинского дискурса и теорий о вырождении прочитывает рассказ Андреева «В тумане» Фредерик Х. Уайт, делая вывод: «Публичные дискуссии были важным элементом круговорота общественной мысли о вырождении, поскольку мнения физиологов и общественная критика звучали не только на страницах медицинских журналов и академических аудиториях, но и в массовой печати. <…> Отсутствие четкой границы между медицинским исследованием и тогдашней общественной мыслью позволяло критикам литературы и социума представлять писателей вроде Андреева как распространителей девиантности, инфицирующих ею ничего не подозревающее общество. И, что характерно, имелась в виду та самая девиантность, которая была очевидным симптомом более масштабного социального и политического конфликта, который давно назревал в обществе и готов был уже вырваться на поверхность» [14, с. 49][1].

1 Лора Энгельштейн заметила, что выход в свет рассказа Л. Андреева «В тумане» совпал с публикацией статей доктора А.С. Вирениуса «Половая распущенность в школьном возрас-

Очевиден в связи с этим и поразительный, противоречивый интерес критики к андреевскому творчеству, когда даже «ярые хвалители Андреева почти всегда относились к нему подозрительно, как к явлению ненадежному, непрочному и отчасти фальшивому, и в лучшем случае развязно хлопали его по плечу» [42, с. 70][2]. Причину неприятия своего творчества писатель усматривал в обращении «к болевым точкам современности, выводящим читателя из “зоны комфорта”, и в том, что, “тревожа” его, не предлагает готовых ответов» [2, с. 246]. Реакция критики начала 1900-х гг., выразившаяся в дискуссиях по поводу таких его «скандальных» рассказов, как «Бездна», «Мысль», «В тумане», имела особое значение в формирования литературной репутации Л. Андреева. Рецепции «Бездны» посвящено не одно исследование, в одном из последних рассказ рассматривается в контексте дискуссии о допустимости порнографии в русской беллетристике, отмечается, что восприятие рассказа «В тумане» «оказалось в шлейфе “Бездны” — во многом благодаря сблизившей эти произведения статье Буренина и письму Толстой» [2, с. 299]. Но главным образом данная работа направлена на выяснение противоречивого характера творчества и личности Л. Андреева, нас же интересует позиция критиков, способы их обращения с литературным материалом. Из двух систем отсчета в подходе к критике: с точки зрения самой литературы, постигаемой и оцениваемой критикой, и с точки зрения собственно критики в «многообразии ее задач и подходов к искусству и жизни» [8, с. 62] — в статье выбрана вторая точка отсчета.

Ключевыми для нас будут такие понятия, как «творческая стратегия критика», «полемика», «скандал». Широко используемое в современных исследованиях литературы понятие «творческая стратегия» может быть применено и к изучению литературной критики и экстраполировано не только на новейшее состояние, но и на ранние исторические этапы ее раз-

те» (Врач. 1901. № 41), «Период полового созревания в антропологическом, педагогическом и социологическом отношении» (Русская школа. 1902. № 10–12) [15, с. 241].

2 К. Чуковский в книге «Леонид Андреев большой и маленький» (раздел «Леонид Андреев и его читатель») собрал некий словарь нелестных эпитетов, расхожих суждений, восклицаний, отражающих отношение критики к писателю. Приведем лишь часть найденных Чуковским ярлыков: Абракадабра, Балаган отвратительный, Барабанная трескотня, Безграмотность, Бездарность, Белиберда, Гадость, Галиматья истерическая, Грязная лужа полового извращения, Графоман, Дегенерация творческая, Жалкий отщепенец, Неумный и необразованный человек, Порнограф, Садизм доморощенный, Хулиган литературный и т. д. [42, с. 71–76]. Разумеется, в этом перечне должны быть и эпитеты Чуковского.

вития. В критике как социокультурном явлении стратегийность определяет существо деятельности, включая в себя представление о задачах литературы и критики, определяющее оценку и понимание литературного явления, преимущественную ориентацию на художника или на публику (в крайнем варианте — только на круг «своих», т. е. критиков), характерную жанрово-стилистическую палитру, а также выбор газетно-журнальных органов, отвечающих установкам критика.

В теории критики проблемы полемики, границ этого понятия и его объема осмыслялись А.М. Штейнгольд: «Можно предположить, что полемика в литературной критике — порождение ее диалогической природы как основного принципа, частный случай диалога критика с коллегами-оппонентами, а шире — с читателями и с анализируемым текстом как выражением определенного мировидения писателя. Полемика в критике, как правило, не создала специальных жанров. <…> Замыкание полемики на самой себе может породить особый вид литературной статьи, где спор становится самоцелью, а предмет спора — художественное явление, объект осмысления, оценки и пропаганды — отсутствует. Таким образом, полемические фрагменты функционируют как элементы литературно-критической статьи и могут рассматриваться только в составе этого целого. Полемическую задачу в критической статье выполняют монологические реплики, риторические вопросы, диалоги, аналитические рассуждения, пародийные фрагменты, сценки-описания, сравнения и параболы, стилистические фигуры и т. д.» [12, с. 42–43]. При анализе литературно-критической полемики необходимо выявить, «задана ли полемика по авторской воле или возникла спонтанно “на стыке” мнений, каким образом демонстрируется в тексте полемическая направленность, ведется ли спор с конкретным адресатом или это возражение целому направлению или коллективу, которые не персонифицированы или адресатно не обозначены» [12, с. 42–43].

Полемика в критике, выражающей и формирующей общественное мнение вокруг того или иного произведения литературы (явления), в определенных условиях может приобретать скандальный характер. Для скандала как специфического элемента социокультурной коммуникации необходима разветвленная система газетно-журнальной прессы, в полной мере сформировавшаяся на рубеже XIX–XX вв. И, разумеется, наличие текстов, провоцирующих скандальную реакцию. Причем это должны быть тек-

сты писателей, как правило, заметных, уже вкусивших успеха, желательно «модных». «В чреватой скандалом литературе чувственное пребывает <...> даже в избытке, а вот абсолютное, “идеальное” либо полностью отсутствует, либо обретает черты незнакомые, а потому и враждебные читателю, находящемуся во власти эстетической инерции» [9, с. 98].

Скандал, определяемый как «умышленное нарушение принятой системы значений или также заданная неприличность поведения или текста» [4, с. 8], функционирует в форме межлитературного общения, проявляясь в нарушении привычных норм литературной полемики, в критических распрях, сопровождаемых чаще всего негодующими обличениями, злобной иронией, пародийностью по отношению к предмету спора. Скандальные высказывания могут рассматриваться как составная часть полемики в критике, ведущейся с автором / другими критиками / читателями. В отличие от обычной полемики, скандальная охватывает, как правило, большую сферу публичности, вовлекая в свою орбиту самые широкие слои читателей.

Рассматривая скандал в рамках литературной системы, А.И. Рейтблат подчеркивает, что в случае литературного скандала подразумевается отход от моральных, а не юридических норм, т. е. нарушение общих базовых норм литературной этики. Так, «в публикуемых текстах нельзя нарушать общие базовые нормы: оскорблять религиозные чувства, чувство патриотизма, выходить за рамки дозволенного (во время публикации текста) в описании сексуальных отношений (как это происходило, например, в “Госпоже Бовари” Г. Флобера, “Санине” М.П. Арцыбашева, “Лолите” В. Набокова и романах Г. Миллера), физиологических отправлений, насилия» [10, с. 167]. Для реализации скандала нужны следующие основные условия: 1) нарушение принятых в литературе норм; 2) публичность этого нарушения (т. е. наличие наблюдателя, свидетеля); 3) наличие публики, т. е. возможность довести до общества информацию о проступке» [10, с. 172].

В случае с рассказом Андреева «В тумане» («Журнал для всех». 1902. № 12)[3], безусловно, основным фактором возникновения скандала стала

3 Одним из возможных протосюжетов рассказа комментаторы называют маленькую заметку от 21 июня 1902 г. в московской газете «Курьер» (№ 169) в отделе «Маленькая хроника», где рассказывалось о каком-то молодом человеке, убившем двух проституток, хотя в ней же упоминается «страшная история гимназиста, убившего проститутку». Завершалась она размышлениями: «О, эти два убийства не просто преступления помешанного! Быть может, это кровавая месть человека, который доходит до болезни, до кровавого экстаза, видя

публикация самого рассказа и первая реакция на него цензуры и публики. Рассказ «В тумане» стал одним из тех произведений Андреева, наряду с «Бездной», которые возбудили небывалый интерес к молодому автору. В.Ф. Боцяновский в одном из первых монографических исследований о писателе приводит сценку, происходившую в редакции одного «серьезного и хорошего журнала»: «Вы читали — возмущался здесь один старый литератор, — последнюю книжку “Журнала для всех”! Ведь это Бог весть что такое! У меня взрослая дочь, читающая этот журнал, по дешевизне, на беду, доступный всем. Еще слава Богу, что я первый заглянул в книжку. Я спрятал ее и приму все меры, чтобы она не попала в руки дочери» [3, с. 104].

Судьба рассказа после его публикации практически с самого начала развивалась по скандальному сценарию. Известно, что появление рассказа в «Журнале для всех» всполошило цензуру[4]. Еще до появления рассказа Андреев, словно предчувствуя реакцию публики, в письме к К.П. Пятницкому выражал свои сомнения: «Стоит ли он всего этого шума и беспокойства?» [32, с. 159].

В этот период он нередко рефлексировал по поводу непрочности своего литературного успеха: «Проклятая “слава” не дает мне писать. Обо мне говорят, на меня смотрят, от меня ждут — и как почти всегда на людях я становлюсь фальшив. Пока я думаю о рассказе — я искренен до боли, и душа моя плачет, а как только я берусь за перо, все пропадает. Не о вещи думаю я, а о том, что скажут они. Просто нестерпимо. И так как нет у меня веры в себя, я впадаю в уныние, а впавши в уныние, совсем теряю почву под нога-

в поруганной, им самим купленной проститутке — женщину, то существо, которое грезилось ему с ранней юности в блеске фантазии, в ореоле молодых грез… Нет, это не простое убийство, это не просто помешательство. Это громадная трагедия, тайная, глубокая и неясная. Страшная вещь, ужасное дело…» [43, с. 3]. Возможно, эти факты вдохновили Андреева на написание рассказа «В тумане», завершенного 22 августа 1902 г. В рабочих тетрадях Л. Андреева, отражающих задуманные и неоконченные рассказы, есть запись за май-июль 1902 г.: «Гимназист (Убийство проститутки). Задуман. В тумане. Кончен 22 авг<уста>. Хорош» [39, с. 129].

4 Главное управление по делам печати признало содержание рассказа «В тумане» противоречащим утвержденной программе «Журнала для всех» и 18 декабря 1902 г. потребовало от Петербургского цензурного комитета объяснений. Рассмотрев представленные материалы, Главное управление по делам печати уведомило 16 января 1903 г. Комитет, что приказом министра внутренних дел Плеве цензору «Журнала для всех» М. Вержбицкому за разрешение опубликовать «В тумане» объявлен выговор (ЦГИАЛ. Ф. 777. Оп. 30. Ед. хр. 58. Л. 17 и 20) [32, с. 176].

ми. Мнителен я до идиотства, нуждой напуган до безумия. Тимковский ругает “Туман” и говорит, что успех мой непрочен — я с идиотской живостью вижу картины одиночества, заброшенности, болезни; будто я в богадельне, на мне халат, и руки трясутся. Очень тяжела была моя прежняя жизнь, и стоит слегка обстругать меня как “модного” писателя — тотчас же покажется одинокий, отчаявшийся человек, боящийся людей и жизни» [32, с. 174].

«Скандал — это состояние общественного мнения, которое способно основываться не только на произошедшем событии, но и на ложных утверждениях или слухах. Реальное событие при этом может вовсе отсутствовать: оно не входит в число обязательных условий возникновения скандала» [7, с. 77]. О слухах в связи с рассказом сообщал Андреев Горькому: «А здесь пущен упорный слух, будто “матери подали на меня жалобу на высочайшее имя”. На сие тетка моя, женщина не лишенная остроумия, заметила: “Когда детей их нагайками драли, они не жаловались, а когда за детей их вступаются, они донос строчат”» [32, с. 174].

В рамках институционального подхода к критике обычно выделяются два ее наиболее представительных типа: критика, направленная в основном к публике, и критика, обращенная преимущественно к художнику. «Критика первой половины XIX века уже столкнулась с фактом, когда не только противопоставлялись публика образованная и необразованная, но и внутри образованной публики фиксировались самые разные потребности, диктуемые не только эстетическим вкусом» [11, с. 320].

На рубеже XIX–XX вв. отмечается зафиксированная современниками тенденция «эмансипации читателя» в отношении критики. Процессы демократизации литературной жизни на протяжении XIX в. привели к тому, что если в первые десятилетия XIX в. суждения знатоков «противопоставлялись мнению публики», то критика рубежа XIX–XX вв. не могла не учитывать в своих оценках успех писателя у публики, мнение массового читателя. Большинство рецензентов начинали свои рассуждения о рассказе указаниями на мнение публики: «Среди нареканий, которые вызывают порой выдающиеся художественные произведения, есть между прочим неприятное скучное, — это нарекание, упрек, обвинение в безнравственности» [34, с. 327–328]. Е. Мирскому (Е. Соловьеву) вторил А. Богданович: «Общество — вот чей суд важен, и его приговор, мне кажется, может быть только один: художник за свою смелость заслуживает высшей благодарности [16, с. 13].

Публикация рассказа вызвала такую бурю критических откликов, какую Андреев даже и не ожидал[5]. В дискуссиях приняли участие писатели, критики, священники[6], медики[7], педагоги[8], рядовые читатели. Вспоминая итоги «горячего боя» между «друзьями» и «врагами» Андреева по поводу рассказа «В тумане», А.Е. Редько отмечал:

> Одни видели в нем обличение родительского недосмотра и родительского отдаления от детей. По их словам, Павел Рыбаков «вполне типичный, нормальный юноша, каких по меньшей мере 99 на 100». <…> Другие видели в Леониде Андрееве только циника, который смакует, именно смакует некоторые подробности своего рассказа. Ярче всего это отношение к автору выразилось в одном четверостишии, найденном нами на библиотечном экземпляре журнала «Для всех» с рассказом Л. Андреева.
>
> Баркова тень меня усыновила
> И гением из гроба нарекла,

5 Аналогов такой реакции на рассказ в русской литературе трудно найти; известно по крайней мере более 80 публикаций о рассказе.

6 Еженедельный журнал «Народное дело» (1903. № 14 (20 апр.). С. 13) сообщал о том, что преосвященный епископ Казанский Алексий прочел в Казани публичную лекцию на тему «О целомудрии», где выразил положительную оценку рассказу, в котором «рисуются нравственные муки юноши, с глазу на глаз очутившегося с тяжелым грехом и искушением, поддавшегося злому влечению нечистых желаний и павшего под давлением невыдержанной борьбы с ужасной внутренней смутой души». По мнению архиепископа, «давно пора было писателям обратить внимание на эту сторону жизни молодежи, на легкий взгляд, укоренившийся в обществе относительно дозволительности для юношества нарушать целомудрие и всей пагубности для целого ряда поколений от такого опасного образа мыслей. Рассказ Леонида Андреева, вскрывший эту язву времени, является, по словам епископа Алексия, симптомом отрадного поворота в общественном мнении» [18, с. 13].

7 В журнале «Новый путь» была опубликована статья приват-доцента М.П. Манасеина «В медицинском тумане», в которой автор пытается доказать, что «везде, где г. Андреев <…> касается медицинских данных, последние являются или туманными, или ненаучными, но при этом «вопросы, затронутые г. Андреевым, имеют выдающееся общественное значение и нуждаются во всестороннем освещении» [33, с. 225]. Рассказ привлекает и современных историков медицины (см.: [6]). Он воспринимался и в контексте обострившейся на рубеже XIX–XX вв. проблемы самоубийств среди учащихся. Ввиду обширности этой темы этот аспект рецепции оставим за пределами статьи.

8 Отчим будущего писателя Алексея Толстого поместил в журнале «Образование» (1902. № 12) большую статью «Что говорит родительскому сердцу рассказ Андреева «В тумане?», выросшую из реферата, прочитанного на заседании 10 мая 1903 г. Самарского семейно-педагогического кружка.

Вокруг меня журналы возмутила
И в жертву мне рассудок обрекла!.. [36, с. 19–20].

Критика и общественность сразу же разделились на сторонников и противников Андреева, хотя амплитуда отношения критики была более разнообразной.

Уже в одной из первых рецензий в «Одесских новостях» Н. Геккер выделял как ведущую тему рассказа «порчу нравов, которая врывается в семью и калечит безвременно юношество, а также вырывает пропасть между старшими и младшими» [26, с. 1]. Павел Рыбаков, по мнению критика, личность противоречивая, в нем уживается предельная, почти патологическая развращенность и кроткий любящий мальчик с нежными и страстными чувствами. Критик по большей части рассматривает рассказ с точки зрения его воздействия на читателя; как бы предупреждая обвинения автору за демонстрацию негативного, Н. Геккер усматривает в рассказе зрелище поучительное: «Не отдавая себе отчета в градациях этого падания и в возможности возврата, спасения, вы изумлены и потрясены, и как бы ни хотелось отвернуться от ужасающего зрелища, должны остаться на своем наблюдательном посту до конца и признать, что в этом зрелище есть нечто поучительное и предостерегающее и что оно напоминает вам картинки, сцены и случаи, виденные вами раньше или слышанные неоднократно иными словами, что зрелище это обычное и повседневное, на сей раз тронувшее нас яркостью красок и обаянием драматических деталей...» [26, с. 2]. Он обращает внимание читателя на две миниатюры в рассказе (разговор героя с сестрой и с отцом), от которых рассказ «приобретает немного нежности, мягкости и кротости» [26, с. 2]. С точки зрения критика, финал достоин руки настоящего художника. И все же господство эротического элемента в жизни, как это продемонстрировано в рассказе Андреева, критика удивляет. В конце рецензии звучит упрек автору в том, что у него ослаблены мотивировки действий и психологии героев: «И нам кажется, что отсутствие этой общественной стихии в рассказе (как и в других произведениях г. Леонида Андреева), что недостаток мотивировки действий и психологии со стороны их общественного происхождения, — среды, воспитания, школы, внешних влияний, — что именно тут кроется источник и причина авторской затейливости и читательской неудовлетворенности. Внеси автор с собою светоч

своего общественного понимания и освети им мрак души своих героев и окружающей их обстановки, мы вышли бы из испытания более осведомленными и примиренными. Но этого нет у него и с каждым рассказом он увлекает нас всё глубже, в область чего-то неясного и неразгаданного, хотя и очевидно не по существу загадочного» [26, с. 2].

Таким образом, мы видим, что в этом отклике на рассказ попытки понять поступки героя, вникнуть в причудливую их логику, в мир произведения, что вовсе не означает полного принятия этого мира, непременной солидарности с позицией автора, критик выражает и несогласие с его художественными решениями. Значительная часть литературно-критических суждений о рассказе шла по линии абсолютизации одного из подходов (pro et contra).

Но, независимо от отношения к рассказу, он так задел многих за живое, что даже в лексикон критики проникло слово «туман» и стало одним из постоянных[9]. Важнейший упрек, прозвучавший от партии противников рассказа и задавший тон всей дискуссии, — обвинение в безнравственности.

Пресса, участвуя в дискуссии, опиралась и на определенные группы читателей с мнениями о рассказе[10]. Газета «Новости и биржевые известия» публиковала так называемые голоса из публики. Часть из них выразила сомнение, что рассказы «могли поднять общественную нравственность, как думают некоторые» [21, с. 2]. Более того, оценивая рассказ Андреева, нельзя смешивать задачи медицины и художественной литературы. «Не такие книги имеются у нас для этой цели, и не перевоспитается человек, прочитав подобный рассказ» [21, с. 2].

Другой «голос» отрицал художественное значение рассказа: «Никакого значения рассказ не имеет и с литературно-художественной стороны.

9 По мысли А.С. Глинки-Волжского, взор Андреева-художника стремится проникнуть туда, где «глаз перестает различать ясные очертания предметов, где туманная мгла густеет, и все кажется таким загадочным и ужасным. Эти таинственные глубины жизни и мрачные извилины души человеческой, темные дали и неясные, окутанные непроницаемым туманом, образы властно приковывают к себе внимание г. Андреева» [24, с. 297–298].

10 В «Новостях» появились статьи с подзаголовком «Голоса из публики» (Кронберг Н. «В тумане» (1903. 14 февр. № 45), Сологуб Ф. «В Тумане» (1903. 14 февр. № 45), Эмден К.Т. «В тумане» (1903. 15 февр. № 46), Ольгин И. «В тумане» (1903. 16 февр. № 47). По свидетельству В.Ф. Боцяновского, эти письма были «лишь слабым отражением того, что говорилось о Леониде Андрееве в обществе, в частных кружках, повсюду, где только соберется два-три человека, не чуждых общественных и литературных интересов» [3, с. 104].

Не надо забывать, что предмет *изящной* литературы вовсе не заключается в изображении клиники половых болезней с их последствиями. На то существует особая литература — медицинская, — желающие могут найти там гораздо больше данных по этому вопросу» [21, с. 2]. В критике эту точку зрения назвали «утешительно-медицинской» [17, с. 71].

«Застрельщиками» скандала стали критики (в союзе с определенной частью публики), взявшие на вооружение позицию не понимания по отношению к Андрееву, а конфронтации. Критика, вовлеченная в скандальное действо, активнее всего апеллирует в своих суждениях к нравственно-этическим аргументам, либо литературно-эстетическая аргументация тесно связывается с публицистическими рассуждениями на нравственную проблематику. Используется тактика поношения автора, обвинение его в безнравственности, подрыве общественной морали и т. п.

Своего рода «ускорителями» скандала стало письмо С.А. Толстой и выступление В.П. Буренина. Буренин в новое время воспринимался чаще всего как язвительный старичок, переживший свою эпоху. В.Г. Короленко, сопоставлявший ранний и зрелый этапы деятельности Буренина, заметил: «В молодости г. Буренин исполнял свою задачу довольно весело, иной раз не без остроумия пересмеивая своих противников и отыскивая смешные стороны в самых разнообразных направлениях... Под старость он перешел к сплошным ругательствам, выделявшимся уже не остроумием, а беззастенчивой грубостью» [31, с. 5]. Но, совершенно очевидно, Буренина продолжали читать, это вытекает из обилия реакций на его выступления и участия в заметных дискуссиях начала века. Буренин продолжал и в новых условиях игровой вариант творческого поведения критика. В данном случае речь идет не о само собой разумеющемся соблюдении критиком ряда условностей (правил), задаваемых культурой (скажем, подчиненность литературно-критического текста жанровым закономерностям, характеру аудитории, ее запросам и ожиданиям, осознание того, что «голос» критика — один из многих, и предложенная им интерпретация отличается избирательностью, редукцией и неизбежным упрощением художественного мира произведения).

Критик-игрок сознательно ориентируется на игровое поведение, проявляющееся в ироническом остранении, в феномене различных масок, игре псевдонимов, парадоксальности, эпатажности, провокативном поведе-

нии и т. д. Критикой, рассчитанной именно на массовое сознание, и стала деятельность Буренина (его даже называли «уличный критик»), составляющими элементами которой стала риторика неприятия, поношение автора, приемы скандального, некорректного ведения полемики, нападки на личность. Современники писали о его «непреодолимой страсти к журнальной драке, о его полной беззастенчивости к газетной ругани, не останавливающейся ни перед какими средствами, ни пред какими интимными сторонами жизни “критикуемого” писателя, лишь бы как-нибудь доконать врага, оплевать, очернить, вымазать его в грязи» [38, с. 32].

Фельетон Буренина «Критические очерки» (1903. 31 янв. № 9666) стал продолжением двух предыдущих (1902. 21 сент. № 9542; 4 окт. № 9549), направленных против Андреева[11]. В нем Буренин рассуждает, представляя себя посредником между газетой и читателями. В самом начале он сообщает, что получил несколько жалоб от читателей, недовольных текущей беллетристикой такого серьезного журнала, как «Русское богатство». Во второй части фельетона он заручается более конкретной поддержкой трех читателей, попросивших выступить с обличением Андреева. Причем, чтобы усилить убедительность аргументации, Буренин приводит «жалобу» читателя на него самого: «Гг. Андреевы блудят вовсю, — пишет он, — а вы не обращаете на них (тут следует резкое слово) должного внимания и спокойно занимаетесь переводами новых немецких драм» [23, с. 3]. Подхватывая читательское определение («блудливый»), Буренин разражается филиппикой, направленной против «блудливых котов» в литературе. Ключевой становится неизбывная тема пошлости и скандала, проецируемая в современность: «Всегда и во все времена самым широким успехом пользовались пошлость и скандал. Перед успехом пошлости и скандала бледнели всегда, как бледнеют и теперь, успехи мысли и творчества. В области литературы пошлость и скандал наивернейшие путеводители к успеху для тех, кто желает стать по ту сторону совести и добра и по эту сторону выгоды и зла» [23, с. 3].

11 Отношение к нападкам Буренина Андреев выразил письме к А.А. Измайлову от 14 октября 1902 г.: «На Буренина я, ей-богу, плюю. Мне даже приятно. По существу он мой враг, а когда враг бранится, это радует сердце» [29, с. 59]. Переписка Андреева с Измайловым интересна и тем, что в ней он делится своими мыслями о рассказе, о том, как психологически воспринимал скандальную дискуссию. В частности, считал, что на воспитательное значение рассказ не претендует.

Используя формы травестии, пародийного пересказа, Буренин определяет Андреева как сочинителя-эротомана[12], склонного к «публичному проявлению своих скабрезных фантазий» и жаждущего во что бы то ни стало успеха скандала. Изображенный Андреевым гимназист в пересказе критика также предстает эротоманом: «В рассказе “В тумане” он рисует гимназиста-эротомана, заболевшего дурной болезнью, вышедшего на проспект ночью, встретившего проститутку, с которой он пошел к ней на квартиру. Здесь гимназист сначала принялся всячески издеваться над несчастной. Потом, когда проститутка, выведенная из терпения наглыми и бессмысленными издевательствами гимназиста, хотела его выгнать, он набросился на нее, как зверь, и стал ее бить, а она конечно стала обороняться. Остервенев в драке, гимназист под конец зарезал проститутку подвернувшимся ему под руку ножом и зарезался сам. Омерзительная сцена этой бессмысленной драки и бессмысленного убийства написана с таким смакованием и причмокиванием, что поистине возбуждает жалость к автору: по-видимому, он серьезно угнетен тем же недугом — эротоманией, каким страдает герой его рассказа. Для оздоровления таланта и фантазии г. Андреева нужна кажется не критика, а клиника» [23, с. 3].

Но истинная «беда» в том, что эти «эротоманские рассказы прославляются текущей журнальной критикой в качестве “чудной иллюстрации великолепной картины наших нравов”, и гимназисты-эротоманы, убивающие в бессмысленной драке проституток, признаются *нашими* сыновьями, каких огромное большинство!» [23, с. 3]. И выпад Буренина был направлен главным образом против журнальных критиков, прославляющих подобные рассказы. Подобные новые произведения Андреева не соответствовали взглядам Буренина на литературу с точки зрения «цинического реализма», необходимо было, чтоб этот цинизм был «не развращающего, а отвращающего свойства» [22, с. 1].

Известно, что Буренина поддержала С.А. Толстая, направив в редакцию «Нового времени» письмо (1903. 7 февр. № 9673), где она обвинила писателя в оскорблении и унижении человека, в порнографии и развращении читателя, заручившись поддержкой именно Буренина: «В рассказах Андреева чувствуется, что он любит, наслаждается низостью явлений по-

12 Буренин часто использовал один из запрещенных приемов ведения полемики — приклеивание ярлыков.

рочной человеческой жизни, и этой любовью к пороку заражает неразвитую, морально еще не чистоплотную, как выразился г. Буренин, читающую публику и молодежь...» [40, с. 4]. Взгляд С.А. Толстой может быть понят «лишь в контексте ее семейных взаимоотношений и творчества ее мужа, однако он сводится, скорее, к нивелированию проблемы и призыву не глядеть в "бездну", когда есть "небо"» [1, с. 232].

Письмо гр. С.А. Толстой, перепечатанное огромным количеством столичных и провинциальных российских газет, еще более способствовало росту популярности писателя. Присоединился к «Письму» С.А. Толстой В.В. Розанов, усмотрев в нем прежде всего «поступок русской женщины» — «поступок матери семейства» [37, с. 210]. Для Розанова, в соответствии с его воззрениями на пол, «дурное в рассказах г. Андреева не то, что он рисует в них пол, а что он говорит о нем такое, что ни малейшим образом не вытекает из природы пола, а составляет фантазию исключительно г. Андреева, которую пришпиливая к явлению, он клевещет на явление. Именно получается что-то вроде "шантажа в прессе"» [37, с. 211]. Характеризуя грубость художественного изображения, Розанов впадает почти в буренинский стиль: «Тупость, наша северная русская тупость, "злая татарщина" души нашей, выражается в том, что у "творца" г. Андреева ничего не пробуждается в душе ни тогда, когда он изображает гимназиста, рисующего сальные картинки, зараженного скверною болезнью и толкающего столовым ножиком в живот проститутки, ни тогда, когда он рассказывает о студенте, насилующем девушку после трех оборванцев»[13] [37, с. 210].

В числе противников рассказа, с художественной точки зрения, оказалась и З.Н. Гиппиус. В обозрении «Последняя беллетристика» (1903) она представляет читателю Андреева как «чистого художника, но не владеющего ни замыслом, ни чертами подробностей в рассказах». А «бескорыстная, любовь к грязи, зародыш которой живет почти в каждом человеке, — в г. Андрееве и его произведениях достигла пышного, едва ли не болезненного развития. Он как будто сидит на краю дороги после осеннего

13 Критик «Образования» в обозрении с характерным названием «Г. Андреев перед судом "Нового времени"», выступая против «галантерейности» в литературе, обращает внимание на поведение «Нового времени» и его «главарей», считая странным, что в качестве борцов за чистоту литературных нравов и в качестве гонителей «порнографии» выступили Буренин и Розанов, особенно Розанов, вся книга которого «В мире неясного» представляет собой не что иное, как «сплошной гимн половому акту» [19, с. 89].

дождя, медленно забирает рукой жидкую грязь и, сжимая пальцы, любуется, как она чмокает и ползет вниз. В этом нет ничего, кроме властно покоряющего, своеобразного наслаждения: это обратный, но тоже беспримесный, — эстетизм» [27, с. 40].

В другом лагере участников дискуссии преобладало стремление защитить автора и его произведение, увидеть в нем если не значительные художественные достоинства, то хотя бы попытку автора обратить внимание на важные общественные вопросы. Эта — назовем ее — конструктивная позиция — включала прежде всего тактику защиты от авторитета С. Толстой.

Возражая Толстой, критик Е.В. Аничков назвал ее выступление «клеветой», особенно проявившейся в следующих словах: «В рассказах Андреева чувствуется, что он любит, наслаждается низостью явлений порочной человеческой жизни, и этой любовью к пороку заражает неразвитую, морально еще не чистоплотную, как выразился г. Буренин, читающую публику и молодежь...» [17, с. 66]. «Неужели граф. С.А. Толстая не почувствовала, что она ведь не просто оклеветала Леонида Андреева, оклеветала тем священным именем, которое так больно, обидно и досадно видеть рядом с именем г. Буренина» [17, с. 66]. Критик напомнил С.А. Толстой, что «сам Л.Н. перевел известную повесть Мопассана, где брат бросается на сестру в публичном доме? Почему ее не возмутил этот рассказ, которому по изображению распутной жизни, пожалуй, даже уступит “В тумане”?» [17, с. 67].

Заслуживают внимания попытки некоторых критиков ответить Толстой и ее сторонникам с учетом художественной индивидуальности Андреева. Так, Т. Ганжулевич рассматривал Андреева как преемника Достоевского, дополняющего «жестокостью таланта» и общей нервозностью своих произведений стремление к изображению психопатологических явлений [25, с. 120]. «Прибегая для этого к слишком резким натуралистическим штрихам, Л. Андреев грешит <...> против эстетики <...>. Возражая против подобного приема творчества, мы не можем, однако, не признавать за ним силы, хотя бы и бьющей по нервам, но которую Андреев, очевидно, считает необходимой при современном равнодушии общества к жизненным проблемам» [25, с. 137]. Поскольку тонкого чутья писателя-художника, щадящего в нас эстетическое чувство, Андреев не признает, это дает возможность поставить вопрос о негативном влиянии творчества Андреева на неокрепшее юношество. Так поступила Толстая, призвав оградить юношество от подоб-

ных рассказов, однако «если и можно обвинять в данном случае Андреева в грубом натурализме, в потере чувства меры художественного изображения, то во всяком случае нельзя говорить категорически о вредном воздействии этих рассказов на юношество» [25, с. 139].

Конструктивная стратегия строилась не на безусловной апологии рассказа, а на попытках указать как на достоинства, так и художественные просчеты. Представляют интерес те немногочисленные выступления, где раннее творчество Андреева рассматривалось с художественной точки зрения.

Е. Жураковский, предложив первую классификацию ранних рассказов Андреева, отнес рассказ «В тумане» к рассказам о человеке-звере, об изображении стихийных начал в жизни человека [28, с. 13]. Недостатки рассказа автор видит в том, что его сюжет «грязный и нехудожественный» [28, с. 41], Павел Рыбаков поставлен на некоторый пьедестал, а последние сцены отличаются чрезмерным натурализмом приемов, однако «грязный сюжет изложен с чистыми намерениями и вызывает отвращение от порока» [28, с 45].

Вместе с тем «на многих эти рассказы производят обратное впечатление аморального смысла, а автор мало заботился о том и только изображал жизнь так, как она представлялась его встревоженным глазам» [28, с. 48].

Среди сторонников рассказа нужно отметить и тех, кто следовал тактике безусловного приятия произведения и даже его некритической апологии. В «Критических заметках» А. Богдановича в «Мире Божьем», изначально ориентированном на юношество, рассказ Андреева берется в сравнении с повестью «Одна за многих» популярной немецкой писательницы конца XIX в. Бетти Крис (под псевдонимом «Вера»), написанной в виде откровенного дневника: добродетельная и целомудренная барышня Вера вышла замуж за Георга, надеясь на то, что и он столь же добродетелен, как и она. Но, узнав, что у него были до нее женщины, она уходит из жизни. Оба произведения, с точки зрения Богдановича, объединяет вопрос половой морали. Но если для Германии негодующий шум по поводу произведения понятен, то для русского общества он кажется странным после «Крейцеровой сонаты» Толстого. Богданович заметил: «<…> Павел Рыбаков <…> вполне типичный, нормальный юноша, хотя и пал физически, каких по меньшей мере 99 на 100. <…> Его случай вовсе не клинический, и рассказ г. Андреева — не иллюстрация к душевной патологии Крафт-Эбинга. Павел Рыбаков — *наш* сын, каких огромное большин-

ство, и его печальная история с ее трагическим концом — великолепная картина *наших* нравов» [16, с. 11–12].

Критик с большой симпатией отнесся к юному герою, назвав его «бедным». Характер цитирования, демонстрация своих читательских впечатлений, эстетического переживания свидетельствуют о сочувствии герою, можно говорить о сопереживающем проникновении во внутренний мир героя, идентификацию с ним. Если рассматривать критический дискурс в аспекте методологии когнитивизма [5], то можно заметить, что критик, защищающий рассказ, использует такой метод интерпретации текста, как транспортация, т. е. перенесение в мир воспринимаемого текста. Этот прием предполагает идентификацию нарратора с персонажем. Критик проявляет себя и в уменьшении доли интерпретирующе-оценивающего авторского пласта и увеличении «чужого» слова в тексте статьи, выступая своеобразным стилизатором, говорящим на языке рассматриваемого произведения. Так. А. Богданович предельно приближается к литературному персонажу, тем самым побуждает и читателя сосредоточить внимание на его психологическом состоянии:

> В туманный и слякотный день, столь хорошо знакомый каждому жителю столицы, Павел Рыбаков, юноша, оканчивающий гимназию, валяется в своей комнате на кровати и мучится тяжелыми думами и еще более тяжелыми воспоминаниями. «— Скучно... Скучно!» — протяжно говорит Павел, закрывает глаза и вытягивается так, что носки сапог касаются железных прутьев кровати. Углы густых бровей его скосились, и все лицо передернула гримаса боли и отвращения, странно исказив и обезобразив его черты; когда морщины разгладились, видно стало, что лицо его молодо и красиво. И особенно красивы были смелые очертания пухлых губ, и то, что над ними по-юношески не было усов, делало их чистыми и милыми, как у молоденькой девушки. Но лежать с закрытыми глазами и видеть в темноте закрытых век все то ужасное, о чем хочется забыть навсегда, было еще мучительнее... [16, с. 9].

В традициях русской критики «обращение к неизменному тексту-цитате, как правило, рассчитано не только на утверждение позиции критика, но и на непосредственное воздействие произведения искусства на читателя» [13, с. 84]. Богданович, предоставляя читателю непосредственно текст

рассказа, не может не сожалеть: «С величайшей неохотой прекращаем эту выписку, — до того прекрасно это описание первой любви, первых грез и тревог переполненного сердца, которое, кажется, вот-вот разорвется и изойдет в невыносимо сладостных муках» [16, с. 11].

В этом же ракурсе оценивал рассказ и критик «Журнала для всех» В. Мирский (Е.А. Соловьев). Обвинение в безнравственности, как убеждал критик, «может быть обращено едва ли не против большей части всего написанного» [34, стб. 227]. Немало тех, кто «считает безнравственным все, где *слишком обнажена правда жизни*, конечно, такая правда, которая вызывает отвращение и ужас» [34, стб. 227]. Критик «Журнала для всех» напомнил, что «за безнравственность изображаемого им факта художник не несет и не может нести никакой ответственности, потому что, если бы это было иначе, то нам пришлось бы сжечь на площади и “Преступление и наказание” Достоевского и “Анну Каренину” Толстого, где всякой безнравственности, в пошлом, мещанском смысле этого слова, более чем достаточно <…>. Действительно безнравственно только то, что рекламирует разврат, крикливо уверяет, что он дает наслаждение человеку…» [34, стб. 234].

Суть рассказа, по мысли В. Мирского, в «ужасе перед одиночеством современного человека» [34, стб. 229]. Ту же идею выразил Е. Аничков: «Л. Андреев заставил нас проникнуться жутким, леденящим сознанием о непроницаемой пропасти, лежащей между человеком и человеком» [17, с. 61]. В сходном направлении размышлял и Е.А. Соловьев-Андреевич, сопереживая трагизму одиночества Павла Рыбакова, трагизму тем более ужасному, потому что «всю тяжесть и проклятие его приводится выносить мальчику, только что начавшему жить» [24, с. 293]. Ужасно то, что «психологически очень сложный туман, заволакивающий его почти еще детскую душу, некому развеять…» [24, с. 301]. В рассказе «В тумане», по мысли критика, Андреев внушает читателю и «*ужас обыденщины*», которым он соприкасается с Чеховым, и «*ужас ужасного*, ужас края бездны, свешивающегося над пропастью, которой он примыкает к психологическим и уголовным элементам творчества Достоевского» [24, с. 301].

Для многих участников дискуссии рассказ стал поводом обратить внимание на вопросы современной жизни, и полемика приобретала чисто публицистический характер, включая распространенные в связи с темати-

кой юношеской сексуальности приемы проецирования литературных сюжетов в жизнь[14] .

Так, для М. Кечеджи-Шаповалова (его статья в «Бакинских известиях» называлась «“В тумане” Л. Андреева и женщины») «талантливый рассказ Л. Андреева “В тумане” <...> выдвинул ряд чрезвычайно важных общественных мотивов, среди которых <...> наиболее яркое и колоритное освещение дано вопросу о ненормально, почти чудовищно разросшейся сфере половых влечений у современного юношества»...» [30, с. 3]. Главное место в статье занял не собственно андреевский рассказ, а отступление «по поводу», посвященное вопросу «половой неврастении у подростков-мальчиков, соединенной с преждевременными половыми влечениями» [30, с. 3]. Причины связи трагического конфликта рассказа с женским вопросом, а точнее, с гендерным неравенством. По мнению критика, «истинную причину нужно искать в той атмосфере, насквозь пропитанной сильнейшим наркозом, которую всюду вносит с собой современная женщина» [26, с. 3]. С развитием женского движения, с появлением «новых» женщин, «идущих ко свету и знаниям, борющихся рука об руку с мужчиной за существование и за культурные идеалы грядущего», не будет «ни тумана, ни Рыбаковых...» [26, с. 3].

Такой тип статей, где рассказ, положительно оцененный критиком, выступал только поводом для рассуждений, также можно рассматривать проявлением конструктивной стратегии. В этом случае для критиков важным критерием художественности, как для демократической критики добролюбовского типа, выступала проблемность произведения, его тематическая актуальность.

А самыми ревностными защитниками Андреева выступили молодые люди, «с упругими и гибкими мозгами, открытыми для новых восприятий» [17, с. 65]. Газета «Волжский вестник» опубликовала в рубрике «Между прочим» «голоса молодежи» (цензорский экземпляр газеты содержит зачеркивание слова «молодежи»). Они заявили: «...мы — “дети”, мы, юноши, братья и сестры Павла Рыбакова глубоко благодарны человеку, который яркими, высоко-художественными, правдивыми чертами изображает всю

14 Газета «Казанский телеграф» перепечатала помещенное в «Русских ведомостях» письмо матери-писательницы, воспитывавшей сына и столкнувшейся практически с тем же половым вопросом, что и в рассказе Андреева [20, с. 3].

пошлость, всю грязь жизни с ее невинными жертвами… Нам больно и обидно за вылазки Буреиных, Грингмутов, Толстых et tutti quanti <…>. Нас, живых людей, как фарфоровых кукол, все время кутали в фату, боясь, чтобы какое-нибудь крылатое слово улицы не долетело до нашего “чистого, детского” слуха и не осквернило его <…>. И разве родители сумели постучаться в наши сердца, в наше святая святых, когда уже демон скорби и разрушения кидал свои губительные взоры?..» [35, с. 3].

Дискуссия о рассказе «В тумане» затихла к концу 1903 г., однако его вспоминали и позже в контексте последующей рецепции творчества Л. Андреева. Д.В. Философов в статье «Весенний ветер» (1907) отметил: «Он написал “Бездну” и “В тумане”. Наивные читатели и почитатели “Знания” проглотили эти две пилюли, не чуя их яда. Они не поняли, как глубоко эти две повести подкапывают основы их безмятежно ясной идеологии. Правда, были попытки истолковать трагедии молодых Андреевских героев недостатками режима. Дурные, мол, социальные условия погубили двух несчастных юнцов, а вот когда наступит обобществление орудий производства, тогда все будет иначе. Может быть, даже сам Андреев лишь смутно сознавал, что тут не в режиме дело, но теперь-то всем ясно, что бездна и туман пола шире “режима”, что это — сила, легко становящаяся анархической, что пол проблема вечная, а не только историческая. Сам того не желая, Л. Андреев протянул руку В.В. Розанову, нововременскому декаденту, этому самому страшному революционеру пола» [41, с. 132].

Подводя итоги, отметим, что в дискуссии о рассказе Андреева условно можно выделить следующие подходы:

1.*Конфронтационная стратегия*, отразившая консервативную позицию, исходящую главным образом со страниц газет «Новое время», «Московские ведомости»; к ней примыкали и многие провинциальные издания. В свою очередь, этот тип критического суждения включает огульную, разрушительную критику, которая прибегает к тактике упрека, оскорбления и обвинения (В.П. Буренин, В.В. Розанов и др.).

2. *Защитительная стратегия*, включающая: а) безусловно-апологетическое отношение к рассказу; б) тактику защиты автора от несправедливых упреков (А.И. Богданович, В. Мирский (Е.А. Соловьев), Е. Аничков).

3. *Конструктивная стратегия*, строящаяся не на безусловном отвержении или безоговорочном принятии художественных решений автора.

Критик демонстрирует подход к рассказу как к художественному явлению в контексте начала творческого пути Андреева и историко-литературном контексте, стремясь увидеть не только достоинства, но и недостатки произведения.

Характерно, что в целом представители конфронтационной и защитительной групп (участников) ничтожно мало внимания обращали на художественную сторону рассказа, что особенно характерно для лагеря «обвинителей». В большинстве своем все же это была критика «по поводу», сюжетами которой стали рассуждения о литературе и нравственности, о праве писателя на изображение безобразного, рассуждения о проблемах пола и т. д. В исследованиях, посвященных дискуссии о порнографии в русской литературе в связи с рассказом «Бездна», уже подчеркивалась нерасчлененность критического дискурса, сочетающего философские, медицинские, религиозные, педагогические, психологические и иные воззрения на литературные явления [2, с. 303].

Скандальный оттенок полемике придала главная проблема рассказа, связанная с постановкой вопроса о юношеской сексуальности. Дискуссия позволила «вписать» рассказ Андреева в контекст усиливающейся в литературе пропаганды культа человеческого тела и чувственности. Не случайно многие критики вспоминали «Крейцерову сонату» Л. Толстого. Толстой, по мнению В.Ф. Боцяновского, «со свойственной ему прямолинейной искренностью, первый открыл поход против этой открывшейся бездны», а Л. Андреев «только примкнул к этому движению», но «пустил в ход слишком сильные средства» [3, с. 129–130].

Как показывает исследование, скандальная полемика в критике вокруг рассказа «В тумане» завершилась неоднозначно. Каждая из противостоящих сторон осталась при своем мнении, даже, более того, укрепилась в нем. Противникам писателя она позволила усилить аргументацию для доказательства тезиса об Андрееве как художнике-порнографе, смакующем низменные потребности человека и берущего для своих произведений патологические сюжеты. Защитники писателя строили свою риторику на том, что перед нами художественное отражение типичного молодого человека, а Л. Андреев стремится только указать на происходящие в жизни явления. Включение имени Андреева в контекст творчества писателей-классиков и лучших современных авторов позволило укрупнить масштаб молодо-

го писателя в глазах читателей. В критической рецепции Андреева можно обнаружить тот же прием сопоставлений с классиками, что использовался критиками еще в 1890-е гг. применительно к ранним рассказам и очеркам М. Горького. Как тогда Горький, так теперь Андреев практически сразу стал включаться в эту «компанию» благодаря постоянным и настойчивым аналогиям с вершинами русской литературы XIX в. Может быть, лишь разница была в том сильном привкусе скандальности, сопровождавшей его. Поэтому критическая полемика вокруг рассказа «В тумане» внесла вклад в закрепление писательского успеха Л. Андреева.

Список литературы

Исследования

1 *Боева Г.Н.* Гендерный аспект полемики в прессе по поводу «Бездны» Леонида Андреева // Фемининность и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 218–234.

2 *Боева Г.Н.* Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб.: Петрополис, 2016. 520 с.

3 *Боцяновский В.Ф.* Голоса эпохи: Статьи и исследования / науч. ред., сост, вступ. ст. А.С. Александрова. СПб.: АРТ БУК, 2023. 519 с.

4 *Букс Н.* Скандал как механизм культуры // Семиотика скандала: сб. ст. / ред.-сост. Нора Букс. М.: Европа, 2008. С. 7–13.

5 *Володина Н.В.* Русская литературная критика в аспекте методологии когнитивизма // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 422–438.

6 *Голоусенко И.Ю, Медведев К.И.* Тема сифилиса в художественной литературе XVI–XX вв. // Consilium Medicum. 2020. Т. 22, № 7. С. 84–86.

7 *Дмитриев А.В.* Скандал как специфический элемент социокультурной коммуникации и объект информационного внимания СМИ // Коммуникология. 2014. Т. 4, № 2. С. 75–83.

8 *Зельдович М.Г.* В поисках закономерностей: О литературной критике и путях ее изучения. Харьков: Изд-во при Харьковском ун-те, 1989. 160 с.

9 *Миловидов В.А.* Поэтика литературного скандала // Проблемы и методы исследования литературного текста: сб. науч. тр. Тверь: ТвГУ, 1997. С. 96–100.

10 *Рейтблат А.И.* К социологии литературного скандала // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 161–182. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-13-161-182

11 *Хренов Н.А.* Критика-художник-публика в системе функционирования искусства // Методологические проблемы художественной критики. М.: Искусство. 1987. С. 318–333.

12 *Штейнгольд А.М.* Из истории русской критики (возможности и границы полемики) // Русская литература. 1994. № 1. С. 42–57.
13 *Штейнгольд А.М.* Анатомия литературной критики (Природа, структура, поэтика). СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. 202 с.
14 *Уайт Х.Ф.* 1902: размывая границы между медициной и литературой // Новое литературное обозрение. 2023. № 1 (173). С. 43–54.
15 *Энгельштейн Л.* Ключи счастья: Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX вв. М.: Издат. центр «Терра», 1996. 571 с.

Источники

16 *А. Б.* Критические заметки // Мир Божий. 1903. № 1. С. 1–14.
17 *Аничков Е.В.* Литературные образы и мнения. 1903 г. СПб.: Тип Пороховщиковой, 1904. 185 с.
18 [*Б. п.*]. Идеалы и жизнь. О рассказах Леонида Андреева // Народное благо. 1903. № 14. 20 апреля. С. 13.
19 [*Б. п.*]. Г. Андреев перед судом «Нового времени» // Образование. 1903. № 3. С. 86–90.
20 [*Б. п.*]. Половой вопрос // Казанский телеграф. 1903. № 3085. 16 апреля. С. 3.
21 «В тумане» (голоса из публики) // Новости и биржевые известия. 1903. № 52. 22 февраля (7 марта). С. 2.
22 *Буренин В.П.* Журналистика // Санкт-Петербургские ведомости. 1872. № 999. 12 августа. С. 1.
23 *Буренин В.* Критические очерки // Новое время. 1903. № 9666. 31 января (13 февраля). С. 2.
24 *Вейнберг Л.О.* Критическое пособие: сборник выдающихся статей русской критики за 100 лет: (Киреевский-Айхенвальд) / сост. Л.О. Вейнберг. М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1915. Т. IV. Вып. II. 355 с.
25 *Ганжулевич Т.* Писатели-индивидуалисты. Л. Андреев // Наука и жизнь. 1904. № 9. С. 116–148.
26 *Геккер Н.* «В тумане». Новый рассказ Л. Андреева // Одесские новости. 1902. № 5827. 10 декабря. С. 12.
27 *Гиппиус З.Н.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2003. Т. 7: Мы и они. Литературный дневник. Публицистика 1899–1916 гг. 528 с.
28 *Жураковский Е.* Симптомы литературной эволюции. М.: Типо-лит. М.М. Тарчигина, 1903. Т. I. 219 с.
29 *Измайлов А.А.* Переписка с современниками / подгот. текстов и примеч. А.С. Александрова, Э.К. Александровой, Н.Ю. Грякаловой. СПб.: Пушкинский Дом, 2017. 728 с.
30 *Кечеджи-Шаповалов М.* «В тумане» Л. Андреева и женщины // Бакинские известия. 1903. № 99. 6 мая. С. 3.

31 [*Короленко В.Г.*] В. Буренин. Театр. СПб., 1904 // Русское богатство. 1904. № 1. С. 5–9.
32 Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 72: Максим Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. 630 с.
33 *Манасеин М.П.* В медицинском тумане («В тумане», рассказ Леонида Андреева) // Новый путь. 1903. № 8. С. 224–228.
34 *Мирский В.* Наша литература // Журнал для всех. 1903. № 2. С. 227–236.
35 *Н.Ю.* Между прочим // Волжский вестник. 1903. № 65. 21 марта. С. 3.
36 *Редько А.Е.* Диссонансы настроения (несколько литературных наблюдений) // Русское богатство. 1904. № 10. С. 1–22.
37 *Розанов В.В.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Росток, 2016. Т. 3. 925 с.
38 Русская критика современной литературы: Характеристики, образцы, портр. СПб.: Вестник знания, 1912. 104 с.
39 Рабочие тетради и записи Л.Н. Андреева / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Р.Д. Дэвиса и М.В. Козьменко // Леонид Андреев. Исследования и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Вып. 2. С. 112–158.
40 *Толстая С.А.* Письмо в редакцию // Новое время. 1903. № 9673. 7 февраля. С. 4.
41 *Философов Д.В.* Критические статьи и заметки 1899–1916. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 680 с.
42 *Чуковский К.* Леонид Андреев большой и маленький. СПб.: Т-во «Издательское бюро», 1908. 136 с.
43 XXX. Маленькая хроника // Курьер. 1902. № 169. 21 июня. С. 3.

References

1 Boeva, G.N. “Gendernyi aspekt polemiki v presse po povodu ‘Bezdny’ Leonida Andreeva” [“Gender Aspect of the Press Controversy over Leonid Andreev’s ‘The Abyss’.”]. Zuseva-Özkan, V.B., editor. *Femininnost’ i maskulinnost’ v kul’ture moderna: Rossiia i zarubezh’e* [*Femininity and Masculinity in the Modernist Culture: Russia and Abroad*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 218–234. (In Russ.)
2 Boeva, G.N. *Tvorchestvo Leonida Andreeva i epokha moderna* [*Works of Leonid Andreev and the Era of Modernism*]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2016. 520 p. (In Russ.)
3 Botsianovskii, V.F. *Golosa epokhi: Stat’i i issledovaniia* [*The Voices of the Era: Articles and Studies*]. St. Petersburg, ART BUK Publ., 2023. 519 p. (In Russ.)
4 Buks, N. “Skandal kak mekhanizm kul’tury” [“Scandal as a Culture Mechanism”]. *Semiotika skandala: sbornik statei* [*Semiotics of a Scandal: Collection of Articles*]. Moscow, Evropa Publ., 2008, pp. 7–13. (In Russ.)
5 Volodina, N.V. “Russkaia literaturnaia kritika v aspekte metodologii kognitivizma” [“Russian Literary Criticism in the Aspect of Cognitivism Methodology”]. *Critique and Semiotics*, no. 1, 2022, pp. 422–438. (In Russ.)

6 Golousenko, I.Iu, and K.I. Medvedev. “Tema sifilisa v khudozhestvennoi literature XVI–XX vv.” [“Syphilis Theme in 16th–20th-Century Fiction”]. *Consilium Medicum*, vol. 22, no. 7, 2016, pp. 157–170. (In Russ.)

7 Dmitriev, A.V. “Skandal kak spetsificheskii element sotsiokul’turnoi kommunikatsii i ob”ekt informatsionnogo vnimaniia SMI” [“Scandal as a Specifical Element of Sociocultural Communication and Object of Attention from Mass Media”]. *Kommunikologiia*, no. 2, vol. 4, 2014, pp. 123–143. (In Russ.)

8 Zel’dovich, M.G. *V poiskakh zakonomernostei: O literaturnoi kritike i putiakh ee izucheniia* [*In Search of Patterns: On Literary Criticism and Ways of Studying It*]. Kharkiv, Kharkiv University Publ., 1989. 160 p. (In Russ.)

9 Milovidov, V.A. “Poetika literaturnogo skandala” [“Literary Scandal Poetics”]. *Problemy i metody issledovaniia literaturnogo teksta* [*Problems and Methods of Literary Text Research*]. Tver, Tver State University Publ., 1997, pp. 96–100. (In Russ.)

10 Reitblat, A.I. “K sotsiologii literaturnogo skandala” [“On the Sociology of Literary Scandal”]. *Literaturnyi fakt*, no. 3 (13), 2019, pp. 161–182. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-13-161-182 (In Russ.)

11 Khrenov, N.A. “Kritika-khudozhnik-publika v sisteme funktsionirovaniia iskusstva” [“Criticism-Artist-Public in the System of Art Functioning”]. *Metodologicheskie problemy khudozhestvennoi kritiki* [*Methodological Problems of Art Criticism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1987, pp. 318–333. (In Russ.)

12 Shteingol’d, A.M. “Iz istorii russkoi kritiki (vozmozhnosti i granitsy polemiki)” [“From the History of Russian Criticism (Perspectives and Limits of Polemics)”]. *Russkaia literatura*, no. 1, 1994, pp. 42–57. (In Russ.)

13 Shteingol’d, A.M. *Anatomiia literaturnoi kritiki (Priroda, struktura, poetika)* [*Anatomy of Literary Criticism (Nature, Structure, Poetics*)]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003. 202 p. (In Russ.)

14 Uait, Kh.F. “1902: razmyvaia granitsy mezhdu meditsinoi i literaturoi” [“1902: Blurring the Boundaries Between Medicine and Literature”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1 (173), 2023, pp. 43–54. (In Russ.)

15 Engel’shtein, L. *Kliuchi schastia: Seks i poiski putei obnovleniia Rossii na rubezhe XIX–XX vv.* [*The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Russia at the Turn of the 19th and 20th Centuries*]. Moscow, Terra Publ., 1996. 571 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/QTQIHB
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

РЕЧИ ПЕРСОНАЖЕЙ КАК СЮЖЕТООБРАЗУЮЩИЙ ПРИЕМ В ЛЕТОПИСНЫХ «ДЕВИАНТНЫХ» ТЕКСТАХ

© 2025 г. О.А. Туфанова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 15 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-202-218

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-28-00091, https://rscf.ru/project/24-28-00091/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В статье рассматривается один из ранних летописных сюжетов, в основе которых лежит конфликт восприятия ситуаций и действий, приводящий к девиантному поведению и криминальным поступкам. На примере сюжета о сборе дани у древлян князем Игорем в Повести временных лет показывается, что одной из отличительных особенностей текстов этой группы является отсутствие прямой оценки, а развиваемые или намечаемые в них сюжетные линии строятся на явных или скрытых конфликтах восприятия противоборствующими сторонами происходящего. Огромную роль в формировании данного сюжета играют речи персонажей, в большинстве случаев представляющие собой коллективные прескриптивные речевые акты с типичной невербальной реакцией персонажей, к которым они были адресованы, и перлокутивным эффектом, находящим выражение в реализации конкретными действиями словесных призывов. Сопоставление исходного сюжета с его версиями в других летописных сводах показало, что в одних случаях книжники полностью воспроизводят текст из Повести временных лет (Львовская летопись), другие, в целом сохраняя сюжетную канву, меняют значимые в историческом аспекте детали (Устюжская летопись в списке Л.С. Мациевича, Архангелогородский летописец), третьи трансформируют сюжет в краткую погодную запись (Вологодская летопись, Рогожский летописец). Наибольшей трансформации сюжет подвергся в «Степенной книге», в которой исходно герменевтическое повествование было упрощено до обычного криминального сюжета, и в этом упрощении и сюжетной трансформации не последнюю роль сыграли коллективные прескриптивные речевые акты.

Ключевые слова: «девиантный» текст, сюжет о сборе дани у древлян, князь Игорь, конфликт восприятия, прескриптивные речевые акты, сюжетные линии, трансформация сюжета, Повесть временных лет, Устюжская летопись в списке Л.С. Мациевича, «Степенная книга».

Информация об авторе: Ольга Александровна Туфанова — 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. https://orcid.org/0000-0002-2254-7969
E-mail: tufoa@mail.ru

Для цитирования: *Туфанова О.А.* Речи персонажей как сюжетообразующий прием в летописных «девиантных» текстах // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 202–218. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-202-218

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

CHARACTERS' SPEECHES AS A PLOT-FORMING TECHNIQUE IN CHRONICLE "DEVIANT" TEXTS

© 2025. Olga A. Tufanova

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

Received: February 04, 2025
Approved after reviewing: March 15, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS and supported by the Russian Science Foundation, project no. 24-28-00091 (https://rscf.ru/en/project/24-28-00091/).

Abstract: The article examines one of the early chronicle plots, which is based on a conflict of perception of situations and actions, leading to deviant behavior and criminal acts. Using the example of the plot about gathering tribute from the Drevlyans by Prince Igor in the *Tale of Bygone Years*, the article shows that one of the distinctive features of the texts of this group is the absence of a direct assessment, and the plot lines developed or outlined in them are built on obvious or hidden conflicts of perception by the opposing parties of situation. The characters' speeches play a significant role in the formation of this plot. In most cases, they represent collective prescriptive speech acts with a typical non-verbal reaction of the characters to whom they were addressed, and a perlocutionary effect, which finds expression in the implementation of verbal appeals by specific actions. A comparison of the original plot with its versions in other chronicle collections shows that in some cases the scribes completely reproduce the text from the *Tale of Bygone Years* (*Lviv Chronicle*), while others change historically significant details, still generally preserving the plot outline (*Ustyug Chronicle* in the copy of L.S. Matsievich, *Arkhangelsk Chronicle*), and others transform the plot into a short annual record (*Vologda Chronicle*, *Rogozhsky Chronicle*). The plot transforms most noticeably in the *Book of Degrees*, in which the originally hermeneutic narrative simplifies to an ordinary crime plot, common in Russian history. Collective prescriptive speech acts play a significant role in this simplification and plot transformation.

Keywords: "deviant" text, plot about gathering tribute from the Drevlyans, Prince Igor, conflict of perception, prescriptive speech acts, plot lines, plot transformation, *Tale of Bygone Years*, *Ustyug Chronicle* in the copy of L.S. Matsievich, *Book of Degrees*.

Information about the author: Olga A. Tufanova, 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.
https://orcid.org/0000-0002-2254-7969

E-mail: tufoa@mail.ru

For citation: Tufanova, O.A. "Characters' Speeches as a Plot-Forming Technique in Chronicle 'Deviant' Texts." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 202–218. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-202-218

Под «девиантным» текстом в летописях понимаются сюжетные и бессюжетные фрагменты, в центре внимания которых находится поступок или действия человека (группы людей), который воспринимается и оценивается книжником как противоречащий общепринятым нормам и ожиданиям общества или неординарный, экзотический, диковинный (см. подробнее: [11, с. 274–276; 12]). Для большинства таких текстов характерна трехкомпонентная сюжетная схема, основными элементами которой являются представление исходной ситуации, приведшей к отклоняющемуся поведению, собственно рассказ о поступке/ах героя или группы людей, дискурсивная или эмоциональная оценка, либо отражающая реакцию общества на содеянное, либо выражающая мнение о нем автора или редактора текста (см. подробнее: [11]). Эта схема довольно устойчиво просматривается в криминальных сюжетах и в сюжетах о девиантном поведении людей в экстремальных ситуациях. Иная картина наблюдается при анализе сюжетов, в основе которых лежит конфликт культур, а точнее, конфликт восприятия ситуаций и/или действий, приводящий к анормальному поведению и порой к криминальным поступкам.

Отличительная особенность текстов этой подгруппы состоит в том, что в них весьма часто либо вовсе отсутствует прямая оценка, либо она предстает в завуалированной форме и иногда выявляется в последующих эпизодах, никоим образом сюжетно не связанных с «девиантным» фрагментом. Огромную роль в сюжетах данной подгруппы играют речи персонажей. И это отнюдь не случайно. В.С. Савельев, на основе анализа Повести временных лет, пришел к заключению, которое можно распространить и на последующие летописные своды, — «В летописи слова руководят делами:

воспринимая и толкуя чужие слова, персонаж совершает правильные или неправильные поступки» [8, с. 132]. Продолжая мысль исследователя, отметим, что в интересующих нас сюжетах речи героев, как правило, выступают «движущим элементом» последующего «драматического действия», они определяют дальнейшие поступки исторического лица или группы исторических лиц, т. е. реплики персонажей всегда «предусматривают обратное взаимодействие» [16, с. 135]. Но это взаимодействие происходит не в рамках полноценного диалога, когда коммуникант-1 обращается к коммуниканту-2, а тот ему отвечает. В сюжетах, в основе которых лежит конфликт восприятия, чаще всего такой полноценный диалог отсутствует, его место занимает значимая для объяснения последующих событий реплика персонажа, порой принимающая характер коллективного высказывания-призыва. Тем не менее именно реплика-призыв является в «девиантных» текстах этой тематической подгруппы важнейшим сюжетообразующим приемом, при исчезновении которого сравнительно развернутое повествование, выстраивающееся в сюжет, трансформируется в погодную документальную запись, из которой исчезают элементы художественности.

Проследим эту особенность на примере хорошо известного и довольно подробно исследованного в отечественной медиевистике сюжета о сборе дани у древлян князем Игорем. Этот «полный умолчаний и недоговорок» [9, с. 72], по справедливому выражению П.С. Стефановича, летописный рассказ «представляет собой лишь некую обобщенную картину с сюжетными ходами и персонажами, реальными только частично, но во многом условными» [9, с. 57]. Как художественный нарратив, рассказ носит девиантный характер, но не может толковаться как один из типичных «девиантных» текстов. Перед нами — текст-загадка, обманывающий своими сюжетными ходами и уводящий в многослойную герменевтическую ситуацию, во многом провоцируемую репликами персонажей и заставляющую даже явные сюжетные элементы анализировать с разных позиций.

Рассмотрим для начала рассказ о сборе дани у древлян князем Игорем в Повести временных лет по Лаврентьевскому списку, поставив во главу специфику двух основных сюжетных линий — князя Игоря и древлян.

Сюжетная линия князя Игоря. Исходная ситуация, предшествующая развитию действия, идиллическая: князь Игорь, заключив новый, выгодный для Руси договор с греками, «нача княжити въ Киевъ миръ имѣя

ко всѣмъ странамъ» [19, стб. 54]. «Девиантогенным фактором» (термин Я.И. Гилинского [2, с. 193]), разрушающим видимое благополучие, становится желание князя нарушить договорные условия и собрать бóльшую, чем было установлено, дань с древлян: «нача мыслити на Деревляны хотя примыслити большюю дань» [19, стб. 54]. Своеобразным триггер-мотивом, побуждающим к дальнейшим преступным действиям, является приведенная во фрагменте речь дружинников князя: «В се же лѣто рекоша дружина Игореви отроци Свѣнелъжи изодѣлися суть оружьемъ и порты а мы нази поиди княже с нами в дань да и ты добудеши и мы...» [19, стб. 54]. Ответная реплика князя Игоря дружине не приводится, как известно, в летописном фрагменте, вместо нее, без каких-либо переходов и отступлений, читатель наблюдает мгновенное развитие криминального по сути сюжета: князь с дружиной отправляется за данью к древлянам и прибавляет к прежней новую, «насиляше имъ» [19, стб. 54]. Сбор дани превращается, по замечанию А.А. Шайкина, в «ограбление враждебного и побежденного народа» [15, с. 41]. Но не удовлетворяет ненасытную алчность князя, он отправляет дружину домой, а сам возвращается назад, «желая больша имѣнья» [19, стб. 54]. В результате древляне убивают князя Игоря.

С точки зрения поэтики, мы видим перекрестную композиционную компоновку ведущих мотивов, которые формируются благодаря «доминирующей лексике», выражающей «принципиально важные для семантики образа смыслы, повторяющиеся в речевой репрезентации» [14, с. 76] и в ходе повествования о событиях: мотив жадности, алчности, ненасытности — мотив насилия (при сборе большей, чем было установлено договором, дани) — мотив жадности (возвращение Игоря за дополнительными поборами) — мотив насилия (убийство князя). В сюжете реализуется характерная для «девиантных» текстов идея умножающегося зла: одно зло порождает другое и втягивает в свое пространство многих. На сюжетном уровне это выражается в следующем: изначально мысль о том, чтобы собрать бóльшую дань, рождается у князя Игоря, далее ему вторит дружина, совместно они творят «насилие», по сути — грабят древлян, а в конце совершается «насилие» уже над князем. Два элемента из трехкомпонентной сюжетной схемы здесь налицо, а третий — оценка — отсутствует. При этом именно коллективное волеизъявление дружины, выраженное репликой-призывом, обращенной к князю, приводит к тому, что изначальная мысль князя полу-

чает воплощение в конкретных действиях. Реакция князя на коллективный прескриптивный речевой акт невербальная. Нечто подобное наблюдается и в эпизоде взаимодействия княгини Ольги с послами древлян: они тоже ничего не говорят в ответ на предложение утром потребовать нести их в ладьях, но их «последующие действия» «показывают, что они согласились на предложение кн. Ольги» [7, с. 128]. Действия князя Игоря в анализируемом фрагменте также свидетельствуют о том, что он «согласился» с предложением дружины.

Теперь рассмотрим *сюжетную линию древлян*. Исходная ситуация для них — это приход Игоря с дружиной и сбор бóльшей дани, чем было установлено договором. Ситуация отнюдь не идиллическая, ибо сбор дани сопровождался «насилием» по отношению к древлянам, но и не критическая: Игорь «возъемавъ дань поиде в градъ свои» [19, стб. 54]. Противоречие между желанием Игоря второй раз «походить» и еще собрать дань и восприятием этого поступка древлянами («аще ся въвадитъ волкъ въ овцѣ то выноситъ все стадо аще не оубьютъ его» [19, стб. 54–55]) становится в этой сюжетной линии тем «девиантогенным фактором», который обусловливает дальнейшее развитие событий. Игорь уподобляется «волку», через пословичное сопоставление подчеркивается его ненасытная жадность, а использованный прием параллелизма снимает возможность двусмысленности восприятия и толкования происходящего: «тако и се аще не убьемъ его то все ны погубитъ» [19, стб. 55]. Обращает на себя внимание и другой стилистический прием, выявляемый благодаря еще одному пласту «доминирующей лексики»: и Игорь, и древляне находятся в постоянных мыслительных процессах — Игорь «нача мыслити... хотя примыслити... размысливъ рече...», древляне «сдумавше со княземъ своимъ Маломъ» [19, стб. 54]. Мысль-желание, мысль-хотение, размышление-толкование становятся причиной конкретных действий (в дальнейшем во многих летописных сюжетах эта связь будет подчеркиваться и обретет характер устойчивой стилистической формулы). Игорь в обоих случаях претворяет свои мысли-желания в конкретные действия, он идет и собирает сначала бóльшую дань, а потом возвращается, чтобы еще «походить». Древляне пытаются договориться с князем: «[и] послаша к ему глаголюще почто идеши опять поималъ еси всю дань» [19, стб. 55] — но безуспешно (Игорь их «не послуша» и продолжил свой путь). И только потом реализуют обдуманную на совете

с князем Малом поведенческую стратегию. Выход князя с малой дружиной из «града Изъкоръстѣня» [19, стб. 55] и становится для древлян триггер-мотивом, сигналом к расправе с «волком», о чем сообщается без каких-либо подробностей в Повести временных лет в следующем же предложении. Как видно, и в сюжетной линии древлян реализуются только два компонента общей сюжетной схемы, характерной для «девиантных» текстов, и также отсутствует оценка. И точно так же, как в сюжетной линии князя Игоря, значимую роль здесь в формировании играет коллективный прескриптивный речевой акт с аналогичной невербальной реакцией-действием. Невербальный ответ получают древляне и на вполне конкретный вопрос к князю: «почто идеши опять» [19, стб. 54]. Но в этом случае его действия не являются выражением согласия, наоборот, ответный ход князя — это, скорее, открытое выражение недоумения по поводу поведения древлян.

В рассматриваемом эпизоде демонстрируют анормальное поведение и князь Игорь, и его дружина, и древляне. Князь, движимый алчностью и ненасытностью, нарушает договор, творит «насилие», по сути, занимается грабежом совместно со своими воинами; древляне же убивают и Игоря, и его малочисленную дружину. Агрессивно ведут себя все, только князь демонстрирует «злокачественную» агрессию, а древляне — «доброкачественную» агрессию, ибо, как писал Э. Фромм, «люди в жизни спасаются от угрозы либо борьбой, либо бегством…» [13, с. 234–235]. Убийство Игоря с дружиной в этом смысле и есть в понимании древлян средство избавления от погибели. Более того, в последующем повествовании о мести княгини Ольги летописец приводит речь послов, в которой содержатся и прямые обвинения Игоря в грабеже, о чем писал, в частности, П.С. Стефанович [9, с. 59], и столь же непосредственная оценка действий древлянских князей как спасительных: «сице мужа твоего оубихомъ бяше бо мужъ твои аки волкъ восхищая и грабя а наши князи добри суть иже распали суть Деревъску землю» [19, стб. 56]. Их речь — и оправдание совершенных преступных действий, и осуждение не услышавшего их князя, и выражение гордости своим поступком.

Детально разбирая историческую специфику этого сюжета о сборе дани, П.С. Стефанович отмечал, что князь, собираясь возвращаться к древлянам, «явно не ожидал противодействия своим планам» [9, с. 59] (отчасти, возможно, поэтому ответом на вполне конкретный вопрос древлян была

столь же конкретная невербальная реакция), он «делал нечто, что считал справедливым» [9, с. 59], а именно собирал дань. Но в то же время его «поход представлял собой не только сбор дани, но и “хождение” по населенным пунктам со взиманием всякого рода “корма”. В таком виде его можно было назвать полюдьем, хотя сам по себе обычай полюдья, — пишет исследователь, — восходит, видимо, к более древним временам, не подразумевая сбора обязательной дани, а предполагая лишь некие добровольные приношения и угощения» [9, с. 73]. И далее П.С. Стефанович замечает: «Из сопоставления летописного рассказа с другими (более поздними) данными следует, что надо различать определенный обязательный налог (всегда в виде материальных или денежных ценностей) и некие поборы добровольного характера (в основном натуралии для прокормления). Одно могло называться данью (в этом случае слово “дань” имело узкий смысл), а другое было полюдьем в собственном смысле слова. Но “технически” и сбор налога, и прокормления совмещались (если не всегда, то часто). Все совокупные доходы могли называться тем же словом “дань” (выступавшим уже в широком смысле), а поездку за сбором этих доходов могли называть “ходить в дань” или “ходить в полюдье”. Важно отметить всеобщее распространение практики сбора дани и взимания даров/прокормления в рамках одного “объезда” подчиненной территории. Упоминания полюдья и дани происходят из разных регионов Древнерусского государства (или государств — его преемников). Речь идет об одном принципе обложения налогом и его сбора, то есть об одном механизме “трибутарного” господства, который использовался при установлении власти руси» [9, с. 73–74].

Исходя из особенностей налоговой системы данного исторического периода, сбор дани князем Игорем не может восприниматься как типичное девиантное поведение, это было нормой, и потому его поход, по мнению П.С. Стефановича, «оправдывался в глазах летописца и <...> в глазах самих древлян» [9, с. 72–73]. Проведенная исследователем реконструкция порядка налогообложения во многом объясняет, почему Игорь считал себя вправе «походить» по тем местам, где не был в первый приход, и почему он «не внял угрозе древлян, которые <...> недвусмысленно дали ему понять, что сбор дани окончен» [9, с. 59]. Однако его возвращение после сбора основной, да еще и бóльшей по размеру дани не имеет уже объективного, «юридического» оправдания для древлян (отсюда — и конкретика вопро-

са, обращенного к князю) и переносится в область субъективную и прогностическую. Древляне, не сумев словесно остановить Игоря, убивают князя, «решив, что он — волк, повадившийся в стадо, и что, если с ним не расправиться, он всех их “погубит”» [9, с. 59].

Налицо конфликт восприятия происходящего. И с этой точки зрения поведение и князя, и древлян не может оцениваться однозначно как положительное или как отрицательное. Для древлян Игорь — волк, занимающийся грабежом; его необходимо остановить, пусть и путем убийства, потому что от этого зависит вопрос выживаемости племени. Не случайно в этой связи и сравнение с волком[1], которое традиционно, среди многих интерпретаций, использовалось в литературе Древней Руси не только для обозначения врага (см., например: [10]), но и для обозначения разбойников (см.: [1, с. 74]). Для Игоря древляне, отказывающие ему в законном праве сбора дани, ведут себя анормально. С позиции же летописца, представителя христианской культуры, руководствующегося в нравственной оценке исторических лиц и событий Декалогом, поведение и князя Игоря, и древлян девиантно, ибо и сребролюбие, и алчность, и жадность, и насилие, и убийство свидетельствуют о нарушении важнейших нравственных заповедей. Но поскольку речь идет о языческом периоде истории Руси, то летописец сознательно воздерживается от прямых оценок, которые щедро используются в повествованиях о преступлениях князей-христиан, отдавая предпочтение «скрытым отрицательным характеристикам» и прибегая к «подразумевательной» манере повествования, убедительно продемонстрированной в работе А.С. Демина [4, с. 554].

Если проследить, не претендуя на полноту освещения вопроса, дальнейшую судьбу сюжета о сборе дани у древлян князем Игорем, то будет видно, что в различных летописных сводах книжников интересовала эта история с разных позиций.

Так, составитель Львовской летописи дословно воспроизводит рассказ Повести временных лет, сохраняя все особенности повествования и художественные находки предшественника [20, с. 55]. В Устюжской летописи в списке Л.С. Мациевича рассказ также на первый взгляд почти полностью повторяет сюжет из Повести временных лет, но это только кажущееся

1 О широком круге значений символики волка в народной культуре см.: [3, с. 122–159].

сходство. Здесь нет идиллического описания исходной ситуации даже в сюжетной линии князя Игоря. Расширение контекста через обращение к двум предыдущим летописным записям свидетельствует о постепенно назревавшем конфликте бояр князя Игоря с воеводой Свенельдом. В статье под 6420 (912) г. содержится упоминание о том, что дань с древлян собирал не князь, а воевода: «И дастъ дань деръвенскую Свиньделу воеводе. И начат же Свиньделу имать по чернои кунице» [18, с. 19]. Это вызывает недовольство у бояр: «И реша боляре Игореви: “Се дань еси одному человеку многу”» [18, с. 19]. В следующей погодной записи за 6448 (940) г. говорится о взятии града Пресечен, дань с которого также была отдана «Свинделу ж» [18, с. 19]. И, наконец, статья под 6453 (945) г. начинается с речи бояр: «Рекоша боляре Игореви» [18, с. 19], — которыми движет желание иметь то же, что есть у воинов Свенельда, и они соблазняют Игоря: «и ты и мы дабудем» [18, с. 19]. «Девиантогенным фактором» здесь становится не личное желание князя Игоря собрать большую дань, а классическое «*противоречие* (“напряжение”, *strain*) между потребностями людей и реальными возможностями (шансами) их удовлетворения, зависящими, прежде всего, от места индивида или группы в социальной структуре общества...» [2, с. 193], в данном случае между потребностями бояр и реальной невозможностью их удовлетворить («мы же нази и не конни, и не оружны» [18, с. 19]), поскольку вся дань принадлежала воеводе. Смещение акцентов в Устюжской летописи в списке Л.С. Мациевича, а также в Архангелогородском летописце [18, с. 58] не разрушает тем не менее заданный в Повести временных лет принцип рассказывания о «девиантном» событии, потому что изложенное далее в целом соответствует изначальному тексту и наблюдаются лишь незначительные текстологические расхождения. Во всех этих случаях сохраняется и выбранный еще в Повести временных лет принцип построения рассказа о событии: те или иные реплики персонажей образуют сюжет через невербальную реакцию персонажей, к которым они обращены.

Это становится особенно заметно на фоне того, как представлен рассказ об этом эпизоде русской истории в других летописных сводах. Например, в Вологодской летописи в погодной записи под 6454 (946) г. максимально кратко сообщается: «Древляне Игоря убиша у Коростеня града» [18, с. 161]. О сборе дани — ни слова! В Рогожском летописце в погодной записи за 6453 (945) г. сохраняются обе сюжетные линии: «Въ лѣто 6453

иде Игорь въ Древляны и приложи на нихъ къ дани дань, и оубиша и...» [21, стб. 14]. Как видно из приведенных примеров, в Вологодской летописи и в Рогожском летописце книжниками была воспринята исключительно сама «девиантная» тема убийства. Исчезновение речевых актов, а также иных исторических и изобразительно-выразительных подробностей приводит к тому, что мы имеем дело уже не с сюжетом, а с обычной погодной записью, «внешним признаком» которой является «предельная краткость изложения» [5, с. 52]. Фокус внимания сосредоточен здесь на важном, интересном документальном факте, а не на рассказывании о событии.

Фантастическую трансформацию претерпевает этот сюжет в «Степенной книге». Рассказ имеет заголовок «О убіеніи Игоревѣ от древлян» [17, с. 9], что свидетельствует о приоритетности мотива убийства. Повествование о событии здесь лишь отдаленно напоминает текст Повести временных лет. В силу краткости и важности приведу этот текст полностью: «Иногда же шедшу ему, въ древляны, и усугуби на нихъ дань, и еже взя, посла въ Кіувъ съ людьми своими, а самъ оста не со множествомъ людій. Древляне же со Княземъ своимъ, ему же имя Малъ, злое умысливше глаголаху къ себѣ: “сей есть наслѣдникъ, пріидите убіемъ его, и супружницу его Ольгу премудрую возмемъ за нашего Князя, и сыну его сотворимъ яко же хощемъ, и сами свободни отъ дани будемъ, и наше будетъ достояніе”: и убиша его внѣ града Коростеня, идѣже и погребоша его» [17, с. 9].

В сравнении с текстом в Повести временных лет здесь отсутствуют и размышления князя Игоря о желании большей дани, и коллективная речь дружины, и упоминание о том, что Игорь повторно отправился собирать дань. Изменен и текст коллективной прескриптивной речи древлян. Если в Повести временных лет речи персонажей вызывали согласное с ними определенное анормальное поведение и вкупе отражали «короткий жизненный проект» — сбор большей дани, убийство князя, то в «Степенной книге» речь древлян, построенная на знании последующих исторических событий, занимая основной объем текста и замещая собой все иные сюжетные повороты, представляет относительно «длинный жизненный проект», целью которого является полная свобода, пусть и добытая путем многократного насилия (подробнее о терминах «короткий жизненный проект», «длинный жизненный проект» см.: [6]).

Здесь мы видим все три основных компонента характерной для «девиантных» текстов сюжетной схемы: есть и описание исходной ситуации, и рассказ о событии, и оценка («злое умысливше» [17, с. 9]), а также умелое использование составителем «Степенной книги» речи древлян в роли сюжетообразующего приема, определяющего дальнейшее развитие событий. Но в данном рассказе, в отличие от исходного текста, исчезает самая возможность различных трактовок изложенного в силу «зломысленной» конкретики перспективного плана действий древлян, теряется элемент недоговоренности и в определенном смысле снимается с князя Игоря доминантная в Повести временных лет характеристика его как человека алчного и жадного. На первый план выходит преступный замысел древлян и совершенное ими убийство князя, не случайно и сама статья, посвященная этому событию, имеет соответствующее название.

Перед нами предстает, по сути, типичный «девиантный» текст, из которого была изъята многослойность исходной герменевтической ситуации, но в котором был сохранен характерный для повествований о конфликте восприятия сюжетообразующий прием при абсолютном отказе от изображения самого этого конфликта. Рассказ о сборе дани у древлян князем Игорем превратился в «Степенной книге» в рассказ о его убийстве; убийство с целью защиты племени («короткий жизненный проект», обусловленный определенными обстоятельствами) трансформировалось в убийство с целью получения абсолютной свободы (сравнительно «длинный жизненный проект»).

Краткий обзор судьбы сюжета о сборе дани у древлян князем Игорем, таким образом, свидетельствует о том, что прямая речь в летописном тексте является не только «одним из средств создания образа персонажа», но и важнейшим сюжетообразующим приемом, во многом отражающим «идеологию автора (или редактора) текста» [8, с. 124] как в сюжетах, в основе которых лежит конфликт восприятия ситуаций и/или действий, так и в криминальных сюжетах. Анализ трансформации сюжета в «Степенной книге» показал, что с течением времени исходно герменевтическое повествование упрощается до обычного криминального сюжета, каковых немало было в русской истории, и в этом упрощении и сюжетной трансформации не последнюю роль играют коллективные прескриптивные речевые акты с типичной последующей невербальной реакцией персонажей.

В целом, подытоживая изложенное, необходимо отметить: представленный в Повести временных лет сюжет о сборе дани у древлян князем Игорем демонстрирует своеобразную творческую мастерскую, когда вырабатывались и первые приемы описания «злокачественной» и «доброкачественной» агрессии, и первые приемы изображения средневековых «девиантов» (через прямую речь, сравнения с животными, параллелизм, через лаконичный рассказ о действиях, тесно связанных с мыслью, через едва просматриваемый, но характерный в дальнейшем мотив личного желания), и приемы воплощения важнейшей для «девиантных» текстов идеи умножающегося зла, и вводились в повествование девиантогенные факторы и триггер-мотивы, и оттачивалось искусство использования приема умолчания. Огромную роль в формировании таких сюжетов играют речи персонажей, в большинстве случаев представляющие собой коллективные прескриптивные речевые акты с типичной невербальной реакцией персонажей, к которым они были адресованы, и перлокутивным эффектом, находящим выражение в реализации конкретными действиями словесных призывов. Вместе с тем в тексте используется и иной тип выказывания — конкретный вопрос, оставленный без словесного объяснения, но сопровожденный также невербальной реакцией-действием, вопрос, который носит риторический характер и свидетельствует о взаимном непонимании участниками события поведения друг друга и конфликте восприятия конкретной ситуации. При этом важно еще раз подчеркнуть, что и коллективные прескриптивные речевые акты, и адресно заданный вопрос являются важнейшими сюжетообразующими элементами, благодаря которым отчасти и рождается особый вид средневековой художественности в историческом повествовании.

Список литературы

Исследования

1 *Белова О.В.* Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М.: Индрик, 2001. 318 с.

2 *Гилинский Я.* Девиантология: социология преступности, наркотизма, проституции, самоубийств и других «отклонений». 3-е изд., испр., доп. СПб.: Издат. дом «Алеф-Пресс», 2013. 650 с.

3 *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. 910 с.

4 *Демин А.С.* «Подразумевательное» повествование в «Повести временных лет» // Герменевтика древнерусской литературы. М.: Знак, 2005. Сб. 12 / отв. ред. Д.С. Менделеева. С. 519–579.

5 *Еремин И.П.* Лекции по древней русской литературе. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1968. 208 с.

6 *Кривошеев В.В.* Короткие жизненные проекты как основа аномии в современном обществе // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. 2009. Вып. 6. С. 69–77.

7 *Савельев В.С.* Летописный женский речевой портрет (на материале «Повести временных лет») (статья 1) // Филология и человек. 2018. № 2. С. 123–141.

8 *Савельев В.С.* Умение слушать как необходимая черта языковой личности в восприятии автора Повести временных лет // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2009. № 2. С. 124–134.

9 *Стефанович П.С.* Древлянская дань киевским князьям // По любви, в правду, безо всякие хитрости. Друзья и коллеги к 80-летию Владимира Андреевича Кучкина: сб. ст. М.: Индрик, 2014. С. 19–74.

10 *Сторожева А.А.* Образ волка в степной анималистике Древней Руси: семантика и поэтика // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2023. № 3 (80). С. 84–92. DOI: 10.37724/RSU.2023.80.3.008

11 *Туфанова О.А.* «Девиантный» текст в историческом повествовании Древней Руси: к постановке проблемы // Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 23 / Ин-т мировой литературы РАН; гл. ред. О.А. Туфанова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 265–302. https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2024-23-265-302

12 *Туфанова О.А.* О художественной специфике бессюжетных «девиантных» текстов в летописях // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 4. С. 160–181. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-160-181

13 *Фромм Э.* Анатомия человеческой деструктивности / пер. с нем. Э.М. Телятниковой. М.: АСТ, 2015. 618 с.

14 *Чернухина И.Я.* Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1984. 115 с.

15 *Шайкин А.А.* «Се повѣсти времяньных лѣтъ...». От Кия до Мономаха. М.: Современник, 1989. 253 с.

16 *Шлейникова Е.Е.* Речь персонажей // Новый филологический вестник. 2011. № 2 (17). С. 135–139.

Источники

17 Книга степенная царскаго родословия, содержащая историю российскую с начала оныя до времен государя царя и великаго князя Иоанна Васильевича, / Сочиненная трудами преосвященных митрополитов Киприана и Макария; А напечатанная под смотрением коллежскаго советника, и Императорской Академии наук,

також и разных иностранных академий, и Вольнаго экономическаго и Российскаго Вольнаго же собрания члена Герарда Фридерика Миллера. М.: При Имп. ун-те, 1775. Ч. 1. 1775. [2], VIII, 580 с.

18 Полное собрание русских летописей / АН СССР, Ин-т истории СССР. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. Т. 37: Устюжские и Вологодские летописи XVI–XVIII вв. 228 с.

19 Полное собрание русских летописей, издаваемое постоянною историко-археографической комиссиею Академии наук СССР. 2-е изд. Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1926. Т. 1: Лаврентьевская летопись, вып. 1: Повесть временных лет. 151 с., 286 стб.

20 Полное собрание русских летописей, изданное по высочайшему повелению Императорскою археографическою комиссиею. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1910. Т. 20: Львовская летопись. Ч. 1: Первая половина. IV, 418 с.

21 Рогожский летописец. Тверской сборник / Полное собрание русских летописей. Т. 15. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с., разд. паг. (XII с., 186 стб., 29 с.; V с., 504 стб., 35 с.).

References

1 Belova, O.V. *Slavianskii bestiarii. Slovar' nazvanii i simvoliki* [*Slavic Bestiary. Dictionary of Names and Symbols*]. Moscow, Indrik Publ., 2001. 318 p. (In Russ.)

2 Gilinskii, Ia. *Deviantologiia: sotsiologiia prestupnosti, narkotizma, prostitutsii, samoubiistv i drugikh "otklonenii"* [*Deviantology: Sociology of Crime, Drug Addiction, Prostitution, Suicide, and Other "Deviations"*]. 3rd ed., corr. and enl. St. Petersburg, Alef-Press Publ., 2013. 650 p. (In Russ.)

3 Gura, A.V. *Simvolika zhivotnykh v slavianskoi narodnoi traditsii* [*Animal Symbolism in the Slavic Folk Tradition*]. Moscow, Indrik Publ., 1997. 910 p. (In Russ.)

4 Demin, A.S. "'Podrazumevatel'noe' povestvovanie v 'Povesti vremennykh let'." ["'Implied' Narration in 'The Tale of Bygone Years'."] *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [*Hermeneutics of Old Russian Literature*]. Issue 12, ex. ed. D.S. Mendeleeva. Moscow, Znak Publ., 2005, pp. 519–579. (In Russ.)

5 Eremin, I.P. *Lektsii po drevnei russkoi literature* [*Lectures on Old Russian Literature*]. Leningrad, Leningrad University Publ., 1968. 208 p. (In Russ.)

6 Krivosheev, V.V. "Korotkie zhiznennye proekty kak osnova anomii v sovremennom obshchestve" ["Short Life Projects as the Basis of Anomie in Modern Society"]. *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo universiteta im. I. Kanta*, issue 6, 2009, pp. 69–77. (In Russ.)

7 Savel'ev, V.S. "Letopisnyi zhenskii rechevoi portret (na materiale 'Povesti vremennykh let') (stat'ia 1)" ["Chronicle Female Speech Portrait (Based on 'The Tale of Bygone Years') (Article 1)"]. *Filologiia i chelovek*, no. 2, 2018, pp. 123–141. (In Russ.)

8 Savel'ev, V.S. "Umenie slushat' kak neobkhodimaia cherta iazykovoi lichnosti v vospriiatii avtora Povesti vremennykh let" ["The Ability to Listen as a Necessary Feature of the Linguistic Personality in the Perception of the Author of The Tale of Bygone Years"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9. Filologiia*, no. 2, 2009, pp. 124–134. (In Russ.)

9 Stefanovich, P.S. "Drevlianskaia dan' kievskim kniaz'iam" ["The Drevlyan Tribute to the Kyiv Princes"]. *Po liubvi, v pravdu, bezo vsiakie khitrosti. Druz'ia i kollegi k 80-letiiu Vladimira Andreevicha Kuchkina. Sbornik statei* [*Out of Love, in Truth, Without Any Cunning. Friends and Colleagues on the 80th Anniversary of Vladimir Andreevich Kuchkin: Collection of Articles*]. Moscow, Indrik Publ., 2014, pp. 19–74. (In Russ.)

10 Storozheva, A.A. "Obraz volka v stepnoi animalistike Drevnei Rusi: semantika i poetika" ["The Image of the Wolf in the Steppe Animalistics of Old Rus: Semantics and Poetics"]. *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta imeni S.A. Esenina*, no. 3 (80), 2023, pp. 84–92. DOI: 10.37724/RSU.2023.80.3.008 (In Russ.)

11 Tufanova, O.A. "'Deviantnyi' tekst v istoricheskom povestvovanii Drevnei Rusi: k postanovke problem" ["'Deviant' Text in the Historical Narration of Old Russia: To the Problem Statement"]. *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [*Hermeneutics of Old Russian Literature*]. Issue 23. Ed.-in-chief O.A. Tufanova. Moscow, IWL RAS Publ.,

2024, pp. 265–302. https://doi.org/10.22455/HORL.1607-6192-2024-23-265-302 (In Russ.)

12 Tufanova, O.A. “O khudozhestvennoi spetsifike bessiuzhetnykh ‘deviantnykh’ tekstov v letopisiakh” [“On Specific Aesthetic Features of the Plotless ‘Deviant’ Texts in Chronicles”]. *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 4, 2024, pp. 160–181. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-4-160-181 (In Russ.)

13 Fromm, E. *Anatomiia chelovecheskoi destruktivnosti* [*Anatomy of Human Destructiveness*], trans. from German by E.M. Teliatnikova. Moscow, AST Publ., 2015. 618 p. (In Russ.)

14 Chernukhina, I.Ia. *Elementy organizatsii khudozhestvennogo prozaicheskogo teksta* [*Elements of the Organization of the Fictional Prose Text*]. Voronezh, Voronezh University Publ., 1984. 115 p. (In Russ.)

15 Shaikin, A.A. *“Se povѣsti vremian’nykh lѣt”...”. Ot Kiia do Monomakha* [*“These Are the Tales of Time...”. From Kiy to Monomakh*]. Moscow, Sovremennik Publ., 1989. 253 p. (In Russ.)

16 Shleinikova, E.E. “Rech’ personazhei” [“Speech of Characters”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 2 (17), 2011, pp. 135–139. (In Russ.)

Крупным планом:
А.Н. Толстой

Серия научных статей о жизни и творчестве русского писателя Алексея Николаевича Толстого (1883–1945) подготовлена на основе докладов, прозвучавших на Международной научной конференции «Алексей Толстой: личность в контексте эпохи» (2023), приуроченной к 140-летию со дня рождения писателя.

Три из них — «Алексей Толстой и Алексей Ремизов: к истории отношений» (А.С. Урюпина), «А.Н. Толстой в журнале “Заветы” (1912–1914)» (Н.В. Новикова) и «Волжский сюжет в творчестве Е.Н. Чирикова и А.Н. Толстого» (М.А. Перепелкин) — важны для понимания процесса становления писателя и воспринятых им литературных влияний.

Статьи «Дневники А.Н. Толстого как источники повести “Похождения Невзорова, или Ибикус”» (Е.А. Беликова), «Историко-литературные источники романа А.Н. Толстого “Восемнадцатый год”» (Г.Н. Воронцова) и «Записные книжки А.Н. Толстого: от документа к тексту романа “Петр Первый”» (А.С. Акимова) непосредственно связаны с работой над Полным собранием сочинений писателя и дают представление о разнообразии источников художественного текста на примере наиболее известных произведений писателя 1920–1930-х гг.

Статья «Участие А.Н. Толстого в проекте М. Горького “История Гражданской войны”» (О.В. Быстрова) позволяет скорректировать угол зрения на творческие истории трилогии «Хождение по мукам» и повести «Хлеб».

Отдельно печатается теоретическая работа «Концептосфера прозы А.Н. Толстого (литературоведческий аспект)» (С.А. Голубков), которая носит обобщающий характер. Концепт в ней закономерно рассматривается как «художественный эквивалент мировоззренческих понятий».

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/QUIEZM
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

АЛЕКСЕЙ ТОЛСТОЙ И АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ: К ИСТОРИИ ОТНОШЕНИЙ

© 2025 г. А.С. Урюпина
Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 января 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-222-235

Аннотация: В статье на основе архивных материалов из собрания рукописных фондов Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля рассматривается история отношений писателей Алексея Ремизова и Алексея Толстого. Документы охватывают период с 1908 по 1922 г. В их числе: письма Ремизова, адресованные Толстому; надписи Толстого в гостевых альбомах С.П. Ремизовой-Довгелло, жене Ремизова; а также некоторые другие записи в составе ремизовского архива, имеющие отношение к Толстому. Личное знакомство писателей состоялось между 1905 и 1907 гг., после того как Ремизов вместе с супругой оказался в Петербурге, вернувшись из ссылки. Их общение носило во многом дружеский характер и было прекращено только после 1922 г. в связи с возвращением Толстого из эмиграции в Россию. Тем не менее есть основания полагать, что они могли также видеться в 1935 г. Судя по всему, Ремизовы принимали у себя Толстого, когда тот приезжал в Париж в составе советской делегации на Международный конгресс писателей в защиту культуры летом 1935 г.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, А.М. Ремизов, С.П. Ремизова-Довгелло, история отношений, переписка.

Информация об авторе: Анна Сергеевна Урюпина — кандидат филологических наук, заведующая отделом рукописных фондов, Государственный музей истории российской литературы им. В.И. Даля, Зубовский бульвар, д. 15, стр. 1, 119021 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0001-9247-1544
E-mail: urana1409@gmail.com

Для цитирования: *Урюпина А.С.* Алексей Толстой и Алексей Ремизов: к истории отношений // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 222–235. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-222-235

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

ALEXEY TOLSTOY AND ALEXEY REMIZOV: TOWARDS THE HISTORY OF RELATIONS

© 2025. Anna S. Uryupina
State Museum of the History of Russian Literature named after V.I. Dahl, Moscow, Russia
Received: December 04, 2024
Approved after reviewing: January 11, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The article examines the history of the relationship between writers Alexei Remizov and Alexei Tolstoy based on archival materials from the collection of manuscript funds of the Vladimir Dal State Museum of the History of Russian Literature. These documents cover the period from 1908 to 1922. Among them are letters from Remizov addressed to Tolstoy; Tolstoy's inscriptions in the guest albums of S.P. Remizova-Dovgello, Remizov's wife; and some other records in the Remizov archive related to Tolstoy. The personal acquaintance of the writers took place between 1905 and 1907 after Remizov found himself with his wife in St. Petersburg after returning from exile. It is clear that the communication between the writers was largely friendly and was stopped only after 1922 in connection with Tolstoy's return from emigration to Russia. Nevertheless, there is reason to believe that they may also have seen each other in 1935. Apparently, the Remizovs hosted Tolstoy when he came to Paris as part of the Soviet delegation to the International Congress of Writers in Defense of Culture in the summer of 1935.

Keywords: A.N. Tolstoy, A.M. Remizov, S.P. Remizova-Dovgello, history of relations, letters.

Information about the author: Anna S. Uryupina, PhD in Philology, Head of the Department of Manuscript Collections, Vladimir Dal State Museum of the History of Russian Literature, Zubovsky Blvd., 15, bld. 1, 119021 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0001-9247-1544

E-mail: urana1409@gmail.com

For citation: Uryupina, A.S. "Alexey Tolstoy and Alexey Remizov: Towards the History of Relations." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 222–235. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-222-235

Личное знакомство Алексея Толстого и Алексея Ремизова состоялось предположительно осенью 1907 г., когда Ремизов вместе с женой Серафимой Павловной Ремизовой-Довгелло осел в Петербурге, вернувшись из ссылки, а Толстой окончательно принял решение стать писателем. Скорее всего, их первая встреча произошла после выхода книги Ремизова «Посолонь». Позднее, после смерти Толстого, Ремизов вспоминал, что в тот момент на Алексее Николаевиче была «“николаевская” шинель и фуражка технического инженера» и что тот показался ему «скромным», «добродушным, дурковатым и одаренным» [8, с. 172]. Тогда он пришел в гости к Ремизовым и принес «Сорочьи сказки»[1].

По-видимому, в начале писательского пути Толстой находился не только под влиянием творчества Ремизова, но и под обаянием его молодой жены. В 1909 г., в период посещений «Башни» Вяч. Иванова, переживая увлечения оккультизмом (подробнее об этом: [2; 3]), он даже посвятил ей стихотворение, сохранившееся на страницах одного из ее гостевых альбомов. Его содержание намекает как на польско-литовские корни Серафимы Павловны, так и на обстоятельства ее прошлой жизни, а именно связь с боевой ячейкой партии социалистов-революционеров, в результате чего она и оказалась в свое время в ссылке:

1 Книга вышла в 1910 г. Полагаем, что Ремизова подвела память, так как работать над сказками Толстой начал только после 1908 г. Ремизову посвящено стихотворение Толстого «Ховала», опубликованное во 2-м номере журнала «Луч», который вышел в октябре 1907 г.

Серафиме Павловне Ремизовой-Довгелло.
Во дни, когда над Вилией[2] Перкун[3]
Свой высил храм и выше храма молот,
Когда, склонясь, напевам вещих струн
Внимал народ, велик и дик и молод,
Пронзив оленя легкою стрелой,
Криве-Кривейто[4] кровь плеснул на пламя...
Тогда ты, жрица, встала пред толпой,
И лик твой был и голос наше знамя.
гр<аф> А.Н. Толстой[5]

Можно предположить, что Толстой разглядел в Ремизовой-Довгелло языческую жрицу кровавого бога Перкуна под влиянием древнеегипетской идеи о перевоплощении человеческих душ, подсказанной ему годом ранее Маргаритой Сабашниковой во время личной встречи в Берлине. Образ этот, несомненно, перекликался не только с террористическим прошлым, но и с импульсивным и сильным характером Серафимы Павловны. Допустим, однако, что у Ремизова, всячески пытавшегося препятствовать связям жены с эсерами, это стихотворение могло вызвать скрытое раздражение и даже ревность. Не с этим ли было связано то обстоятельство, что в 1909 г. он, по свидетельству самого Толстого, «ругал его каждый день за оккультизм» [6, т. 1, с. 150][6]?

Тем не менее уже в начале 1910-х гг. Толстой был причислен к членам ремизовской Обезьяньей Великой и Вольной палаты (Обезвелволпала) и получил звание кавалера обезьяньего первой степени. Памятна скандальная история с участием двух писателей, случившаяся на новогоднем маскараде на квартире у Сологуба 3 января 1911 г. Обезьяний хвост, торчавший из-под

2 Вилия — река в Белоруссии и Литве, правый и наиболее длинный приток Немана.
3 Перкун (лит. Perkūnas) — главный бог литовцев и латышей, бог-громовник.
4 Криве-Кривейто — высший жрец у балтийских народов.
5 ОРФ ГЛМ (Отдел рукописных фондов Государственного музея истории российской литературы им. В.И. Даля). Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1293. Л. 31–32. По-видимому, изначально стихотворение было просто записано на листе, который значительно позднее (возможно, только в начале 1940-х гг., в эмиграции) был вклеен в гостевой альбом Серафимы Павловны (лист 31 приклеен к листу 32). Ниже имеется надпись Ремизова (внизу листа 32): «Алексей Николаевич Толстой. Петербург, 1909»).
6 Цитируется письмо Толстого М.А. Волошину от 8 января 1909 г.

пиджака Ремизова, оказался варварски отрезанным от раритетной обезьяньей шкуры, на время одолженной Толстому Анастасией Николаевной Чеботаревской, женой Сологуба, накануне 2 января. В порче предмета был обвинен Ремизов, который свою вину всячески отрицал. Появились свидетели, рассказывавшие различные версии того, каким именно образом шкура оказалась испорченной. В итоге так и осталось невыясненным, кто именно отрезал хвост — сам Ремизов, Толстой, вторая жена Толстого художница Софья Дымшиц или кто-то другой из гостей. История получила громкую огласку и, несомненно, внесла временную сумятицу в отношения двух писателей. Но вскоре со стороны Толстого последовали извинения, и окончательно связи порваны не были. По истечении пяти лет факт этого неприятного инцидента был, очевидно, исчерпан и забыт. В 1916 г. писатели уже снова состояли в дружеской переписке и весьма доверительно общались. Отметим, однако, что к этому времени в жизни Толстого произошла серьезная перемена: он разошелся с Дымшиц, также принимавшей участие в том злополучном маскараде и, возможно, как-то причастной к порче шкуры, и успел жениться на Наталье Васильевне Крандиевской, которая, если судить по немногим сохранившимся письмам Ремизова Толстому за 1916 г., понравилась Ремизовым, а точнее Серафиме Павловне, явно гораздо больше — на это указывают регулярно передаваемые от нее «Наташе» «поклоны» и «приветы»[7].

В ремизовских адресных записных книжках дважды зафиксированы контакты Толстого. В первой из сохранившихся записных книжек Ремизова, относящейся предположительно к 1900–1919 гг.[8], указан московский адрес — доходный дом Гордон-Шугаева, или дом «со львами» № 8 на улице Малая Молчановка, в котором Толстой вместе с Крандиевской проживал в 1915–1918 гг. в квартире № 19 на пятом этаже. В другой записной книжке первой половины 1920-х гг.[9] напротив фамилии «Толстой» записано: «Stephan 38–15». Это контакт Толстого, по которому с ним можно было связаться в Берлине в период с октября 1921 по июль 1923 г.[10]

7 В то время как в более раннем письме Ремизова Толстому 1908 г. никаких «приветов» и «поклонов» от Серафимы Павловны «Соне» нет. В свою очередь, Дымшиц позднее оставила о Ремизове полные неприязни воспоминания (см. подробнее: [5]).

8 ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 938. Л. 32. Запись «Толстой Ал. Ник. М. Молчановка, 8».

9 Там же. Ед. хр. 940. Л. 30.

10 Запись похожа на номер телефона. В Берлине Толстые вначале поселились в пансионе на Прагерплатц, а затем в пансионе Марии Фишер. В письмах Толстой называет адрес:

В составе архива Толстого в Государственном музее истории российской литературы им. В.И. Даля представлено шесть писем Ремизова дореволюционного периода[11]. Самое раннее из них датируется 23 декабря 1908 г. и касается денежных вопросов; последнее, с просьбой прислать описание сна — февралем 1917-го. Остальные четыре письма относятся к 1916 г.; три в большей степени посвящены литературным делам, в частности в одном из них, от 6 апреля, Ремизов настойчиво интересуется, принята ли к печати в «Слове»[12] повесть Евгения Замятина «Африка»; а в другом, от 6 июня, призывает Толстого принять участие в новом альманахе «Творчество», организованном журналистом и издателем М.П. Мурашевым.

Одно из писем, ответ на которое Ремизов попросил ему выслать закрытым заказным письмом, выделяется особым, интимным содержанием. В тексте упоминается ряд известных в начале XX в. лиц: поэты В.А. Пяст и Ю.Н. Верховский, а также писательница Надежда Дмитриевна Санжарь (1875–1933), прославившаяся не столько творчеством, сколько эксцентричным поведением[13]. Напомним, что Санжарь, происходившая из неблагополучной социальной среды, с 1902 г. предпринимала активные попытки войти в литературные круги и писала множество писем самым разным людям, пытаясь возбудить в них сочувствие и жалость. Обычно она рассказывала о себе, а потом заявляла, что желает зачать ребенка от какой-нибудь знаменитости. С соответствующим предложением она обращалась к Вяч. Иванову, А. Блоку и многим другим деятелям культуры. И вот 14 июня 1916 г. Ремизов, направляясь в Борзну, родной город жены, расположенный в Черниговской губернии, где проживали родственники Серафимы Павловны, обратился к Толстому с такой неожиданной просьбой:

> Дорогой Алексей Николаевич,
> Пишу Вам в вагоне.

Kurfurstendamm, 31 Pens., M. Fischer. В 1922 г. Алексей Толстой с семьей жил по адресу: Belzigerstraße, 46.

11 ОРФ ГЛМ. Ф. 186. Оп. 3. Ед. хр. 365. Ответные письма Толстого Ремизову за 1916 г. частично были опубликованы в двухтомнике «Переписка А.Н. Толстого» (М.: Худож. лит., 1989. Т. 1. С. 255).

12 Газета «Современное слово», выходившая с 1907 по 1918 г.

13 О жизни и творческом пути Н.Д. Санжарь см. подробнее: [11].

Бросили мы квартиру нашу песочную[14], сложили вещи в комнате (комнату наняли у Пяста) и вот едем на волю Божью.

Я совсем расхворался.

Думали, поедем в такие места благоденные, где мне польза будет, надеялся на мои две книги (две книги приготовил: Николины притчи — 22 легенды о Николе, и рассказы «Среди мурья»[15]), не принимают их, не охота никому издавать такое, а уж так никуда не доедешь. Накануне отъезда нашего приходил к нам Слон (Верховский) и рассказал нам о чудодейственном деле Санжарь. Думал я, думал и решился (другого ничего не вижу), а что, если мне обратиться к Санжарь с прошением?

Алексей Николаевич, напишите мне, разузнайте, могу ли я обратиться с такой просьбой (Слон ссылался на Василия Афа<на>сиевича <Крандиевского>, который о Слоне с Санжарь разговаривал). Моя просьба может показаться странной в виду моего литературного положения. Кому в голову придет, что мне нужны деньги, чтобы лечиться! А мне нужно руб<лей> 500.

Напишите мне, где Санжарь живет, как ее звать. А мне напишите по сему адресу:

Г. Борзна Черниговск<ая> губ<ерния>

Елене Осиповне Богатко[16]

Для А.М. Ремизова

Напишите заказным закрытое письмо

Наталье Васильевне кланяюсь

От Серафимы Павловны вам обоим поклоны. А. Ремизов[17]

Неизвестно, имела ли продолжение эта история, обращался ли в действительности Ремизов к Санжарь с «прошением» и о какой конкретно услуге шла речь, учитывая, что Алексею Михайловичу требовалась немалая сумма в 500 руб. Но мы знаем, что Толстой на это письмо ответил с задержкой, прислав контакты Санжарь без каких-либо дополнительных вопросов или комментариев:

14 Имеется в виду квартира на Песочной улице в Петербурге (Песочная 8, кв. 3).

15 Обе книги вышли в 1917 г.: «Николины притчи» в издательстве З.И. Гржебина, а «Среди мурья» — «Северные дни».

16 Богатко Елена Осиповна — подруга Ремизовой-Довгелло.

17 ОРФ ГЛМ. Ф. 186. Оп. 3. Ед. хр. 365. Л. 5–6.

12 июля, Антоновка

Милый Алексей Михайлович, я получил Ваше письмо из Борзны с огромным опозданием, сейчас же ответил, но не успел послать, как пришло второе письмо, полученное 3 июля. Через неделю или дней 10 мы будем в Москве и увидимся. Санжарь зовут Надежда Дмитриевна, адрес ее: Иваньково, дача Крандиевских, справиться можно по телефону 5–02–06, «Бюллетени», позвонить часа в 2, спросить Василия Афанасьевича. Очень сожалеем оба о несчастье с милой Серафимой Павловной[18].

Желаем Вам обоим всего доброго.

Наташа кланяется.

Ваш А.Н. Толстой

Привет Гершензонам[19]. Пишите [6, т. 1, с. 255].

Здесь требует комментария целый ряд моментов. Для Толстого достать контакты Санжарь не составляло большого труда: на тот момент она работала в журнале «Бюллетени литературы и жизни»[20], издававшемся отцом его жены Василием Афанасьевичем Крандиевским. Проблемы со здоровьем и деньгами в семье Ремизовых (а наиболее серьезное лечение в то время требовалось Серафиме Павловне) не были секретом для Толстого. С жалобами на здоровье Ремизов регулярно обращался к Толстому: например, в декабре 1910 г. Ремизовы через Толстого пытались добиться приема для Серафимы Павловны у известного петербургского невропатолога Эрнеста Августовича Гизе[21], а в письме за тот же 1916 г. от 3 июля Ремизов сетовал Толстому на то, что приходится лечить перелом руки Серафимы Павловны с помощью «“электричества” и массажа»[22]. И, наконец, нельзя исключать и версию дружеской издевки, скрытого «ерничанья», столь характерного для поведения Ремизова. Ведь «странная», как он сам пишет, просьба могла показаться неприличной с точки зрения репутации солидного писателя, но

18 Летом 1916 г. Серафима Павловна сломала руку.

19 Михаил Осипович и Мария Борисовна Гершензоны.

20 В этом журнале Ремизов никогда не публиковался.

21 Письмо Толстого Ремизовой-Довгелло от 19 декабря 1910 г.: «Глубокоуважаемая Серафима Павловна, увы! Доктор Гизе раньше 15 января принять не может, даже поздно вечером, вчера его умоляли в телефоне <?>, но ничего не вышло. На днях <?> мы к Вам зайдем условимся на какое число в январе Вас записать. Ваш гр. А. Толстой. Соня Вам кланяется. 19.XII.1910» (ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1251).

22 ОРФ ГЛМ. Ф. 186. Оп. 3. Ед. хр. 365. Л. 4.

она совершенно органична и уместна для имиджа Обезьяньего царя Асыки и весьма удачно служит созданию того мифического образа в глазах окружающих, над созданием которого Ремизов последовательно работал на протяжении всей своей творческой деятельности. А потому не исключено, что именно по этой причине Толстой ответил на эту экстравагантную просьбу с задержкой, только дождавшись следующего письма.

Как было сказано, последнее дореволюционное письмо Ремизова Толстому из собрания музея датируется 21 февраля 1917 г. по старому стилю. Это послание, написанное на почтовой карточке и стилизованное под древнерусскую скоропись, представляет собой изысканное прошение прислать описание сна. Как писал Ремизов, к тому моменту он уже успел получить такие сны от Л. Шестова, Ф. Шаляпина, А. Белого, Л. Андреева, А. Блока, М. Пришвина и желал дополнить коллекцию сном от Толстого. Пока обнаружить ответное письмо на эту просьбу не удалось. Есть вероятность, что это письмо вовсе осталось без ответа, поскольку через два дня в России случилась Февральская революция, и стало не до снов.

В 1918 г. Толстой с семьей уехал из Москвы, а в 1919 г. эмигрировал. Ремизовы же оставались в Петербурге до августа 1921 г. Общение писателей было, судя по всему, на время прервано. Снова возобновилось оно уже за рубежом, в Берлине, в начале 1920-х гг., когда они оба с семьями поселились по соседству в Шарлоттенбурге, где проживали в то время и многие русские деятели культуры. Толстой жил по адресу: Курфюрстендамм, Пансион Марии Фишер; Ремизовы — в доме № 2 на Киркштрассе. Одна из последних записей Толстого, обращенных к Ремизовым, сделана на страницах гостевого альбома Серафимы Павловны[23]. Эта запись представляет собой то ли воспоминание, то ли фантазию, то ли сон о визите Толстого на квартиру Ремизовых в Доме на Таврической. Другими словами, это как раз мог быть запоздалый ответ на последнюю дореволюционную просьбу Ремизова:

23 В тот же альбом вклеен лист с процитированным выше стихотворением Толстого 1909 г. Предположительно это изменение было внесено Ремизовым значительно позже, в середине 1940-х гг., уже после смерти жены, если судить по его почерку, которым сделана сопроводительная надпись.

Серафиме Павловне Ремизовой-Довгелло.

Сидим мы в столовой. Ну, хорошо. Серафима Павловна около самовара, а мы с Алексеем Михайловичем на диване. В Доме на Таврической[24]. Разговариваем о зайцах, о мышах, и о том — почему, внизу, в квартире у Гржебина[25] — всегда вонища — нечем дышать. В это время в стене, около отопления отворяется маленькая дверца — только пролезть ребенку, и вылезает из стены человек с усами. А стена — наружная, и мы на пятом этаже. Алексей Михайлович со страху язык укусил. Я сижу — без памяти. А вы, Серафима Павловна, стукнули чайной крышкой и говорите усатому:

— Опять вы за свое!

Он насупился, заслонился усами и <ушел> в стену и дверцу закрыл. С этого все и начались. 15 янв. 1922 г. гр<аф> Алек. Н. Толстой[26].

О том, кто именно имеется в виду под «все» в последней фразе, выскажем предположение, что речь идет о будущих персонажах произведения Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино», где также фигурирует образ фальшивой преграды — искусственного камина с таинственной дверцей, спрятанной за ним, через которую герои сказки в конце проникают в чудесный кукольный театр «Молния». Ведь примерно в то время Толстой как раз редактировал русский перевод сказки Карло Коллоди «Приключения Пиноккио. История деревянной куклы» (1883), выполненный Ниной Петровской.

На страницах рукописи «На Вечерней заре» сохранились также воспоминания Ремизова об одной из последних берлинских встреч писателей, состоявшейся 20 мая 1922 г. В этом эпизоде отражены «гонения» на Толстого за «сменовеховство» и его деятельность как редактора литературного приложения к сменовеховской газете «Накануне»:

В 4-е открытие «Дома Ученых в Берлине»[27]. [Ничего не вышло] <...>.

После «открытия» втроем: Горький, А.Н. Толстой и я, отправились

24 В 1911–1913 гг. Ремизовы жили по адресу: Таврическая, 3-в (7), кв. 23.

25 Гржебин Зиновий Исаевич (1869–1929) — издатель, художник.

26 ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1293. Л. 9.

27 Речь идет о собраниях Русского Академического Союза в Германии, учрежденных 3 июня 1920 г. профессором А.И. Каминкой. Идея учреждения «Дома ученых» в Берлине так и не была осуществлена.

в кафе «с цыганами»[28]. Горький ходит не ходко («вены»), Толстой, занимая весь тротуар, выступает, а я безудержно сторонкой. Так, не спеша, мы достигли цыганского кафе, поднялись на какой-то высокий этаж (для цыган «неестественно»), а не обрадовались: полон зал. Нас устроил Родэ[29], очень тесно. Пили какое-то вино, цыганы пели. Доморощенные — цыганское только название. Я подошел к столику: Пинес[30], Ол<ьга> Мих<айловна> Персиц[31] и ее мать. Сказал я с ними два слова, а когда вернулся, вижу суетящегося Родэ, а Горький поднялся, прощается. Потом я узнал, что с соседнего столика делали «угрожающие знаки», а попросту всем нам готовился мордобой. Так не дослушав и не допив, особенно возмущался Толстой, мы спустились с лестницы, только чудесным образом не спущенные. А какая тихая была ночь «на небесах»[32].

Далее там же:

> Что меня очень взволновало: узнал, что за парижским и наше берлинское «Литературное общество» изгоняет А.Н. Толстого за «сменовеховство». Все-таки, что бы человек ни сделал, а лишать его имени «писателя» нельзя. А кроме того, Толстые не на каждом шагу, и кто это исключает, какие это писатели — «мошкара»[33].

В более поздних документах ремизовского архива имя Толстого уже не встречается, так как после отъезда обоих писателей из Берлина во второй половине 1923 г. (Толстой вернулся в Россию, а Ремизовы отправились в Париж) их личное общение было прекращено. Находясь во Франции, Ремизов начал скрывать, а затем и постепенно прервал многие связи с «просоветски» настроенными представителями эмиграции (или гостями

28 Имеется в виду знаменитое «Романское кафе» в Берлине, в котором собирались художники и русские эмигранты (ранее располагалось по адресу: Kurfürstendamm, 238; ныне — Budapester Straße, 43).

29 Родэ (Роде) Амалий (Адолий) Сергеевич (1879–1930) — ранее владелец петербургского ресторана «Вилла Родэ».

30 Пинес Ефим Семенович (?–1933) — сотрудник берлинского издательства «Скифы».

31 Персиц Ольга Михайловна — писательница, переводчица произведений русских писателей на английский язык; в 1913–1914 гг. переводила повести и рассказы Ремизова.

32 ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 299. Л. 5. Опубл.: [10, с. 62–63].

33 ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 299. Л. 7.

из метрополии). Тем не менее есть основания полагать, что писатели могли видеться в 1935 г. С высокой долей вероятности, Ремизовы принимали у себя Толстого, когда тот приезжал в Париж в составе советской делегации на Международный конгресс писателей в защиту культуры летом 1935 г. Косвенное свидетельство тому — колкое письмо бывшей ближайшей подруги жены Ремизова Зинаиды Гиппиус от 5 ноября 1935 г., адресованное Серафиме Павловне и написанное с явной целью ее уязвить: «Мне злые люди говорили, что вы Алешку Толстого принимали, но я, конечно, этому ни на секунду не поверила»[34].

В заключение скажем, что, хотя лично писатели больше не встречались, Ремизов продолжал пристально следить и за литературной деятельностью, и за судьбой Толстого[35]. Его имя постоянно упоминается на страницах ремизовского «Дневника мыслей» 1943–1957 гг.[36], особенно много говорится о его смерти. Процитируем небольшой фрагмент. Запись датируется апрелем 1954 г., т. е. спустя девять лет после смерти Толстого. Ремизов пишет: «Неожиданно к нам приехал Алек<сей> Н<иколаевич> Толстой. Развалясь, сидит в кресле. Грузный, с распущенными губами. К столу не подойти, загородил» [9, с. 189]. Возможно, этот сон был навеян первой радиопередачей о Ремизове на радиостанции «Освобождение» («Свобода»), организованной поэтом Игорем Чинновым как раз накануне, в апреле того же года. Радиопередача вышла в преддверии Второго Всесоюзного съезда советских писателей [4]. В радиоэфире творчество Ремизова было представлено в сопоставлении с творчеством Алексея Толстого, о котором говорилось как об одном из главных писателей Советского Союза. И хотя одновременно подчеркивалось, что тот был его литературным учеником, для Ремизова это сравнение было болезненно, ведь он, живя в эмиграции, фактически потерял возможность издавать произведения, в отличие от своего бывшего «ученика», который даже после смерти продолжал оставаться в центре литературной жизни в СССР.

34 ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1219. Л. 2.

35 О жизни А.М. Ремизова в эмиграции см.: [7].

36 Об образах «вечных спутников» Ремизова в «Дневнике мыслей» см. подробнее: [1].

Список литературы

Исследования

1 *Грачева А.М.* Отблески Серебряного века в «Дневнике мыслей» Алексея Ремизова // *Грачева А.М.* «Теория русского лада» А.М. Ремизова: Генезис. Практика. Рефлексы. СПб.: Росток, 2023. С. 350–364.

2 *Толстая Е.Д.* «Египтяне перевоплощаются!»: Алексей Толстой и Андрей Белый — персонажи Волошина и Штейнера (история одной легенды) // Алексей Толстой: диалоги со времен. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 344–354. http://doi.org/10.22455/Al_T_3034-2929-4-344-354

3 *Толстая Е.Д.* «Одна, в плаще весенней мглы»: к тексту Софьи Дымшиц-Толстой в русской литературе // Новое литературное обозрение. 2008. № 3. С. 217–247.

4 *Урюпина А.С.* Из жизни «завековавших» в эмиграции: Алексей Ремизов и Игорь Чиннов // Век как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Альфа Пресс, 2023. С. 107–119.

Источники

5 *Дымшиц С.И.* [Воспоминания] // Воспоминания об А.Н. Толстом. М.: Сов. писатель, 1982. С. 44–79.

6 Переписка А.Н. Толстого: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989. 352 с.

7 *Резникова Н.В.* Огненная память. Воспоминания об Алексее Ремизове. СПб.: Пушкинский Дом, 2012. 272 с.

8 *Ремизов А.М.* Дневник мыслей. 1943–1957 гг. / отв. ред., автор вступ. ст. А.М. Грачева; подгот. текста А.М. Грачевой, Н.М. Конычевой, Л.В. Хачатурян; коммент. А.М. Грачевой, Л.В. Хачатурян. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. Т. 1: Май 1943 – январь 1946. 376 с.

9 *Ремизов А.М.* Дневник мыслей. 1943–1957 гг. / отв. ред., автор вступ. ст. А.М. Грачевой; подгот. текста О.А. Линдеберг; коммент. А.М. Грачевой, Л.В. Хачатурян, А.С. Урюпиной; подгот. указат. А.М. Грачевой, Л.В. Хачатурян. СПб.: Пушкинский Дом, 2024. Т. 6: июнь 1953 – ноябрь 1954. 458 с.

10 *Ремизов А.М.* «На вечерней заре». Главы из рукописи; Письма к С.П. Ремизовой-Довгелло. 1921–1922 гг. / вступ. заметка и коммент. Е.Р. Обатниной; подгот. текста Е.Р. Обатниной и А.С. Урюпиной // Литературный факт. 2018. № 7. С. 46–80. DOI: 10.22455/2541-8297-2018-7-46-81

11 *Санжарь Н.Д.* Записки Анны. М.: Common Place, 2024. 184 с.

References

1 Gracheva, A.M. “Otbleski Serebrianogo veka v ʿDnevnike myslei’ Alekseia Remizova” [“Reflections of the Silver Age in the ʿDiary of Thoughts’ by Alexei Remizov”]. Gracheva, A.M. *“Teoriia russkogo lada” A.M. Remizova: Genezis. Praktika. Refleksy* [*“Theory of the Russian Fret” by A.M. Remizov: Genesis. Practice. Reflexes*]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2023, pp. 350–364. (In Russ.)

2 Tolstaia, E.D. “ʿEgiptiane perevoploshhaiutsia!’: Aleksei Tolstoi i Andrei Belyi — personazhi Voloshina i Shteinera (istoriia odnoi legendy)” [“ʿThe Egyptians Are Reincarnating!’: Alexei Tolstoy and Andrey Bely as Characters of Voloshin and Steiner (The Story of a Legend)”]. *Aleksei Tolstoi: dialogi so vremenem* [*Alexey Tolstoy: Dialogues with Time*], vol. 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 344–354. http://doi.org/10.22455/Al_T_3034-2929-4-344-354 (In Russ.)

3 Tolstaia, E.D. “ʿOdna, v plashche vesennei mgly’: k tekstu Sof’i Dymshits-Tolstoi v russkoi literature [“ʿAlone, in a Cloak of Spring Mist’: To the Text of Sofia Dymshits-Tolstoy in Russian Literature”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2008, pp. 217–247. (In Russ.)

4 Uriupina, A.S. “Iz zhizni ʿzavekovavshikh’ v emigratsii: Aleksei Remizov i Igor’ Chinnov” [“From the Life of Those who ʿLived Forever’ in Exile: Alexey Remizov and Igor Chinnov”]. *Vek kak siuzhet: Stat’i i materialy* [*A Century as a Plot: Articles and Materials*]. Tver, Al’fa Press Publ., 2023, pp. 107–119. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/QSAKNG
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

А.Н. ТОЛСТОЙ В ЖУРНАЛЕ «ЗАВЕТЫ» (1912–1914)

© 2025 г. Н.В. Новикова
Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, г. Саратов, Россия
Дата поступления статьи: 10 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 15 января 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-236-249

Аннотация: В статье рассматривается присутствие Ал. Толстого в контексте журнала «Заветы» (1912–1914) и рецепция его раннего творчества — на фоне текущих оценок — критикой этого издания. Журнал, обязанный появлением одному из лидеров партии социалистов-революционеров В.М. Чернову, вошел в историю журналистики не только политически ориентированным, но и литературоцентричным. Литературным редактором и ведущим критиком его почти с самого начала был Р.В. Иванов-Разумник. Надо полагать, выбор сочинений Толстого был обусловлен концептуально обоснованным подходом редактора к текущей литературе (актуализация нравственно-психологической доминанты пьесы «Насильники», жизнеутверждающих настроений главного героя), но замалчивание писателя в двух разумниковских годовых обзорах литературы выглядит нетипичным для журнала: на ранние сочинения Толстого проецируется лишь замечание об отсутствии «почвы» для полноценной характеристики новых сочинений И.С. Шмелева. Остается открытым вопрос о том, случайным или преднамеренным было такое умолчание или критик проявлял осторожность в своих оценках, поскольку ему действительно недоставало «почвы» для понимания внутренних готовностей молодого автора. На нет сходит и проразумниковский пафос Евг. Лундберга в рецензии на первый сборник «Слова»; в его прочтении рассказа «Овражки» не прочувствованы пробуждение души героя на пороге смерти, жажда жизни, ведущая к спасению. Судя по всему, сборник не вошел в круг чтения ведущего критика «Заветов», иначе вкупе с впечатлениями от пьесы поборник идеи «вечно живой» литературы получил бы красноречивое подтверждение ее обоснованности и не преминул бы развернуто высказаться на сей счет.

Ключевые слова: Журнал «Заветы» (1912–1914), Толстой, «Насильники» («Лентяй»), «Овражки», Иванов-Разумник, Лундберг, годовые обзоры литературы, рецензии, замалчивание.

Информация об авторе: Наталья Владиславовна Новикова — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, Институт филологии и журналистики, Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского, ул. Астраханская, д. 83, 410012 г. Саратов, Россия. https://orcid.org/0000-0003-0197-2808

E-mail: novikovanv@mail.ru

Для цитирования: *Новикова Н.В.* А.Н. Толстой в журнале «Заветы» (1912–1914) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 236–249. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-236-249

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

A.N. TOLSTOY IN THE JOURNAL *ZAVETY* (1912–1914)

© 2025. Natalia V. Novikova
Saratov National Research State University named after N.G. Chernyshevsky, Saratov, Russia
Received: December 10, 2024
Approved after reviewing: January 15, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The article examines the presence of Alexey Tolstoy in the context of the journal *Zavety* (1912–1914) and the reception of his early work by critics of this publication against the background of current assessments. The journal, established by one of the leaders of the Socialist Revolutionary Party, Chernov, went down in the history of journalism not only politically oriented but also literary-centric. His literary editor and leading critic almost from the very beginning was R.V. Ivanov-Razumnik. Presumably, the choice of Tolstoy's works was due to the editor's conceptually sound approach to current literature (actualization of the moral and psychological dominance of the play *Rapists*, and the life-affirming moods of the protagonist) but the writer's silence in two Razumnikov annual literature reviews looks atypical for the journal: there is only a remark about the absence of "soils" for a full-fledged characterization of I.S. Shmelev's new works. The question remains whether such omission was accidental or intentional, or whether the critic was careful in his assessments since he lacked the "ground" to understand the inner readiness of the young author. The pro-razumnik pathos of Yevgeny Lundberg also disappears in the review of the first collection, *Words*. In his reading of the story "Gullies," the main things are missing, namely the awakening of the character's soul at the threshold of death, and the thirst for life leading to salvation. Apparently, the collection did not enter the reading circle of the leading critic of the *Zavety*, otherwise, together with the impressions of the play, the advocate of the idea of "eternally living" literature would have received eloquent confirmation of its validity and would not have failed to express himself in detail on this account.

Keywords: the journal *Zavety* (1912–1914), Tolstoy, *Rapists* (*Lazy*), "Gullies," Ivanov-Razumnik, Lundberg, annual literature reviews, reviews, silence.

Information about the author: Natalia V. Novikova, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Russian and Foreign Literature, Institute of Philology and Journalism, Saratov National Research State University named after N.G. Chernyshevsky, Astrakhan St., 83, 410012 Saratov, Russia.
https://orcid.org/0000-0003-0197-2808
E-mail: novikovanv@mail.ru

For citation: Novikova, N.V. "A.N. Tolstoy in the Journal *Zavety* (1912–1914)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 236–249. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-236-249

Общественно-политический и литературно-критический журнал с целеполагающим названием «Заветы» был заметным явлением российской печати начала 1910-х гг. Выпускался он в Петербурге по инициативе Чернова и с полной самоотдачей его, политического редактора и ведущего публициста издания, в недавнем прошлом — идеолога партии социалистов-революционеров. Востребованность «Заветов» как печатного органа, призванного, после предательства Азефа, консолидировать неонароднические силы для дальнейшей партийно-политической борьбы, очевидна. Обязанности литературного редактора возлагались на В.С. Миролюбова, которого вскоре сменил Иванов-Разумник, известный литературный критик, к тому времени зарекомендовавший себя как историк общественной мысли, русской литературы и критики. Современный исследователь журналистики причисляет его к «ведущим критикам», которые «выступали в 900-е гг.» [4, с. 56]. Литературные редакторы, каждый в свой черед, умело создавали журналу репутацию беллетристически и литературно-критически притягательного. «Заветы» с самого начала обрели собственное лицо, и не только благодаря своей партийной прописке.

Имя Толстого впервые упомянуто во втором томе журнала, в подборке новейших изданий «Книжные новости» [10; 16; 17]. Любопытный факт: в рецензии А.Б. Дермана на вышедший в Петербурге первый «Сборник издательского товарищества писателей», в составе которого — роман «Хромой барин» Толстого, ни автор, ни произведение даже не названы: речь идет только о «лучшей вещи этого сборника — рассказе Сергеева-Ценского “Медвежонок”» и «самом интересном произведении сборника» — рассказе И.А. Бунина «Ночной разговор» [2]. Затем, с интервалом в один год,

в «Заветах» было опубликовано два толстовских произведения: в январе 1913-го — комедия «Насильники» («Лентяй») [14], в январе 1914-го — рассказ «Маша» («Без крыльев») [13]. Кроме того, в многосоставном перечне «Книг, поступивших для отзыва» фигурируют коллективные сборники с произведениями Толстого и отдельные томá его Собрания сочинений (все — в 1914 г.) [11; 12; 18], причем в первом сборнике «Слово» рассказ Толстого «Овражки» представлен в окружении сочинений В.В. Вересаева, Шмелева, Б.К. Зайцева, Н.Д. Телешова и Бунина, а в одноименном третьем сборнике толстовские «Большие неприятности» открывают ряд произведений тех же Телешова, Шмелева, Бунина, а также Л.А. Авиловой. Из «поступивших для отзыва» книг рецензии удостоилась одна: «Слово. Сборник первый», причем Толстому посвящен всего один абзац в без того коротком отзыве Лундберга [8]. Годом ранее, опять-таки в томе с толстовской комедией, помещен годовой обзор текущей литературы, составленный Ивановым-Разумником [5], правда, о писателе там — буквально одно предложение. Забегая вперед, скажем, что в следующем годовом обзоре, за 1913 г., имя Толстого вообще отсутствует [6], хотя редакция придерживалась правила отзываться о произведениях, опубликованных на страницах журнала[1].

Для сравнения: в «Русской Мысли» того же периода, у главного оппонента «Заветов», во второй книге журнала за 1914 г. — специальная статья Дермана «О гр. Алексее Н. Толстом» [3], в 6-й книге этот же критик касается его в статье об Иване Бунине [1]. Попутно заметим, что Дерман в качестве постоянного автора «Заветов» превосходит своих коллег по количеству литературно-критических выступлений: их у него три десятка, однако в «своем» журнале высказаться о Толстом ему по какой-то причине не довелось. Вернемся к «Русской Мысли»: до этого, с конца 1910-го по середину 1912 г., Толстой со сборником стихов «За синими реками» попадает в обзор В.Я. Брюсова и с прозой — трижды — в обзоры Антона Крайнего (псевдоним З.Н. Гиппиус); еще раньше, в начале 1909 г., журнал знакомит читателя с четырьмя стихотворениями Толстого («Приворот», «Суд», «Беда», «Талисман») и в начале 1911 г. — с рассказом «Туманный день».

1 В формулировке Чернова, одним из «грехов», замеченных оппонентами «Заветов», был следующий: «Печатаем поэтов и беллетристов, которых потом сами же, и без всяких стеснений, критикуем» [9, с. 210].

Как видим, собственно Толстой у «заветовцев» весомее, чего не скажешь об имеющейся у них критической рецепции его произведений: в двадцати восьми томах толстого журнала, в котором было кому составить дельный разбор сочинений молодого писателя, всего дважды звучат о нем лишь краткие отзывы. Такая диспропорция литературно-художественного и литературно-критического свидетельствует, на наш взгляд, прежде всего о том, что литературный редактор исходил из приоритета новинок. Недаром в одной из его ключевых статей есть обращение, которое в равной степени можно отнести и к собрату по цеху, и к читателю: «Надо уметь почувствовать аромат художественности, читая *их* <произведения минувшего года. — *Н.Н.*>, а не критику на них...» [5, с. 6]. Публикация толстовских сочинений продиктована желанием удовлетворить обоснованно возникший к ним еще до появления «Заветов» читательский интерес и, не в последнюю очередь, — вызывать тем самым интерес к журналу, обеспечивать спрос на него. Не случайно опять-таки годом раньше, в январе 1911-го, Брюсов писал П.Б. Струве, готовя к печати «Туманный день»: «Рассказ Толстого, конечно, не очень хорош. Но сейчас Толстой самый видный из молодых беллетристов» [7, с. 20]. Не учитывая этого, создатели журнала поступили бы опрометчиво.

Литературная составляющая «Заветов» действительно впечатляет: наряду с признанными художниками слова, с целой плеядой достойно заявивших о себе на рубеже веков и в начале XX столетия — М. Горьким, Ф.К. Сологубом, Буниным, Л.Н. Андреевым, Шмелевым, А.М. Ремизовым, Б.К. Зайцевым, С.Н. Сергеевым-Ценским, М.М. Пришвиным, особняком стоящим в этом ряду В. Ропшиным (Б. Савинковым), а также Ю.К. Балтрушайтисом, К.Д. Бальмонтом, А.А. Блоком, А. Белым, — здесь, из впервые получивших доступ в толстый журнал и не без помощи этого впоследствии вошедших в историю отечественной литературы, — Е.И. Замятин, Ив. Вольнов, В.Я. Шишков, О.Д. Форш, К.А. Тренев, Н.А. Клюев, С.А. Клычков, П.В. Орешин; здесь ранние публикации в столичном журнале А.А. Ахматовой, Н.С. Гумилева, М.А. Зенкевича, О.Э. Мандельштама. Иными словами, художническая планка «заветовской» литературы высока, но в таком окружении толстовские сочинения не теряются.

Обратимся к малочисленным внутризаветовским критическим откликам на произведения Ал. Толстого начала 1910-х гг. Вердикт Ива-

нова-Разумника лаконичен и сух: «Молодой А. Толстой своим романом “Хромой барин” не показал еще, куда он пойдет дальше» [5, с. 64]. Применительно к этому высказыванию характерны два момента: диапазон суждений текущей критики о толстовском романе и контекст, в котором он появляется у Иванова-Разумника. Разброс мнений таков: «Хромой барин» — «шаг вперед в развитии молодого писателя», хотя «герой сильно напоминает прежних несуразных и беспомощных героев», но «теперь он своего князя ми́лует» (С.А. Адрианов) [7, с. 109]; на изображенной в романе «моральной подоплеке дворянского класса» «построить возрождения нельзя» (А. Ожигов [Н.П. Ашешов]) [7, с. 109]; «чем князек отличается от тупых животных, изображенных г. Буниным <в “Ночном разговоре”. — *Н.Н.*>? Но ему автор посвящает подробное исследование» и «старается пробудить к нему сострадание читателя» (И.Н. Игнатов) [7, с. 109]; «любопытство читателя направлено вовсе не на героя», который «принадлежит к числу “интересных психопатов”», «а на даровитого автора» (Д.Н. Овсянико-Куликовский) [7, с. 109]; «Толстой вывел “психопата во вкусе Достоевского”» (А. Ум-ский [А.А. Дробыш-Дробышевский]) [7, с. 109]; писатель «рисует дворянство “в доброй, честной манере старых реалистов”», «но “более бесцеремонно, более натуралистично”» (А.А. Измайлов) [7, с. 109]; «Толстой занят “свиноведением”, “нелепым и омерзительным натурализмом”» (А. Бурнакин) [7, с. 109]; Гиппиус предрекает роману «стать “очень забвенным”», при том, что его автор «из всей плеяды “прекраснопишущих” пишет, кажется, наиболее прекрасно» (Антон Крайний) [7, с. 109]. По большей части настрой рецензентов критический, чувство неудовлетворенности результатом не скрывается, его специфическое выражение зависит от нравственно-этических наклонностей оценщика или от его ангажированности.

На этом фоне мнение Иванова-Разумника выглядит слишком сдержанным и осторожным. Но то, что он — вне общего хора, не удивляет: у ведущего критика «Заветов», в чем убеждали современников его статьи и монографии, — собственная взвешенная точка зрения. Справедливости ради нужно сказать, что все приведенные оценки, кроме принадлежащей Ожигову, появились в печати значительно позже высказанной Ивановым-Разумником. Выжидательную позицию критика заведомо исключаем, как и то, что начинающий писатель оказывается для него непосильной загадкой — тоже; остается, надо полагать, то, что Толстой действительно не

дает пока того материала, который приковал бы внимание ведущего критика «Заветов», не поворачивается теми гранями, которые отвечают внутреннему запросу столь квалифицированного читателя и зрелого литературного критика — настолько зрелого, что он, глядя на современную литературу через призму устоявшихся в его сознании историко-литературных представлений, вырабатывает на их основе систему оценочных координат, наиболее подходящих для постижения текущей литературной продукции.

Характер критической реплики Иванова-Разумника в адрес Толстого определялся прежде всего положением о том, что «в области художественной прозы минувший литературный год принес немало явлений, заслуживающих са́мого пристального внимания» [5, с. 62]. Сразу же требуется подчеркнуть, что такой взгляд разительно отличался от взглядов тех, кто «с высоты критических берегов» из года в год провозглашал «только своеобразное критическое “седохом и плакохом”», в то время как «река литературы течет себе — по-прежнему полноводная, богатая, вечно единая, вечно живая...» [5, с. 51]. Критик с готовностью объясняет, в чем существо и преимущество этого феномена: «Там *живое*, где подлинное *художественное творчество*» [5, с. 60], где «в конце концов побеждает всегда одно: слово *жизни*, слово *веры в жизнь*» [5, с. 67]. Иначе говоря, ощущение животворящей силы изящной словесности возникает тогда, когда по прочтении произведения «подлинно радостное чувство за человека выносишь, <...> *бодрое и радостное чувство веры в жизнь и веры в русский народ*» [5, с. 67]. Эта мысль не только в годовом обзоре, но и в целом для литературной критики Иванова-Разумника является и отправной, и стержневой, более того — магистральной.

«Я говорю, — продолжает автор обзора, — не только об известных литературных именах, вокруг которых кипели горячие споры, шла бурная пря; но для начала можно сказать и о них» [5, с. 62]. К ним он относит романы Сологуба («Дым и пепел» как окончание «Навьих чар» и «Слаще яда») [5, с. 62], две пьесы Андреева («Профессор Сторицын» и «Екатерина Ивановна»), «ряд сильных и ярких произведений» Горького («Исповедь», «Три дня», «Рождение человека»), однако «Сказки» его тут же были оценены как «неудачные», идентифицированы как «полупублицистика, полубеллетристика» [5, с. 63]. По мнению Иванова-Разумника, «из второстепенных “маститых” писателей в минувшем году порадовал, но не слишком, юбилейный

Ив. Бунин своим “Суходолом”. Молчал Куприн, подготовляя окончание своей “Ямы” [5, с. 63]. <...> К сожалению, не молчал, а закончил М. Арцыбашев свой очередной “деревянный чурбан” — роман “У последней черты”. <...> Интересную вещь дал И. Сургучёв — повесть “Губернатор”; мало писал и не дал еще почвы для окончательных выводов о себе Шмелев. С интересом надо ждать большого романа Зайцева, судя по тем отрывкам из него, которые появлялись в печати в минувшем году» [5, с. 64]. Вслед за этим критик считает необходимым упомянуть «еще о трех произведениях, вернее, о трех авторах»: о Ропшине с его романом «То, чего не было», Вольном с его «Повестью о днях моей жизни, радостях моих и злоключениях» (то и другое печатается в «Заветах») и о Сергееве-Ценском, который, по мнению критика, «настолько крупный художник, что и мелкие рассказы его сто́ят больше, чем иные романы иных знаменитостей» [5, с. 64]. За примерами далеко ходить не надо: это «Роман-царевич» «г-жи Гиппиус-Крайней» — «пустое место, вовсе не нужный, а просто нудный и мертвый роман, нудное и тягучее продолжение “Чертовой куклы”» [5, с. 65]. В противоположность этому явлению выставляется «тут же рядом <...> картина подлинного художника и творца» — «Пятая язва» Ремизова и «Никон Староколенный» Пришвина [5, с. 66].

В таком развороте русской литературы 1912 г., данном Ивановым-Разумником под углом зрения центральной идеи, Толстой занимает место между Арцыбашевым и Сургучевым, после реплики о котором — приметная фраза о Шмелеве, рифмующаяся с фразой об авторе «Хромого барина», и «не дал еще почвы...» в ней свидетельствует о профессиональной привычке избегать поспешных, необоснованных суждений, хотя — заметим в скобках — какие могли быть сомнения относительно художнических перспектив после внятно прозвучавшего «Человека из ресторана»? И тем не менее ссылка на отсутствие «почвы» для полноценной характеристики новых сочинений Шмелева, т. е. с учетом главного критерия, проецируется и на толстовские сочинения, оставляя вопрос осмысления их открытым.

Рецензия Лундберга, касающаяся толстовских «Овражков», в первом же абзаце передает общее впечатление от первого выпуска сборника «Слово», затем, по убывающей, по абзацу — о его авторах: Вересаеве, Шмелеве и Толстом, еще скупее, под занавес — короткое предложение на двоих — о Зайцеве и Бунине. С самого начала возникает предположение, что оптика

рецензента — проразумниковская: сборник, на его взгляд, «составлен так, чтобы читателю ясны были “оптимистические тенденции” его участников» [8, с. 50]. Отсюда — рукой подать до концептуальных формулировок литературного редактора «Заветов». Однако следует признать, что эта линия остается в стороне: оценщик, не уступающий в профессионализме другим «заветовцам» (тому же Дерману, а также Б.М. Эйхенбауму, Б.М. Энгельгардту, О.Я. Ларину, Зин. Венгеровой, С.П. Постникову), идет своим путем, слегка иронически очерчивая ситуацию: «Почтенные имена участников (В. Вересаев, Ив. Шмелев, Ив. Бунин, Бор. Зайцев и др.) обеспечивают читателю литературный материал определенного уровня. Но те же имена успокаивают и на счет всяких неожиданностей и тревог. В неизменной, средней, приятно-реалистической, хотя и наполовину идеализированной оболочке, в кругу привычных тем и углов зрения — ни одного сдвига, ни одной резкой черты» [8, с. 50].

Небеспричинную отповедь «нескольким главам нового труда В. Вересаева — об “Аполлоне, боге живой жизни”», «еще более слабом», чем «его книга о Достоевском и Толстом», Лундберг завершает хлестко: «Его не обезвреживают <...> ни часто призываемая для совета тень Ницше, ни возвышенная привязанность к “живой жизни”» [8, с. 50].

В такой же интонационной последовательности оценивается рассказ Шмелева «Росстани»: от «выполнен очень приятно» до приговора: «По мере их <деталей. — *Н.Н.*> накопления, ни к чему не обязывающего и ни к чему не ведущего, подкрадывается злейший враг художника — скука. <...> ...Есть художество, но нет ни мысли, ни цели — внутренней, самому себе предъявленной цели, воедино связующей все произведения данного беллетриста» [8, с. 50–51].

Толстой вновь оказывается в связке с Шмелевым: его «Овражки», по словам рецензента, «страдают тем же недостатком единого стержня» — основная претензия сводится к этому, а далее следуют, через сравнение, опять-таки в комплиментарно-ироничном духе, соль авторского пафоса, как чувствует ее рецензент, и абрис поведения главного героя: «У г. Шмелева явлены нам в теплых, розовых тонах средне-мещанского оптимизма старческие “росстани”. Гр. Ал. Толстой хочет быть возвышеннее и героичнее. К тому же и тема его — про любовь. Чуткостью и верностью пытается у него любящий человек преодолеть горечь долголетней разлуки и горечь

испорченной разлукою жизни любимого существа. Его Давыд Давыдыч благополучно переплывает через шумящие весенними потоками овражки и добывает не разгаданную им своевременно воскресительницу-принцессу Оленьку» [8, с. 51]. О толстовском ее исполнении — тоже без снисхождения: «Оленька одновременно и воздушная, и земная, и страдающая — задание не новое» [8, с. 51]. Тем не менее разговор об обоих художниках заканчивается на примирительной ноте: «Произведения Ив. Шмелева и гр. А.Н. Толстого занимают три четверти сборника и наиболее значительны по внешним своим достоинствам» [8, с. 51]. По идее, с этого бы начать разговор, но — сложилось иначе.

До Лундберга «Овражки» успели попасть в поле зрения критиков: как отвечающие «бодрому призыву» Вересаева к «необоримой силе духа» (Игнатов) [7, с. 260], как «солнечный, ярко идеалистический рассказ» (Е.А. Колтоновская) [7, с. 260], как «нечто неправдоподобное» (А.Е. [А.М. и Е.И.] Редько) [7, с. 260], как написанное «будто по заказу на тему о смерти и жизни» (П.С. Владимирова) [7, с. 260]; и уже после «заветовской» рецензии появился отклик Дермана на рассматриваемый сборник, «содержание» которого автор определяет как «любовь к жизни», а «форму» — как «новый художественный реализм, возникший в результате обогащения старого русского реализма» [7, с. 261].

Чего не заметил в «Овражках» или мимо чего прошел Лундберг? Вне поля его зрения — внутренняя перестройка героя: мальчик с чуткой душой, из которого «долгие годы учения <...> вылепили, при помощи установленных средств, обыкновенного, установленного образца, молодого человека и выпустили жить» [15, т. 2, с. 98], спустя годы бесцветного существования, во имя спасения любви подвергает себя смертельно опасному испытанию, едва не гибнет и обретает новую жизнь. Герой тонет, и вдруг перед ним «быстрей, чем молнии, возник ровный свет <...> и был живой, и требовательный, и радостный... Давыд Давыдыч понял, что жив и хочет жить» [15, т. 2, с. 107]. Этот образ спасительного света появится еще не раз, вплоть до ощущения героя, что он «был все же во мне» [15, т. 2, с. 110]. Рождение души состоялось, весна довершила этот процесс: «весенняя сила, убирающая зеленью землю, отгородила в нем прошлое от нынешнего дня туманной стеной... И он чувствовал только, что когда-то был за этой смутной завесой, но туда упал луч, коснулся его сердца и вывел его в нынешний день» [15, т. 2,

с. 113], чтобы любить Оленьку, «все любить <…> весь мир любить» [15, т. 2, с. 115]. В разумниковском духе описывает Толстой пробуждение души на пороге смерти, жажду жизни, ведущую к спасению, веру в жизнь. Но хотя сборник «Слово» датируется октябрем, в круг чтения Иванова-Разумника, поборника идеи «вечно живой» литературы, ни сборник, ни рассказ не вошли. Во всяком случае, его второй годовой обзор указывает именно на это. Иначе штрихи к творческому портрету Толстого кисти литературного редактора «Заветов» могли бы дать о себе знать.

За неимением оного — что же транслирует читателю журнала сам писатель? Попытаемся предположить, почему, к примеру, драматический дебют Толстого «Насильники» («Лентяй») был принят в «Заветы». Комедия в серьезном, по замыслу и направленности своей — идеологически значимом, журнале — априори редкий гость, ее появление на литературной «половине» фактически партийного периодического издания вносит в него разнообразие и оживляет публицистико-беллетристический «пейзаж». Возможно, расчет был и на то, что сделают свое дело динамичное развитие действия, затейливая интрига, «бытовой фарс» (А.О. [Ашешов]) [7, с. 192], что благодаря колоритности персонажей читатель не без любопытства будет следить за хитросплетениями их отношений, за происходящим в «мире», который «состоит из насильников и мечтателей» (Игнатов) [7, с. 192], будет наслаждаться «искрами неподдельного, высокопробного юмора» (П.А. [Арбузьев?]) [7, с. 192]. Вне всякого сомнения, редактор, опережая впечатление, озвученное вскоре Антоном Крайним, видел, что «автор “не бездарен”» [7, с. 192], и, скорее всего, склонялся к тому, что по прочтении пьесы отметит Блок: «хороший замысел, хороший язык, традиции» [7, с. 193]. Наверняка литературный редактор различал и слабые стороны комедии: вещь «спутанная, скучная» (Гиппиус), «все испорчено хулиганством, незрелым отношением к жизни, отсутствием художественной меры» (Блок). Вольнов высказался о «слабости» «Лентяя» еще резче: «сшит проволокой по кисее» [7, с. 192]. Но подобного рода отповеди, по всей видимости, отступали в тень при мысли о предполагаемом эффекте воздействия, который прозревался только редактором.

Исследовательский инструментарий Иванова-Разумника не был заточен на одностороннюю трактовку «современных помещичьих недорослей» [7, с. 192], напротив, он прислушивался к автору и воспринимал их

дифференцированно, обнаруживал не только их «нравственное оскудение» [7, с. 192], но и неподдельность чувств, бесхитростность, открытость, доброту, то есть то, что, без сомнения, делает их «чудаками» [14, с. 52] в глазах окружающих, вызывает, как правило, их насмешку, но и возносит над бытом, над скверной его. Клавдий Коровин, помещик тридцати лет, признается своей троюродной тетке, которая намеревается женить его на своей дочери: «Я живу во сне, и любовь моя сонная к девице несуществующей: гляжу с детства на ее портрет и мечтаю» [14, с. 33]. И когда девица эта перед ним предстает, он чувствует ее печаль, сердце «доброе, нежное, женское» [14, с. 53]. «Я ждал ее всю жизнь — открывается он соседу-помещику. — Она — пришла, и вот я полюбил... Все переменилось, все стало прекрасным. Вы знаете чувство, когда проснешься в солнечное утро...» [14, с. 61]. Но этой любви тоже, как и для героев «Овражков», суждены испытания. И Клавдий спасает «испорченную» [14, с. 54] душу своей любимой, согревает ее своей любовью: «...от каждого страдания, от каждого вашего падения вы поднимаетесь все выше и выше, как солнце, а мне не достигнуть вас никогда; но увидев хоть раз, я освещен на всю жизнь...» [14, с. 81–82]. Нине дано проникнуться тем, что Клавдий — «чистый, невинный, мечтатель, высокой души...» [14, с. 54]. И у нее наступает прозрение: «Вчера я увидела вас и поняла: такого нужно любить. Я не смела, такая глупая. Милый мой!.. Милый мой!..» [14, с. 82]. Верится, что читателя действительно захватывало утверждение красоты и силы душевных движений главного героя, веры в жизнь и победы добра над злом его автора.

Таким образом, полновесного высказывания о Толстом в «Заветах» нет, но есть собственно его произведения, в которых обнаруживаются такие нравственно-психологические готовности героев, которые созвучны представлению литературного редактора о лучшем в человеке и отвечают задачам литературы, как он их понимал.

Список литературы

Исследования

1 *Дерман А.Б.* И.А. Бунин // Русская Мысль. 1914. № 6. С. 52–75.

2 *Дерман А.Б.* Издательское товарищество писателей. Сборник I. СПб., 1912 // Заветы. 1912. № 4. С. 176–179.

3 *Дерман А.Б.* О гр. Алексее Н. Толстом // Русская Мысль. 1914. № 2. С. 113–130.

4 *Есин Б.И.* Русская легальная пресса конца XIX – начала XX в. // Из истории русской журналистики конца XIX – начала XX в. / под ред. Б.И. Есина. М.: Изд-во Московского ун-та, 1973. 267 с.

5 *Иванов-Разумник.* Литература и общественность. Русская литература в 1912 году // Заветы. 1913. № 1. С. 51–67.

6 *Иванов-Разумник.* Литература и общественность. Русская литература в 1913 году // Заветы. 1914. № 1. С. 87–99.

7 Летопись литературных событий в России конца XIX – начала XX в. (1891 – октябрь 1917). М.: ИМЛИ РАН, 2005. Вып. 3: 1911 – октябрь 1917. 672 с.

8 *Лундберг Евг.* Слово. Сборник первый. Кн-во писателей в Москве. 1913 // Заветы. 1914. № 1. С. 50–51.

9 *Чернов В.М.* Pro domo sua // Заветы. 1913. № 4. С. 210–248.

Источники

10 Сборник первый издательского товарищества писателей (Бунин, Сергеев-Ценский, гр. А. Толстой, Шмелёв и др.). СПб., 1912. 291 с. // Заветы. 1912. № 2. С. 215.

11 Слово. Сборник первый. М.: Кн-во писателей, 1913 (Вересаев, Шмелёв, А.Н. Толстой, Зайцев, Телешов, Бунин) // Заветы. 1914. № 2. С. 67.

12 Слово. Сборник третий. М.: Кн-во писателей, 1914 (Ал. Толстой, Телешов, Шмелёв, Бунин, Авилова) // Заветы. 1914. № 5. С. 73.

13 *Толстой А.Н., гр.* Маша // Заветы. 1914. № 1. С. 26–53.

14 *Толстой А.Н., гр.* Насильники (Лентяй). Комедия в пяти актах // Заветы. 1913. № 1. С. 11–82.

15 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1982–1986.

16 *Толстой А.Н., гр.* Сочинения. СПб.: Шиповник, 1912. Кн. II: (Повести и рассказы). 212 с. // Заветы. 1912. № 2. С. 215.

17 *Толстой А.Н., гр.* Сочинения. М.: Кн-во писателей, 1914. Т. IV: Сказки // Заветы. 1914. № 3. С. 88.

18 *Толстой А.Н., гр.* Сочинения. М.: Кн-во писателей, 1914. Т. IV: Сказки // Заветы. 1914. № 5. С. 73.

References

1 Derman, A.B. “I.A. Bunin” [“I.A. Bunin”]. *Russkaia mysl’*, no. 6, 1914, pp. 52–75. (In Russ.)

2 Derman, A.B. “Izdatel’skoe tovarishchestvo pisatelei. Sbornik I. SPb., 1912” [“Publishing Association of Writers. Collection I. St. Petersburg, 1912”]. *Zavety*, no. 4, 1912, pp. 176–179. (In Russ.)

3 Derman, A.B. “O gr. Aleksee N. Tolstom” [“About the Count Alexey N. Tolstoy”]. *Russkaia Mysl’*, no. 2, 1914, pp. 113–130. (In Russ.)

4 Esin, B.I. “Russkaia legal’naia pressa kontsa XIX – nachala XX v.” [“Russian Legal Press of the Late 19th – Early 20th Centuries”]. Esin, B.I., editor. *Iz istorii russkoi zhurnalistiki kontsa XIX – nachala XX v.* [*From the History of Russian Journalism of the Late 19th – Early 20th Centuries*]. Moscow, Moscow University Publ., 1973. 267 p. (In Russ.)

5 Ivanov-Razumnik. “Literatura i obshchestvennost’. Russkaia literatura v 1912 godu” [“Literature and the Public. Russian Literature in 1912”]. *Zavety*, no. 1, 1913, pp. 51–67. (In Russ.)

6 Ivanov-Razumnik. “Literatura i obshchestvennost’. Russkaia literatura v 1913 godu” [“Literature and the Public. Russian Literature in 1913”]. *Zavety*, no. 1, 1914, pp. 87–99. (In Russ.)

7 *Letopis’ literaturnykh sobytii v Rossii kontsa XIX – nachala XX v. (1891 – oktiabr’ 1917)* [*Chronicle of Literary Events in Russia in the Late 19th and Early 20th Centuries (1891 – October 1917)*], issue 3: 1911 – oktiabr’ 1917 [1911 – October 1917]. Moscow, IWL RAS Publ., 2005. 672 p. (In Russ.)

8 Lundberg, Evg. “Slovo. Sbornik pervyi. Kn-vo pisatelei v Moskve. 1913” [“The Word. Collection 1. Moscow, Knigoizdatel’stvo Pisatelei Publ., 1913”]. *Zavety*, no. 1, 1914, pp. 50–51. (In Russ.)

9 Chernov, V.M. “Pro domo sua” [“Pro Domo Sua”]. *Zavety*, no. 4, 1913, pp. 210–248. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PARQRY
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ДНЕВНИКИ А.Н. ТОЛСТОГО КАК ИСТОЧНИКИ ПОВЕСТИ «ПОХОЖДЕНИЯ НЕВЗОРОВА, ИЛИ ИБИКУС»

© 2025 г. Е.А. Беликова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 14 января 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-250-267

Статья опубликована в рамках проекта «Русская и европейская классика в XXI веке: подготовка цифровых научных комментированных изданий» по гранту Министерства науки и высшего образования РФ на проведение крупных научных проектов по приоритетным направлениям научно-технологического развития (соглашение № 075-15-2024-549 от 23 апреля 2024 г.)

Аннотация: Источниками повести А.Н. Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» стали дневники писателя, в которых содержатся записи о событиях 1917–1919 гг. Сопоставление их с текстом произведения позволяет судить о том, как писатель использовал этот материал в работе над «Похождениями Невзорова». Опираясь на записи, сделанные во время Октябрьского вооруженного восстания 1917 г. и эвакуации из Одессы в апреле 1919 г., Толстой воссоздал хронику этих событий в повести и передал настроение окружающих. Можно выделить также заметки, которые легли в основу отдельного сюжета повести, — борьбы белой и красной контрразведок в Одессе 1918–1919 гг. Изучение дневниковых записей помогло определить реальных прототипов повести. Так, прототипом московского художника и анархиста графа Шамборена был Георгий да Лафар; «опасного революционера» Бурштейна, плывущего из Одессы в Константинополь, — эсер П.Н. Рутенберг. Наряду с записями в дневнике встречаются документы эпохи. Так, среди листов вклеены газетная вырезка о елке футуристов в декабре 1917 г. и приказ ростовского градоначальника К.М. Грекова. Оба документа писатель использовал в «Похождениях Невзорова».

Ключевые слова: А.Н. Толстой, «Похождения Невзорова, или Ибикус», дневники А.Н. Толстого, Гражданская война, Октябрьская революция, текстология, источники.

Информация об авторе: Екатерина Андреевна Беликова — научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-7436-4662
E-mail: katiya.iz@gmail.com

Для цитирования: *Беликова Е.А.* Дневники А.Н. Толстого как источники повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 250–267. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-250-267

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

A.N. TOLSTOY'S DIARIES AS SOURCES FOR NOVELLA *THE ADVENTURES OF NEVZOROV, OR IBIKUS*

© 2025. Ekaterina A. Belikova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 04, 2024
Approved after reviewing: January 14, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The work was financially supported by the grant from the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (agreement no. 075-15-2024-549 by April 23, 2024) "Russian and European Classical Texts in the 21st Century: Preparing Digital Academic Editions with Commentaries."

Abstract: The sources of A.N. Tolstoy's novella *The Adventures of Nevzorov, or Ibikus* are the writer's diaries, which contain notes on the events of 1917–1919. Comparing them with the text allows us to judge how the writer used this material in his work on *The Adventures of Nevzorov*. Relying on the notes made during the October Revolution and the evacuation from Odessa in April 1919, Tolstoy recreated the chronicle of these events in the story and conveyed the mood of those around him. Also we can single out the notes that formed the basis of a particular plot of the story, that is, the struggle between white and red counterintelligence in Odessa in 1918–1919. The study of diary entries helped to identify the real prototypes of the story. Thus, the prototype of the Moscow artist and anarchist Count Chamborin was George da Lafar, and the "dangerous revolutionary" Burstein, sailing from Odessa to Constantinople, was P.N. Rutenberg. Along with the entries in the diary, there are documents of the epoch. Thus, among the sheets are pasted a newspaper clipping about the Futurists' Christmas tree in December 1917 and the order of the Rostov mayor K.M. Grekov. Both documents appear in *The Adventures of Nevzorov*.

Keywords: A.N. Tolstoy, *The Adventures of Nevzorov, or Ibikus*, diaries of A.N. Tolstoy, Civil War, October Revolution, textology, sources.

Information about the author: Ekaterina A. Belikova, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-7436-4662

E-mail: katiya.iz@gmail.com

For citation: Belikova, E.A. "A.N. Tolstoy's Diaries as Sources for Novella *The Adventures of Nevzorov, or Ibikus*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 250–267. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-250-267

В повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» (далее — «Похождения Невзорова») А.Н. Толстой рассказал историю превращения Семена Ивановича Невзорова из неприметного бедного чиновника транспортной конторы в богатого графа. Основные события произведения происходят в 1917–1919 гг.: в период Февральской и Октябрьской революций, Гражданской войны. Это трагическое время циничный герой воспринимает как шанс для воплощения амбициозных планов. Благодаря своей предприимчивости, способности подстраиваться под обстоятельства, Невзоров достигает цели, причем совершает не только социальный, но и пространственный скачок: безродный петроградский обыватель становится в финале одним из самых состоятельных людей Константинополя.

Согласно авторской дате, работу над произведением Толстой завершил 26 ноября 1924 г., т. е. спустя год и три месяца по возвращении из эмиграции. Неудивительно, что первые критики обратили внимание прежде всего на трактовку описанных событий. Так, И.А. Нусинов, понимая, что Толстой включил в произведение личные впечатления, высказал свое разочарование: «повесть, которая могла бы по своему материалу стать литературным символом моральной смерти дооктябрьской России — остается лишь мастерски сделанным фельетоном» [8].

Толстой действительно построил сюжет «Похождений Невзорова» по своему «скорбному пути» 1917–1919 гг.: главный герой, как и сам писатель, стал свидетелем Октябрьской революции в Москве и жил в городе до конца июля 1918 г., затем отправился на юг, провел некоторое время в Харькове, Одессе, в начале апреля 1919 г. вместе с другими русскими беженцами эвакуировался в Константинополь.

Этот биографический контекст «Похождений Невзорова» был понятен современникам и исследователям. Но впервые о конкретных источниках повести написал Ю.А. Крестинский в биографии Толстого 1960 г. Он назвал несколько эпизодов (литературное кафе «Бом», эвакуация из Одессы), для которых материалом послужили дневники Толстого, хранившиеся на тот момент в архиве вдовы писателя, Л.И. Толстой (см.: [2, с. 122–123, 127]). Н.В. Крандиевская-Толстая, жена писателя, в воспоминаниях указывала на «фотографическую точность», с которой Толстой передал их путешествие в повести [5, с. 110]. Пасынок писателя, Ф.Ф. Крандиевский, оставил подробные мемуары о жизни их семьи в 1918–1919 гг. (см.: [7]), в которых многие фрагменты могут быть использованы как реальный комментарий к произведению.

Для широкого круга исследователей тексты дневников Толстого стали доступны в 1985 г. по публикации в коллективном труде «А.Н. Толстой. Материалы и исследования». А.М. Крюкова во вступительных статьях к двум из них (дневникам 1917–1936 гг. и 1918–1923 гг.) отметила, что впечатления о пережитых событиях, зафиксированные Толстым, были включены «в опосредованном, творчески-преображенном виде» в ряд произведений писателя, в частности, использованы «в сатирическом контексте» в «Похождениях Невзорова» [4, с. 346]. Ограничившись этим общим замечанием, в комментариях Крюкова связала с текстом повести лишь небольшое количество записей.

Таким образом, источники повести «Похождения Невзорова» еще не были подробно рассмотрены исследователями. Задача данной статьи — представить результаты сопоставления дневников Толстого с текстом «Похождений Невзорова» и охарактеризовать метод работы писателя с этими материалами.

Впечатления о событиях, встречах периода 1917–1919 гг. Толстой зафиксировал в двух дневниках: 1917–1936 гг. и 1918–1923 гг.

Описывая первый из них, Крюкова отметила хронологический сдвиг: часть записей Толстой повторял из дневников раннего времени или вклеивал страницы из более поздних; кроме того, отсутствовали заметки за 1918–1923 гг. Следовательно, только в случаях, когда писатель указывал день и год, мы можем быть уверены в датировке.

Дневник 1917–1936 гг. состоит из записей, время создания которых можно определить следующим образом: вторая половина 1917 г. и январь–

июль 1918 г. (период, когда Толстой находился в Москве); май 1923 г. (приезд Толстого из Берлина в Петроград и Москву); апрель 1924 г. (заметки, сделанные во время поездки по южным городам Советского Союза); и более поздние — с 1927 г. и далее.

Записи, послужившие источником для повести, в основном касаются московских сцен: обстановки кафе «Бом» (см.: [4, с. 357]), вооруженного восстания конца октября — начала ноября 1917 г. (см.: [4, с. 351–355]), вечера футуристов (см.: [4, с. 355–356]), обстановки в литературном кафе «Музыкальная табакерка» (см.: [4, с. 358]). Можно найти свидетельство о ходе работы Толстого над повестью: в разделе дневника «1923. Май» есть запись «Символ смерти, или говорящий череп Ибикус» (см.: [4, с. 364]). По нашим наблюдениям, Толстой частично использовал впечатления от поездки на юг страны в апреле 1924 г. (см.: [4, с. 366]).

Особое место в дневнике 1917–1936 гг. занимают записи, связанные с Октябрьским вооруженным восстанием 25 октября — 2 ноября 1917 г. в Москве. Толстой в это время жил на Малой Молчановке в доме № 8; в дневнике он зафиксировал сведения об уличных боях, реакции жителей дома, собственные впечатления. В повести свидетелем тех же событий становится Невзоров, которого Толстой «поселил» недалеко от своего дома — «на Кисловке». Причем писатель в этой части произведения замедлил повествование и подробно описал жизнь Невзорова на протяжении недели.

Для повести Толстой использовал все дневниковые записи, связанные с событиями конца октября — начала ноября 1917 г., соблюдая хронологию. Так, соответствующий фрагмент «Похождений Невзорова» начинается с упоминания холодного вечера, выстрелов, доносившихся с улицы, и описания срочного заседания домового комитета: «Оратор, попросивший слова, с обиженным красным лицом надрывался: “Я бы хотел поставить вопрос о закрытии черного хода в более узкие рамки” <…>. “Господа, надрывался Человеков, — прошу поставить на голосование вопрос об удалении дам, вносящих панику”. Наконец постановили: собрать со всех по одному рублю и выдать швейцару, с тем чтобы он в случае нападения бандитов защищал дом до последней крайности» [10, с. 466–467].

В основе данного эпизода лежит следующая дневниковая запись: «26<октября>. Заседание домового комитета. Охрана дома. Говорят вроде: “Я бы хотел поставить вопрос (об охране черного хода) в более узкие рам-

ки и в иной плоскости". Удалили дам, чтобы те не пугались. И, оставшись одни, мужчины решили собрать по рублю для швейцара и выдать ему раз, чтобы стучать, если полезут грабители» [4, с. 351]. Впервые соотнесла эту запись с повестью Крюкова и подчеркнула, что «иронический подтекст» источника в «Похождениях Невзорова» приобрел «сатирическую окраску» (см.: [4, с. 384]).

В данном случае перед нами один из примеров, когда мы можем с помощью дневника доказать реальную основу целого ряда сценок и реплик персонажей. В первых отзывах на повесть критики восприняли их как «неправдоподобные подробности» [6], «нелепые, веселые анекдоты, которые всегда хороши у Толстого» [13]. Изучение эго-документов писателя позволяет показать, как важно ему было зафиксировать реакцию окружающих на текущие события.

В некоторых случаях Толстой для повести объединял дневниковые записи. Например, описание обстрела дома в «Похождениях Невзорова» выглядит так: «В седьмом часу вечера раздался тревожный колокол. Захлопали двери, загудела голосами вся лестница. С нижней площадки кричали: — Гасите свет. Нас обстреливает артиллерия с Воробьевых гор. Электричество погасло. Кое-где затеплились свечечки. Говорили шепотом <...> Далеко за полночь можно было видеть дам в шубах, в платках, в изнеможении прислонившихся к перилам» [10, с. 467–468]. Из заметки от 28 октября Толстой взял меры предосторожности, использовавшиеся жителями: «Ночью в комнате швейцара собрался штаб охраны <...>. Вдруг стук в окно, открыли форточку, голос: "Пролетел второй снаряд с Пресни". Еще погодя стук и голос: "Наш дом обстреливают, загасите свет". Тогда загасили свет, и все пошли на улицу» [4, с. 351–352]. Фразы из повести об отключении электричества, поведении женщин текстуально близки записи от 30 октября: «В 9 часов вдруг погасло электричество. Весь дом вылез на лестницу со свечками. К полуночи можно было видеть женщин, в изнеможении прислонившихся к перилам» [4, с. 352].

Автобиографическую основу имеет сцена дежурства Невзорова во дворе дома, для которой источником стала запись, относящаяся к 29 октября: «Дежурили в сумерки во дворе. Все время над головой пели пули. Когда громыхала пушка — поднимались стаи ворон. В звуки выстрелов вдруг влился мягкий колокольный звон. И на минуту все затихло. Точно весь го-

род прислушался — звонят к вечерне. Ночью дежурил там же. За домом, что на Поварской, мерцало зарево. Ходивший со мной коммерсант пугался кошек и пятился от пуль» [4, с. 352]. В повести также упоминается ночь, наполненная звуками выстрелов, отсвет пожарища и напарник, который боялся кошек [10, с. 468].

Хронологически совпадают события, описанные в дневнике и в повести, — после ночного дежурства 29 октября начались наиболее активные боевые действия в центре Москвы: «Следующий день начался таким пушечным грохотом, что дрожали стекла <…>. Невзоров закладывал окошки книгами и подушками. Телефоны не работали. Газ плохо горел. В окна верхних квартир попали пули. Среди дня зазвонил тревожный колокол, начался переполох. Оказалось: у самого подъезда на улице упал человек в шинели и лежал уткнувшись <…>. Рассказывали шепотом, будто прислуга в доме уже поделила квартиры и что швейцар ненадежен. А пушки все ухали, били, рвались ружейные залпы. Потрясая землю, проносился броневик. Шрапнель барабанила по крыше» [10, с. 468]. Для описания этого дня Толстой объединил несколько записей: «30 <октября>. С утра грохот пушечных выстрелов. Мимо дома с глухим ревом проносятся снаряды. Иногда лопается в воздухе шрапнель <…>. У нашего дома убило юношу, в голову, наповал»; «1 <ноября>. Непрерывный грохот орудий. Шрапнели рвутся над церковным двором, осыпая и наш. На окнах строят баррикады <…>. Говорят, что прислуга уже разделила квартиры для грабежа <…>. 2-го <ноября> <…>. С той стороны несколько окон разбиты пулями. Газ плохо горит. Хлеба нет. Телефоны не работают» [4, с. 352–354].

Толстой также фиксировал поведение людей, эти заметки нашли отражение в повести при описании действий Аллы Григорьевны, которая во время уличных боев сидит вместе со всеми жильцами на лестнице и, зевая, читает книжку, потом плачет ночью. Источниками здесь стали следующими дневниковые записи: «31 <октября>. В доме страшное утомление, у многих безразличие. На лестницах сидят дети. Наверху кто-то нервно заиграл чижика»; «1-го <ноября>. <…> Некоторые спустились в подвалы, но в общем у всего населения гораздо больше спокойствия, или апатии <…>. Ночью выстрелы вывели Наташу из себя, она отчаянно бранила меня и няньку, легла на полу в ванной» [4, с. 353].

Толстой редко делал записи в дневнике с указанием даты и подробным описанием события, поэтому все заметки об Октябрьском вооруженном восстании — исключительный случай, который был обусловлен значением произошедшего.

Чаще всего записи Толстого носили формат заметки или даже конспекта. Например, о разговоре с писателем Л.В. Никулиным: «Рассказ Никулина об Умани. <...> Атаман Ангел. Тачанка, покрытая ковром, на нем золоченое кресло. Степь, дымы пожарищ» [4, с. 363]. Речь здесь идет о Евгении Петровиче Ангеле (1896–1919(?)) — украинском атамане, который в 1918–1919 гг. выступал как против немцев, так и большевиков. Толстой использовал запись для воспроизведения в «Похождениях Невзорова» деталей внешнего вида атамана Ангела и его отряда: «<...> из пыльного облака бешено выскочили тройки, запряженные в небольшие телеги — тачанки; троек более пятидесяти. На передней <...> на развевающемся с боков телеги персидском ковре стояло золоченое кресло-рококо. В нем сидел, руки упирая в колени, приземистый, широкоскулый человек, лицо коричневое, бритое, как камень. Одет в плюшевый, с разводами френч, в серую каскетку» [10, с. 482]. Таким образом, из этой записи мы узнаем как о реальном прототипе персонажа повести, так и об источнике сведений писателя.

В дневнике 1917–1936 гг. сохранилось объявление о елке футуристов, текст которого Толстой с небольшими сокращениями приводит в повести. Как отметила Крюкова, Толстой вырезал и вклеил в дневник заметку из выпуска газеты «Вперед» за 16 декабря 1917 г. [4, с. 386]: «Елка футуристов. Большая аудитория Полит<ехнического> Музея. В субботу, 30 декабря 1917 г. в 7 часов вечера состоится Елка футуристов. Вечер-буфф молодецкого разгула поэзо-творчества. Под председательством знаменитостей: Давида Бурлюка, Владимира Гольцшмидта, Василия Каменского, Владимира Маяковского и др. Вакханалия. Стихи. Речи. Парадоксы. Открытия. Возможности. Качания. Предсказания. Засада гениев. Карнавал. Ливень идей. Хохот. Рычания. Политика. Желающ<их> прин<ять> участ<ие> в украш<ении> елки футур<истов> просят детей не приводить. Бил<еты> продаются ежедневно...» [4, с. 355–356].

Сцены с выступлениями футуристов являются неотъемлемой частью произведений Толстого о Москве 1917–1918 гг. Объявления об их поэтических вечерах есть в рассказе «Между небом и землей» (1918) и схожем с ним

рассказе «Страницы из новой повести» (1922). Наиболее развернуто образ футуристов Толстой создал в романе «Хождение по мукам» (1919–1921). Е.Д. Толстая и Г.Н. Воронцова указывали, что источниками для Толстого в перечисленных произведениях послужили, помимо газетной вырезки, стихи В.В. Каменского, манифест кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу» и ряд других [3, с. 151; 11, с. 374–375].

Раньше всего объявление футуристов появилось в рассказе «Между небом и землей». Затем, в романе «Хождения по мукам», текст объявления стал прокламацией Сапожкова. Для рассказа «Страницы из новой повести» в объявление Толстой добавил несколько фраз, например: «К черту все, чему вас учили: добродетель, беспочвенные мечтания, стихи Пушкина» [11, с. 297], — в результате чего текст стал резче, эпатажнее.

Таким образом, объявление о елке футуристов в «Похождениях Невзорова» Толстой использовал уже в четвертый раз и, следует отметить, произвел минимальные изменения: например, опустил информацию про елку, поскольку в повести вечер проходит в конце осени 1917 г.; в предложении «вечер-буфф молодецкого разгула поэзо-творчества» заменил последнее слово на «футуро-творчества», чтобы связь с футуристами стала очевиднее; предложение с перечислением председателей вечера заменил на фразу «выступление четырех гениев» (их действительно в объявлении четыре); в описании программы убрал два слова: «предсказания» и «карнавал», остальное привел полностью. Единственное, что добавил Толстой от себя, — это окончание текста афиши: «В заключение — всеобщая вакханалия».

Другим, не менее важным источником повести является дневник писателя 1918–1923 гг., который включает в себя записи об отъезде Толстого в Украину в конце июля — начале августа 1918 г., о его выступлениях на юге России осени 1918 г., жизни в Одессе с сентября 1918 г. по апрель 1919 г., эвакуации на пароходе «Кавказ» в первой половине апреля 1919 г., жизни на острове Халки, в Париже, Берлине, Миздрое с апреля 1919 г. по июль 1923 г.; последняя запись сделана в 1923 г. в Петрограде, не ранее 1 августа.

Дневник 1918–1923 гг. заполняет собой лакуну в записях 1917–1936 гг. Правда, в ведении заметок есть одна особенность: подробно описано нахождение на пароходе «Кавказ» в течение 10 дней, но только несколько записей сделано о жизни в Одессе, хотя Толстой провел в городе около

девяти месяцев (с сентября 1918 г. по апрель 1919 г.). Здесь на помощь нам приходит одесская публицистика писателя: в этот период Толстой регулярно печатал статьи, в которых делился впечатлениями и рассуждал о политических, культурных и социальных проблемах Одессы зимы 1918–1919 г. Эти тексты также стали источником повести [1].

В дневнике 1918–1923 гг. двенадцать записей посвящены быту беженцев на пароходе «Кавказ», и все они нашли отражение в «Похождениях Невзорова». Например, заметки об общей атмосфере: «Часовые повсюду, маленькие штабы, приказы... Во всех трюмах работают пишущие машинки. Под конец горы бумаг и разложение порядка»; «55 генералов, сидящих по трюмам и поминутно посылающих офицеров достать то-то и то-то» [4, с. 405]. Они послужили источником для следующего описания: «Он <Невзоров> спустился в средний трюм (под предлогом поисков своего багажа) и был оглушен треском пишущих машинок. Здесь, в разных углах, на нарах и ящиках сидели сердитые генералы, окруженные каждый своим штабом, и диктовали приказы по армии, обязательные постановления, жалобы и каверзы. Изящные адъютанты легко взбегали по лесенке на палубу, где и приколачивали исходящие бумаги на видных местах» [10, с. 527].

Сценки, реплики пассажиров почти без изменений воспроизведены в повести. Например, запись: «Разговор вечером около котлов с вкрадчивым черным господином... Записная книжка члена Государственной думы... Триппер — рецепты. Хочет устроить витрину — портрет Чернышевского <...> флаги и записная книжка. В восторге от большевиков. Инфернальный контакт с ними. Чем хуже, тем лучше. 4-ый Интернационал» [4, с. 404], — легла в основу пространного монолога доктора, с которым Невзоров встретился на палубе парохода (см.: [10, с. 523–524]).

В данном случае изучение дневника Толстого позволяет не только сделать вывод об источнике повести, но и выявить автобиографические черты в образе главного героя: сам писатель обследовал все палубы парохода, записал свои впечатления, как это делал его герой. В дневнике К.И. Чуковского сохранилась запись, подтверждающая реальную основу этих сцен: «20 декабря <1923 г.> В воскресенье были у меня Толстые <...>. Разоткровенничавшись, он рассказал, как из Одессы он уезжал в Константинополь. “Понимаете: две тысячи ч[елове]к на пароходе, и в каждой каюте другая партия. И я заседал во всех — каютах. Наверху — в капитанской — заседа-

ют монархисты. Я и у них заседал. Как же. Такая у меня фамилия Толстой. Я повидал-таки людей за эти годы. А внизу ближе к трюму заседают большевики…”» [12, с. 266].

Толстой существенно переработал для текста произведения лишь одну из двенадцати записей об эвакуации в Константинополь. Она связана с церковной службой на корабле: «Вечерня на палубе. Дождичек. Потом звездная ночь. На рее висит только что зарезанный бык. Архиепископ Анастасий в роскошных лиловых ризах, в панагии, служит и все время пальцами ощупывает горло, точно там его давит. Говорил слово… Мы без родины молимся в храме под звездным куполом. Мы возвращаемся к истоку св. Софии. Мы грешные и бездомные дети… Нам послано испытание. Плакали, закрывались шляпами, с трудом, с болью…» [4, с. 405]. Запись отличается от других настроением, Толстой в ней пишет о собственных эмоциях. В повести обстановка на пароходе показана глазами Невзорова, и сцена, описанная в дневнике, сокращена до одной фразы: «Одинокий дьякон, сидя под мачтой, с душу раздирающей безнадежностью напевал вполголоса покаянный тропарь» [10, с. 535].

В дневнике 1918–1923 гг. выделяются записи «Бегство из Одессы» и «К бегству из Одессы», в них Толстой обобщил свои наблюдения и чувства по поводу одесской эвакуации в начале апреля 1919 г. Эти заметки текстуально перекликаются с третьей книгой повести, которая начинается с рассуждения повествователя о реакции людей на происходящее: страх, который в какой-то момент сменяется готовностью подстраиваться под обстоятельства.

По мнению Крюковой, «запись “Бегство из Одессы” делалась, несомненно, позднее самого отъезда Толстого из Одессы, возможно, уже в пути, на пароходе “Кавказ”; можно предположить, что писатель восстанавливал ход событий по памяти или по каким-то отрывочным записям, которые переписал в дневник. Это подтверждается и графически: страницы с записями <…> “Бегство из Одессы” и далее <…> исписаны аккуратным почерком; а последующие записи делались, очевидно, по ходу событий, потому почерк у автора уже небрежный (и чернила разные)» [4, с. 398–399].

В записи «Бегство из Одессы» не только зафиксированы события, которые начались в городе после объявления об эвакуации, но и личные переживания автора: «Началось, точно медленное раскручивание спирали,

отчаяние. Вышли на улицу. Серьезные лица офицеров. Один стоит, держится за лоб. Много простонародья. Сдержанно веселы. Ближе к центру больше волнений и слухи. Слухи вырастают, прямо на улице, накручиваются, как ком, разбиваются. Все уезжают. Чувство одиночества, покинутости. Не могли спать ночь. Обреченные на голод, на унижение. <...> В 3 ½ начинается частая стрельба по спекулянтам» [4, с. 404].

Дополнением стала заметка «К бегству из Одессы». Толстой повторял в ней мысль о чувстве отчаяния и ужаса во время эвакуации, но также добавлял следующие слова: «Отчаяние было лишь тогда, когда думали, что остаемся. Тогда будущее казалось мраком. Все неудобства и кошмары бегства переносились легко и весело. Люди стали вдруг выносливыми и бесконечно приспособляемыми» [4, с. 407]. Строчки о выносливости и легкости современников можно связать со следующим фрагментом повести: «Нет, не перечислить всех странностей и бед во времена эвакуации. Человек вывертывается наизнанку, как карман в штанах, — едет, скачет, а то и просто бежит пешком <...>. В голове дребезжит, будущее совершенно неопределенно. Говорят — русские тяжелы на подъем. Неправда, старо. Иной, из средних интеллигентов, самой судьбой определен жить и умереть в захолустье, а глядишь — сидит на крыше вагона, на носу — треснувшее пенсне, за сутулыми плечами — мешок, едет заведомо в Северную Африку и — ничего себе, только борода развевается по ветру» [10, с. 519].

Ряд записей в дневнике 1918–1923 гг., сделанные после разговоров с неким Ливеровским, легли в основу сюжетной линии, связанной с противостоянием красной, белой и французской контрразведок в Одессе 1918–1919 гг.

Так, Толстой узнал от Ливеровского подробности казни большевистского контрразведчика графа Георгия де Ля Фара (1894–1919) (прототипа графа Шамборена), о чем свидетельствуют две записи. Первая — короткая, содержала детали и ключевые слова: «Рассказ Лив<еровск>ого об казни гр. де Ля Фара. Бриллианты в коробке с ваксой. Вывезли на катере в море на пустую баржу. Просил не убивать, а утопить; связали, положили на доску, пустили в море. “Ликвидировали”» [4, с. 405]. Вторая — более развернутая, дополняла предыдущую. Здесь, кроме де Ла Фара, был уже описан Филька, крестьянин из отряда атамана Григорьева, а также приведен ряд деталей:

Рассказ Ливеровского

Казнь гр<афа> де Ля Фара. Ночью. В дождь, на барке № 4. Ехали на пеноботе. Полная покорность. У рулевого вертится руль. Филька: «Руки, чай, у него скользят». «На нем перчатки». Заговорили о дожде отрывистыми фразами. Было страшно заговорить о другом.

Первый поднялся по трапу рабочий. Палач, не дожидаясь, пока он поднимется, выстрелил ему в голову, он покатился.

Филька, пока еще был в лодке, снял с себя крест, просил отослать по адресу. Когда же взошел на барку, сказал — это не я, начал бороться. Его пристрелили. Де ля Фар дожидался в пеноботе. Курил. Затем попросил, чтобы его не застреливали, а утопили. Его связали, положили на доску, пустили в море.

Филька — крестьянин, был рабочим. Во время революции разбойничал на Дону <...>. Блондин, с вьющимися откинутыми волосами. Зеленовато-серые, маленькие, умные глаза. Сухой рот, некрасивый. Рябоват. Подавая руку, поспешно кланяется.

Когда кончилась казнь (последний — де Ля Фар), франц<узский> палач крикнул: «Ecoutez donc, qui est là-bas?» — «C'est moi». — «Comte de la Fare est mort[1]» [4, с. 407].

Данная запись выглядит как готовый рассказ, который Толстой включил в «Похождения Невзорова». Дождливая погода, неловкие фразы Фильки, его просьба отдать серебряные часы жене, описание его внешности — все стало материалом для повести. Единственное, что поменял автор, — это способ казни графа де Ла Фара: в произведении палач застрелил его, а не утопил.

Фамилии двух персонажей повести — контрразведчика Ливеровского и монархиста Прилукова — совпадают с фамилиями, которые встречаются в дневнике Толстого 1918–1923 гг. Кроме приведенных выше записей, есть еще одна: «Свидание Лив<еровского> с Прилуковым, которому было поручено его убить. Но он настоял на испытании и поручил Лив<еровскому> ликвидировать Ев. Гоша» [4, с. 405]. Вероятно, в повести она послужила источником для эпизода третьей книги, где монархист Прилуков перечисляет Невзорову его преступления: убийство англичанина-антиквара

1 «— Эй, слушай, кто там? — Это я. — Граф де ля Фар мертв» (*франц.*).

в Петрограде, служба в атаманской шайке, — и угрожает разоблачить Семена Ивановича, если тот не согласится убить «опасного революционера» Бурштейна [10, с. 537]. В повести Толстой использовал фамилии Прилукова и Ливеровского — людей, с которыми общался или о которых слышал, но установить их личности пока не удалось. В отношении персонажей повести мы можем сделать лишь некоторые предположения.

Фамилию Ливеровский носил министр путей сообщения Временного правительства Александр Васильевич Ливеровский (1867–1951), который после 1917 г. не принимал участия в политической жизни — жил в Крыму и на Северном Кавказе, впоследствии, в 1922 г., занимался научной деятельностью, работал в Наркомате путей сообщения.

В повести Ливеровский работает на Добровольческую армию, сотрудничает с французским штабом, его цель заключается в поимке большевистских разведчиков и анархистов. Герой упоминает, что учился на филологическом факультете в Петербурге, уговаривает Невзорова тоже стать сыщиком (см.: [10, с. 505]).

Возможно, Ливеровский — собирательный образ разведчика периода Гражданской войны. Реальным прототипом персонажа мог быть Владимир Григорьевич Орлов (1882–1941), который в 1919 г. в Одессе возглавлял контрразведку Добровольческой армии. В 1929 г. он опубликовал на немецком языке книгу «Двойной агент. Записки русского контрразведчика» (см.: [9, с. 505]), в которой рассказывал о своей работе в Одессе: о слежке за революционером, руководителем Иностранной коллегии Николае Ласточкине (наст. имя — Иван Федорович Смирнов; 1885–1919), его аресте и казни на судне в Черном море, которую осуществила французская контрразведка, а также расстреле революционеров на еврейском кладбище — событий, которые нашли отражение в повести. В апреле 1919 г. Орлов эвакуировался в Константинополь и продолжил работать на Добровольческую армию. Рассказ Ливеровского о международной сети сыщиков можно сопоставить с проектом Орлова о создании Международного бюро по сбору материалов о лицах, прикосновенных к деятельности большевистского правительства [9, с. 215–217].

Прилуков, вероятно, также собирательный образ. Герой с похожей фамилией — Прилуцкий — появился в рассказе Толстого «Четыре картины волшебного фонаря» (1921).

Часть дневниковых записей, посвященных эвакуации, нахождению на пароходе «Кавказ», позволяют установить еще несколько реальных прототипов повести. Кроме упомянутых Ливеровского, Прилукова, Фильки и графа де Ла Фара, следует указать на «опасного революционера» Бурштейна, которого Невзоров должен был убить по поручению монархистов. В произведении он описан, как «мужчина: шляпа с широкими полями, лицо мрачное, сам — приземистый, похож несколько на Вия» [10, с. 524]. В дневнике 1918–1923 гг. Толстой сравнивает с Вием эсера П.М. Рутенберга, который также находился на «Кавказе» вместе с писателем: «Рутенберг, похожий на Вия» [4, с. 404].

В составе дневника 1918–1923 гг. сохранилась газетная вырезка с приказом полковника К.М. Грекова о необходимости соблюдать чистоту в гостиницах Ростова-на-Дону (см.: [4, с. 404]). Очевидно, писателя привлекли тема и сбивчивый стиль этого документа. Толстой использовал его в одесском эпизоде повести также в качестве приказа градоначальника, но внес ряд изменений, которые усилили юмористический эффект и подготовили читателя к будущим событиям произведения — изобретению Невзоровым тараканьих бегов.

Сопоставление дневников Толстого с текстом повести позволяет судить о том, как писатель использовал этот материал в работе над «Похождениями Невзорова». Опираясь на записи, сделанные во время Октябрьского вооруженного восстания 1917 г. и эвакуации из Одессы в апреле 1919 г., Толстой воссоздал в повести хронику этих событий, передал настроение окружающих. Отдельно можно выделить заметки, которые стали основой сюжетной линии, связанной с борьбой контрразведок в Одессе 1918–1919 гг. Изучение дневниковых записей помогло определить реальных прототипов повести. В дневнике Толстого встречаются и документы эпохи. Так, среди листов вклеены газетная вырезка о елке футуристов в декабре 1917 г. и приказ ростовского градоначальника К.М. Грекова. Оба документа писатель использовал в «Похождениях Невзорова».

Дневники Толстого достаточно сложно отделить от записных книжек, подобная путаница уже возникала у исследователей его творчества [4, с. 256]. Приведенные в данной статье примеры доказывают: большинство заметок, сделанных по следам пережитых событий, воспроизводились Толстым в художественных произведениях. Толстой также использовал днев-

ники, чтобы записать прежде всего интересные сведения, услышанные от знакомых, понравившиеся фразы, сделать набросок творческого характера. Впоследствии при работе над новым художественным произведением он возвращался к этим записям и оставлял пометки, например: «К роману», «Ко 2-й части», «Х.М.» («Хождение по мукам») [4, с. 346].

Только в исключительных случаях Толстой делал подробные записи: в представленных дневниках они связаны с боями в Москве в конце октября 1917 г. и эвакуацией из Одессы в Константинополь в апреле 1919 г. В случае с повестью «Похождения Невзорова, или Ибикус», которую Толстой опубликовал уже вернувшись из эмиграции, правдивый и даже документальный материал дневников о трагических событиях 1917–1919 гг. писатель спрятал за авантюрным сатирическим жанром.

Список литературы

Исследования

1 *Беликова Е.А.* Темы и образы публицистики А.Н. Толстого 1917–1919 гг. в повести «Похождения Невзорова, или Ибикус» // Алексей Толстой: диалоги со временем. М.: ИМЛИ РАН, 2024. Вып. 4. С. 110–126. https://doi.org/10.22455/Al_T_3034-2929-4-110-126

2 *Крестинский Ю.А.* А.Н. Толстой. Жизнь и творчество. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 315 с.

3 *Толстая Е.Д.* «Дёготь или мёд»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель (1917–1923). М.: РГГУ, 2006. 685 с.

Источники

4 А.Н. Толстой. Материалы и исследования. М.: Наука, 1985. 528 с.

5 Воспоминания об А.Н. Толстом. М.: Сов. писатель, 1982. 496 с.

6 *Дерман А.* Литературная критика // Книга и профсоюзы. М., 1928. № 1. С. 25.

7 *Крандиевский Ф.Ф.* Рассказ об одном путешествии // Звезда. 1981. № 1. С. 151–177.

8 *Нусинов И.А.* Толстой. Похождения Невзорова, или Ибикус // Книгоноша. 1925. № 24. С. 17.

9 *Орлов В.Г.* Двойной агент: Записки русского контрразведчика / пер. с англ. С. Шульженко. М.: Современник, 1998. 350 с.

10 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 3. 607 с.

11 *Толстой А.Н.* Хождение по мукам / изд. подгот. Г.Н. Воронцова. М.: Наука, 2012. 478 с. (Литературные памятники)

12 *Чуковский К.И.* Дневник (1901–1929). М.: Сов. писатель, 1991. 541 с.

13 *Я.Ф. (Я. Фрид)* Отзывы о книгах // Новый мир. 1925. № 11. С. 149–150.

References

1 Belikova, E.A. “Temy i obrazy publitsistiki A.N. Tolstogo 1917–1919 gg. v povesti ‘Pokhozhdeniia Nevzorova, ili Ibikus’.” [“Themes and Images of A.N. Tolstoy’s Publicism 1917–1919 in ‘The Adventures of Nevzorov, or Ibikus Novella’.”] *Aleksei Tolstoi: dialogi so vremenem* [*Alexey Tolstoy: Dialogues with Time*], issue 4. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 110–126. https://doi.org/10.22455/Al_T_3034-2929-4-110-126 (In Russ.)

2 Krestinskii, Iu.A. *A.N. Tolstoi. Zhizn’ i tvorchestvo* [*A.N. Tolstoy. Life and Work*]. Moscow, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1960. 315 p. (In Russ.)

3 Tolstaia, E.D. *“Degot’ ili med”: Aleksei N. Tolstoi kak neizvestnyi pisatel’ (1917–1923)* [*“Tar or Honey”: Alexei N. Tolstoy as an Unknown Writer (1917–1923)*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2006. 685 p. (In Russ.)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/OUCVEJ
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ВОЛЖСКИЙ СЮЖЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ Е.Н. ЧИРИКОВА И А.Н. ТОЛСТОГО

© 2025 г. М.А. Перепелкин
Самарский литературный музей, Самара, Россия;
Самарский университет, Самара, Россия;
РХГА, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-268-287

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00699 (https://rscf.ru/project/24-28-00699; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского)

Аннотация: В статье рассматриваются особенности раскрытия «волжского сюжета» в творчестве Е.Н. Чирикова и А.Н. Толстого. Сопоставляя ряд «волжских сказок» Е.Н. Чирикова с фрагментами трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам», действие которых происходит на Волге, автор приходит к выводу о том, что если Волга у Е.Н. Чирикова — последняя истина и константа в мире подлогов и энтропии, то Волга А.Н. Толстого — условие и причина приключений, искомых и с жадностью обретаемых героями и автором. Если Е.Н. Чириков читает «волжский текст», как читается во время богослужения Священное Писание, то Толстой проживает его вместе с героями своих волжских путешествий. В основе данных различий, по мнению автора статьи, лежат различия в задачах, стоявших перед литературными поколениями, к которым принадлежали два художника: тогда как поколению Е.Н. Чирикова, родившемуся в 1860-е гг., выпало быть поколением, теряющим Бога, а «волжское богослужение» Е.Н. Чирикова — богослужение в полуразрушенном храме, наследующий этому поколению А.Н. Толстой идет другой дорогой, а именно — возвращается к обряду, в ходе которого вступает в магические отношения с природой и с духами; таким обрядом и являются толстовские «волжские приключения», совмещающие эрос и танатос, еду и всю сопроводительную застольную атрибутику.

Ключевые слова: Волга, волжский сюжет, Е.Н. Чириков, «Невесты Христовы», «Стенькина казна», «Девьи горы», А.Н. Толстой, «Хождение по мукам».

Информация об авторе: Михаил Анатольевич Перепелкин — доктор филологических наук, директор, Самарский литературно-мемориальный музей им. М. Горького, ул. Фрунзе, д. 155, 443010 г. Самара, Россия; профессор, Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, ул. Московское шоссе, д. 34, 443086 г. Самара, Россия; исполнитель проекта отдела сопровождения научных проектов, Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, наб. реки Фонтанки, д. 15, лит. А, 191023 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0002-6102-6947
E-mail: mperepelkin@mail.ru

Для цитирования: *Перепелкин М.А.* Волжский сюжет в творчестве Е.Н. Чирикова и А.Н. Толстого // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 268–287. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-268-287

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

THE VOLGA PLOT IN THE WORKS OF E.N. CHIRIKOV AND A.N. TOLSTOY

© 2025. Mikhail A. Perepelkin
M. Gorky Literature and Memorial Museum, Samara, Russia;
Samara National Research University, Samara, Russia;
Russian Christian Academy for Humanities, St. Petersburg, Russia
Received: December 04, 2024
Approved after reviewing: March 08, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 24-28-00699 (https://rscf.ru/project/24-28-00699).

Abstract: The article examines the peculiarities of disclosing the "Volga plot" in the works by E. Chirikov and A. Tolstoy. Comparing several E. Chirikov's Volga fairy tales with fragments of Tolstoy's trilogy *The Road to Calvary*, which take place on the Volga, the author concludes that if Chirikov's Volga is the last truth and constant in the world of forgery and entropy, then Tolstoy is the condition and reason for the adventures sought and greedily acquired by the characters and the author. Chirikov reads the "Volga text" as the Holy Scriptures during the divine service, and Tolstoy lives it together with the characters of his Volga travels. These differences, according to the author of the article, are based on differences in the tasks faced by the literary generations to which the two artists belonged: whereas the generation of Chirikov, born in the 1860s, had to be a generation losing God, and the "Volga worship" of Chirikov — worship in a dilapidated temple, Tolstoy, who inherits this generation, goes another way, namely, returns to the rite, during which he enters into magical relations with nature and with spirits. Such a rite is Tolstoy's "Volga adventures," combining Eros and Thanatos, food and all the accompanying table paraphernalia.

Keywords: Volga, Volga plot, E. Chirikov, "Brides of Christ," "Stenka's Treasury," "Maiden Mountains," A. Tolstoy, *The Road to Calvary*.

Information about the author: Mikhail A. Perepelkin, DSc in Philology, Director, M. Gorky Literature and Memorial Museum, Frunze St., 155, 443010 Samara, Russia; Professor, Samara National Research University, Moskovskoe Hwy., 34, 443086 Samara, Russia; Project Executor in the Department of Support for Scientific Projects, Russian Christian Academy for Humanities, Fontanka River Emb., 15A, 191023 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0002-6102-6947

E-mail: mperepelkin@mail.ru

For citation: Perepelkin, M.A. "The Volga Plot in the Works of E. Chirikov and A. Tolstoy." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 268–287. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-268-287

Прежде всего скажем несколько слов о знакомстве Е.Н. Чирикова и А.Н. Толстого, которое произошло, судя по всему, не раньше 1908–1909 гг., когда начинающий писатель Толстой впервые появился на пороге квартиры Чириковых, держа в руках сочиненные им сказки, оцененные последним как «замечательные» и знаменующие «рождение большого таланта»[1]. Правда, здесь надо сделать сразу несколько оговорок, первая из которых касается следующего момента: несмотря на то что «самарские дороги» Чирикова и Толстого хоть и совсем немного, но разошлись (первый уехал из Самары в 1895 г., а второй обосновался в Самаре с осени 1898 г.), биографических связей и перекличек между судьбами двух писателей более чем достаточно: здесь и «Самарская газета», в которой работал Чириков и где печаталась мать Толстого А.Л. Толстая (Бостром), и общие самарские друзья и знакомые, куда надо отнести Я.Л. Тейтеля, семейство Тейссов, Н.Г. Гарина-Михайловского и многих других (см. подробнее: [5]). Вторая оговорка — уже не биографическая, а творческая: известно, что, едва начав работать над «Сорочьими сказками», Толстой отправился с ними к Чирикову, с произведениями которого он был знаком уже давно, с интересом о них

1 Правнук писателя М.А. Чириков познакомил нас со следующим фрагментом неопубликованных воспоминаний своей бабушки, В.Е. Чириковой: «Однажды утром, в 1908 году, к отцу в кабинет прошел неловкий, тяжеловатый паренек с прямыми длинными волосами. Под локтем у него торчала толстая тетрадь. Вид у него был такой необычный, что мы с сестрой переглянулись. Когда паренек скрылся за дверью кабинета, сестра шепнула: — Настоящий недоросль! — Что ты! Это — деревенский самородок! — поправила я. На другой день отец, выйдя из кабинета с толстой тетрадью вчерашнего “недоросля”, взволнованно ходил и бросал фразы: “Замечательно написаны эти сказки... Если это не обработка материнских произведений, то... Да ведь это рождение большого таланта”. Автором тетради был Алексей Толстой».

отзывался и, видимо, чувствовал что-то, что роднило его собственное творчество с чириковским и вместе с тем позволяло надеяться, что он найдет в Чирикове как заинтересованного читателя, так и, возможно, наставника и советчика. И, наконец, третья оговорка касается того, что последует за личным знакомством и взаимодействием двух писателей — начинающего и давно сложившегося: известно, что дороги Чирикова и Толстого, как и дороги многих других писателей и не только писателей после 1917 г. разойдутся и разойдутся безвозвратно и довольно решительно, — эмигрировавший в 1919 г. Толстой спустя несколько лет вернется, а впоследствии станет депутатом Верховного Совета, лауреатом Сталинских премий и т. д., тогда как уехавший из России Чириков так и останется за границей и скончается в Праге в 1932 г. Но, несмотря на это, есть все основания для того, чтобы проводить параллели и искать точки соприкосновения не только между дореволюционными поисками двух художников, но и между гораздо более поздними также: живя один в СССР, а другой за границей, Толстой и Чириков имели все причины интересоваться творчеством друг друга, делать в своих произведениях явные и неявные аллюзии к одним и тем же текстам или к текстам друг друга, т. е. вести диалог, помешать которому не были в состоянии ни государственные границы, ни время.

В рамках этого исследования нам бы хотелось наметить некоторые точки сближения и расхождения двух писателей, наиболее пристально разрабатывавших каждый в своем творчестве один сюжет — волжский, и как раз в разработке этого сюжета и диалогизирующих, и спорящих, и опирающихся друг на друга. И здесь надо сразу подчеркнуть, что в этом нет ничего случайного или странного. Многие годы жизни Чирикова, родившегося в Казани, были связаны с Волгой (см.: [2; 3; 6]), а сам он в разное время жил в Нижнем Новгороде, Царицыне, Астрахани и других волжских городах; в самарском Заволжье находилось имение его деда, А.Я. Чирикова, и т. д. Не удивительно поэтому, что Волга стала и местом действия, и героиней целого ряда произведений Чирикова, возвращавшегося к волжской теме из года в год и из десятилетия в десятилетие. С Волгой и Заволжьем оказались тесно связаны и первые двадцать лет жизни Толстого: родившийся в самарском же Заволжье, он с детства был знаком с Волгой, неоднократно и вместе с родителями, и самостоятельно — один и с товарищами совершал путешествия по Волге на лодке и на пароходах, дал название «Заволжье» циклу

своих ранних произведений, а в дальнейшем изображал Волгу и в трилогии «Хождение по мукам», и в повести «Необычайные приключения на волжском пароходе», и в других произведениях.

Мы сосредоточимся на нескольких из волжских сказок Чирикова, написанных им в 1910-х гг., и на ряде волжских эпизодов «Хождений по мукам» Толстого, над которыми писатель, как известно, работал на протяжении двадцати лет, с 1919 г. и до начала 1940-х гг.

И первый из текстов Чирикова, которые нам хотелось бы здесь упомянуть, — это опубликованная еще в 1895 г. в «Самарском вестнике» зарисовка «Последний рейс». Несколько наивная и почти бессюжетная, эта зарисовка изображает несколько минут отхода от пристани совершающего последний в этом сезоне рейс парохода «Храбрый»: «Вечереет. По улицам торопливо бегут пешеходы, старательно запахивая пальто, нахлобуча шапки. Брр... Холодно!.. Потемневшие, тяжелые волны беспрерывно бьют в берег реки. В волнах прыгает одинокая лодочка, то скрываясь, то вновь появляясь на поверхности. Злой ветер свистит в голых прутьях прибрежного тальника. На набережной пусто, глухо, скучно. Только в одном пункте еще видна жизнь. Там бегают, суетятся, кричат. Черный дым клубами вылетает из трубы приткнувшегося к одинокой конторке парохода. Идет спешная грузка. Пароход “Храбрый” совершает последний рейс...» [10, с. 3]. Капитан отдает команды, «ребята», «как муравьи, цепляются за это массивное и тяжелое и кажутся такими маленькими, жалкими», пароход тяжело ухает, одинокая торговка «назойливо пищит, угощая кого-то мочеными грушами», партия лапотников торгуется с капитаном, выторговывая более дешевую цену за проезд, а «сердитые тяжелые волны бунтуют, с яростью набрасываясь на борт конторки, и заставляют ее жалобно поскрипывать» [10, с. 3].

Кажется, что автор этой зарисовки выступает всего лишь свидетелем изображаемой сцены, бесстрастно фиксирующим происходящее — минуту за минутой и реплику за репликой. Но, если присмотреться к зарисовке внимательно, окажется, что это не совсем так: короткими точными штрихами Чириков рисует мир как таковой — со светом и тьмой, водой и твердью, людьми и животными, органикой и машинами. Только что, «утром», была мелкая «крупка» — и вот уже «вечереет», совсем недавно выглядывало «еще теплое солнце» — но теперь волны потемнели и бьют в берег. Бегут пешеходы, торговка назойливо пищит — и здесь же рабочие, превратившиеся в «муравьев»,

и артель лапотников, ставшая стадом баранов, капитан же занимает срединное положение между людьми и животными — он «в овчинном тулупе» и «барашковой шапке», из-под которой виден один только нос. Люди суетятся, как заведенные, а зато пароход ведет себя, как живое существо, — тяжело ухает, жалобно свистит, круто поворачивается корпусом. Таким образом, позиция автора «Последнего рейса» — это совсем не позиция незаинтересованного свидетеля; он, автор, — Господь Бог, и его позиция — это позиция Творца, Бога, благословляющего пароход, отбывающий на стоянку по уже замерзающей Волге, которая вот-вот покроется льдом на долгие полгода.

Таким образом, кажущаяся наивной, как мы сказали выше, зарисовка середины 1890-х гг. может рассматриваться как одна из первых попыток Чирикова, все еще находящегося под властью социальных и политических идей и исканий, посмотреть на мир с другой стороны — попробовать прикоснуться не к сиюминутному, а к сущностному, к основам мира, которые еще долгое время будут заслоняться для него вопросами сегодняшнего дня. Мир «Последнего рейса» — это микрокосм, который заключает в себе все главные составляющие жизни как таковой, каркас Мира Божьего, к открытию которого писатель придет десяток лет спустя, во второй половине 1900-х гг., когда, как пишут М.В. Михайлова и А.В. Назарова, «после мировоззренческого перелома, который был связан с разочарованием в революционных идеях и людях, которых художник считал единомышленниками, разрывом с горьковским книгоиздательством “Знание” и тяжелой личной драмой — смертью матери» [4, с. 8], волжская тема выйдет в его произведениях на первый план. «Отныне в качестве основы жизненного поведения писатель избирает не протест и социальную борьбу, а нравственный стержень и религиозное очищение. По собственному признанию, он почувствовал себя так, словно только теперь получил “аттестат писательской зрелости”» [4, с. 8].

Итак, какой же будет изображать Волгу Чириков, уже имеющий «аттестат писательской зрелости», о котором шла речь выше? Остановимся, прежде всего, на трех «волжских сказках», увидевших свет в 1916 г., — «Невесты Христовы», «Стенькина казна» и «Девьи горы».

Место действия первой из названных сказок — верхний плес, от Рыбинска до предместий Нижнего Новгорода (рассказчик говорит о том, что он «сел в Рыбинске», а два дня спустя был еще только у слободы Васильев-

ской, в семидесяти верстах от Нижнего). Фабула «сказки» довольно проста: днем едущая на пароходе публика ведет себя более или менее тихо и скромно, но ближе к вечеру пароход преображается, на нем начинается «столпотворение вавилонское» — обжорство с возлияниями, азартный картеж, а к ночи — «ловля и “похищение сабинянок”» [9, с. 42]. Причем более или менее похожую картину можно наблюдать на всех трех палубах, где пьют, курят и «говорят о таких вещах, о которых <...> неудобно слушать» [9, с. 43]. И только на третий день, когда пароход уже приближался к Нижнему и «широта русской натуры надорвалась, истощила силы и угомонилась, пресыщенная обжорством, пьянством и развратом» [9, с. 45], один из пассажиров, сельский батюшка, поведал своим спутникам историю Воскресенского женского монастыря, развалины которого могли наблюдать с палубы пассажиры парохода. Эта история якобы произошла во времена татаро-монгольского нашествия, когда кочевники напали на монастырь, убили священника и дьякона, схватили одну из монахинь, которая была зверски замучена ими после, тогда как тридцать девять других монахинь и послушниц, чтобы избежать плена и мучений, добровольно бросились в Волгу. Во время рассказывания этой легенды с палубы парохода бросается в Волгу одна из пассажирок, которая ранее была обвинена гулявшим с ней купцом в похищении у него кошелька; попытки спасти девушку не увенчиваются успехом.

В стороне от повсеместного разгула оказывается публика, «чуждая всему этому ярмарочному мирку», — вдова статского советника с дочерью, сельский батюшка, «студент с книгой» и еще некоторые другие пассажиры, по той или иной причине сторонящиеся обуявшего всех веселья. Но любопытнее всего нам кажется позиция, которую занимает рассказчик, обозначающий себя через «я», то появляясь перед читателем, то снова исчезая из его вида. «Пароход, на котором я сел в Рыбинске, был переполнен такой именно публикой» [9, с. 42], — сообщает рассказчик вначале. Примерно в середине «сказки» он говорит о себе следующее: «Я направил бинокль на берег: на круче берега рисовалась полуразрушенная стена со старыми плакучими березами; с одного угла стена совершенно осыпалась, с другого — поднималась довольно высоко и имела наметки на зубчатость» [9, с. 47]. И, наконец, в заключительных строках рассказчик смело и открыто выступает на первый план, отодвигая все и всех на периферию: «Я смотрел назад на оставляемую пароходом серебристо-искристую дорожку и все мне чудилось, что на волнах

тихо колыхается птица с кровоточащей раною... И теперь, всякий раз, когда мне случается проезжать мимо развалин Воскресенского монастыря, мимо остатков стены его с грустными плакучими березами, я неизменно вспоминаю вместе с невестами Христовыми и ту девушку, которая спряталась от людей в молчаливые тайны речных глубин. И странно: ее образ в моей фантазии сливается с молоденькой черницей, которая не сохранила своей непорочности, поруганная и растленная ордой татарской...» [9, с. 55].

Помимо этих появлений в качестве «я» рассказчик выходит к своему читателю и вместе с другими пассажирами — как обобщающее «мы»: «...мы подплывали еще только к слободе Васильевской» [9, с. 45], «мы стояли на корме и мучались трагичностью момента» [9, с. 52], «мы долго молчали, не глядя в глаза друг другу» [9, с. 53].

Наконец, присутствуют в тексте и такие фрагменты, когда ни «я», ни «мы» не обнаруживают близости рассказчика к тем, к кому обращено его повествование, но тем не менее эта близость все-таки ощущается: «Сидишь, дышишь прохладою этого утра, и кажется, что душа твоя омывается и очищается от той грязи, в которой пробыл уже двое суток» [9, с. 45].

То приближаясь к рассказчику и почти совпадая с ним, то дистанцируясь от него и становясь невидимым, как бы растворяясь в тексте, автор «Невест Христовых» все знает, видит, за всех чувствует и понимает. Ему известно, что происходит днем и ночью на всех трех палубах, зачем поехали прокатиться по Волге «порядочная мамаша с девицей марьяжного возраста» и «целая труппа или хор с солидною “мамашей” во главе» [9, с. 42], понятна истина сельского батюшки и истина подначивающего его на спор раскольника. Он, автор, и есть тот, к кому ведут все начала и концы, узел всех нитей — сюжетных, временных, пространственных, легендарных, исторических, смысловых, он тот, кому дано заглянуть в суть вещей, быть всем сразу и каждой деталью и едва заметным штрихом. Позиция, искомая Чириковым еще в «Последнем рейсе», наконец оказалась найденной им, и эта позиция, соотносимая с позицией Бога — вечного и сущего, как и волжский мир, нарисованный писателем в «Волжских сказках».

Божественная позиция всезнания, найденная в «Невестах Христовых», закрепляется в других волжских сказках и легендах, одной из которых является «Стенькина казна». Место действия этой «сказки» — средний плес в Жигулевских горах неподалеку от Самары, но при всех сходствах с предыдущей

сказкой, с которой «Стенькину казну» роднят и волжские пейзажи, и соседство дня сегодняшнего с далеким прошлым, между этими двумя текстами есть существенные отличия. Если в «Невестах Христовых» легенда о разрушении Воскресенского монастыря вводилась с помощью рассказывавшего ее сельского батюшки, а рассказчик выступал только в роли того, кто эту легенду услышал и запомнил, то в «Стенькиной казне» хоть и вводится фигура рассказчицы легенды («старуха, искалеченная пытками»), но рассказывает эта старуха тайну о Стенькиной казне не автору-повествователю, а «одному старому каторжнику с рваной ноздрей» [9, с. 121], а тот в свою очередь — «молодому товарищу, который и принес ту тайну в Россию» [9, с. 121]. А вот о том, как эта тайна стала известна ему, автор и вовсе умалчивает, сообщая только, что «когда вы будете плыть на пароходе Жигулевскими горами, вам покажут там два камня, очень похожих друг на друга и напоминающих человеческие фигуры» [9, с. 122], а далее следует легенда о двух братьях, узнавших тайну казны и попытавшихся добыть ее, за что они и поплатились, превратившись в каменные изваяния.

Что нам здесь представляется интересным и заслуживающим внимания? Если в «Невестах Христовых» автору был виден весь пароход от и до и знакомы и понятны все его пассажиры, то в «Стенькиной казне» он свободно перемещается из одной эпохи в другую: ему известен «один из таких мучеников-фантастов», «в начале восьмидесятых годов» бродивший по улицам Казани, он может заглянуть в «глубины исторические», где обитают «сын Степана Тимофеевича» и «воровская старица», а может вместе с двумя братьями отправиться в Стенькину пещеру, где «сам покойник Степан Тимофеевич принимал их гостями желанными» [9, с. 126]. Таким образом, в «Невестах Христовых» к пространственной всеохватности автора добавляется временная его безграничность: автор не только «издалека» и повсеместно, но и «долго» и бесконечно, он фактически синонимичен Волге, делит с ней ее пространственную и временную мощь и безраздельность.

В третьей интересующей нас «волжской сказке» Чирикова, «Девьи горы», две обнаруженные выше авторские стратегии — свободного перемещения как во времени, так и в пространстве — совмещаются. Место действия этой «сказки» — средний и нижний плес, между Самарой и Саратовом, «где-то под Вольском». Композиционно «Девьи горы» ближе к «Невестам Христовым», чем к «Стенькиной казне»: здесь тоже есть пароход, на котором рассказчик, обнаруживающий себя через «я», плывет «из царства

Казанского в царство Астраханское», есть тот, кто рассказывает легенду о Девьих горах («благообразный старик апостольского вида с кожаной сумкой за плечами и с самодельным узорным посохом в руке» [9, с. 141]), есть его оппоненты, спорящие с ним либо его поддерживающие. Старик рассказывает легенду о сатане, совращенной им девушке и о гибели последней вместе с нерожденным от сатаны ребенком и праведником, принявшим вид соблазнителя, чтобы погубить его мать и не дать родиться Антихристу; рассказчик слушает эту легенду вместе с другими пассажирами парохода и определенным образом на этот рассказ реагирует. Как будто все так же, как и в «Невестах Христовых», но это — только на первый взгляд, а не на первый — необходимо обратить внимание на начало и финал этой «сказки».

Вначале автор делает довольно подробный экскурс в историю, рассказывая о царстве булгар, о ярославском князе Святославе и о гибели Булгарского царства, на месте которого образовалось другое царство — Казанское. «Да простит мне читатель, что я не мог обойтись без маленького кусочка истории и биографии, — говорит автор “Девьих гор”. — Эта мимолетная экскурсия в чужие области необходима, ибо героинями рассказываемой сказки, по-видимому, являются именно булгарские женщины» [9, с. 139]. А завершается эта «сказка» следующим образом: «Я пошел на носовую часть трапа, заинтересованный теми же горами. Быть может, фантазия народная разбудила мою собственную, но чем больше я вглядывался в профиль высоких гор, тянувшихся за Вольском, тем явственнее вырисовывался огромный окаменевший Змий» [9, с. 152]. Таким образом, начинаясь экскурсом историческим, завершается «сказка» медитацией в мифологическое прошлое, которое так же открыто и доступно для рассказчика, как и история многовековой давности. Свободно перемещаясь по палубам парохода, где, наскучив нахождением среди «чистой публики», рассказчик сходит на нижнюю палубу, чтобы «бродить здесь, с трудом пробираясь между спутавшихся ног и рук», он также свободно перемещается из дня сегодняшнего в день позавчерашний («Это было так недавно — в 1220 году» [9, с. 139]) и из исторической плоскости — в плоскость мифологическую. Сроднившийся с «Волгой-матушкой, кормилицей, сказочницей», автор «Волжских сказок» перенял все ее главные качества и свойства: пространственную бескрайность, временную безграничность и смысловую всеядность. Создатель «волжского мира», он стал и создателем мира как таково-

го, почувствовал себя его творцом и средоточием всех его голосов, событий и смыслов, присутствуя и не присутствуя в нем в одно и то же время, этически с ним сближаясь и эстетически от него дистанцируясь.

Перейдем теперь к Толстому и начнем с текста, также написанного им в середине 1890-х гг., на два года раньше чириковского «Последнего рейса», — правда, автору этого текста, Толстому, было в это время только 10 лет. «Поездка по Волге» — самое раннее из сохранившихся сочинений Алексея Толстого, написанное во время его учебы дома, с домашними учителями и родителями. Сочинение датировано мартом 1893 г., в нем мальчик рассказал об одной из поездок к деду, Л.Б. Тургеневу, жившему в это время в селе Тургенево Ставропольского уезда Самарской губернии. В совсем небольшом тексте изображается дорога на лодке из Тургенева до Сенгилея, приключение в заливных лугах («Вдруг наша лодка села на мель, пришлось отталкивать ее веслами» [7, с. 263] и т. д.) и, наконец, благополучное прибытие на пристань, практически наперегонки с пароходом («Не прошло и четверти часа, как мы подъехали к пристани, а за нами пришел и пароход» [7, с. 263]). Детское и, безусловно, по-детски наивное сочинение десятилетнего ребенка тем не менее, на наш взгляд, содержит в себе главные из тех составляющих «волжского сюжета», которые останутся неизменными уже не в детских сочинениях, а в прозе писателя Толстого и о которых мы будем говорить ниже. Эти составляющие — обязательное приключенческое начало, личная вовлеченность всех героев и автора в волжское приключение, описываемое в тексте, и, наконец, включенность в события главного героя — Волги — не просто как фона, а как основного их участника. Собственно, таким «приключением» и является описанная юным Толстым поездка по Волге. Приключение это развивается последовательно-стадиально, проходя через ряд «вдруг» и «неожиданно», в нем задействованы сразу несколько героев (дедушка, папа, лодочник) и автор-рассказчик, которые активно действуют, вмешиваясь в происходящее и меняя его в зависимости от необходимости, но активнее всех ведет себя Волга, которая то препятствует, то помогает, она и есть главное приключение, его вдохновитель и организатор.

Переходя к толстовской трилогии «Хождение по мукам», отметим, что волжские эпизоды присутствуют во всех трех входящих в нее романах — «Сестры», «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро». С точки зрения организации волжского сюжета любопытно и то, как автор трилогии распределяет места

действия волжских эпизодов от первой книги трилогии к последней: в «Сестрах» это верхний плес от Рыбинска до Самары, а также Волга у Самары, в «Восемнадцатом годе» — средний плес между Самарой и Саратовом и в «Хмуром утре» — преимущественно нижний плес в районе Царицына. Если для *не*волжанина такое распределение может показаться случайным и неважным с художественной точки зрения, то для Толстого, который, как было сказано, вырос на Волге, хорошо знал ее историю и чувствовал волжский характер, такая последовательность волжских эпизодов не только не случайна, но и глубоко закономерна: сама трилогия «течет» от главы к главе и от книги к книге, как Волга, — расширяясь и сужаясь, обходя перекаты и покрываясь льдом зимой, чтобы потом снова вскрыться и бежать навстречу морю.

Итак, как же это движение организовано?

Первый эпизод, действие которого происходит на Волге, расположен почти в самом начале «Сестер»: «В конце мая, едва сдав экзамены, Даша поехала к отцу через Рыбинск по Волге» [8, с. 73] и т. д. Действие этого эпизода длится чуть больше суток: сев на пароход ночью, на следующее утро Даша встречается на нем с Телегиным, с которым проводит весь день до вечера; утром на следующий день пароход приближается к Кинешме, но передумавший сходить на берег Телегин остается на нем и снова встречается с Дашей. Весь дальнейший путь вниз по Волге Толстой не описывает, обходясь лаконичным «на сходнях парохода она <Даша. — *М.П.*> простилась с Телегиным, проводившим ее в конце концов до Самары» [8, с. 87].

Любопытно изображение героев этого волжского эпизода — каждого по отдельности и всех вместе. Этих героев три — Даша, Телегин и Волга.

Вот самое начало и описание Даши, которая вся — непрерывное и безустанное действие: «села на... пароход», «разобрала... вещи», «заплела косу», «подумала», «положив под голову локоть и улыбаясь от счастья, заснула под мерное дрожание машины» [8, с. 73]. Ни на мгновение она не прекращает действовать и дальше: «приоткрыла жалюзи», «соскочила с койки», «развернула... тэб», «выжала ее <губку. — *М.П.*> на себя», «смеясь, начала поджимать к животу колени», «надела чулки, белое платье и белую шапочку», «вышла на палубу» [8, с. 73]. Кажется, Толстой не оставляет героиню в покое ни на секунду, заботясь о том, чтобы она непрерывно что-то делала, и лучше — если этих действий будет два, три и больше в одно и то же время: «Даша <1)> сидела в плетеном кресле,

<2)> положив ногу на ногу, <3)> обхватив колено, и <4)> чувствовала… и <5)> тихим восторгом ширится сердце <у нее же. — *М.П.*». Аналогичным образом ведут себя Телегин и Волга. Первый «сел рядом и снял шляпу», и в это время — «брови его сдвинулись, по лбу пошли морщины», и в это же время — «суженными глазами он глядел на воду» и, «не отвечая… медленно полез в карман, вытащил оттуда кусок хлеба и стал бросать птицам» [8, с. 75]. Что касается Волги, то ее одновременных и последовательных действий и вовсе невозможно сосчитать, так как она — это и пароход, который «стоял у пустынного берега», и стоявшие тут же «возы с сосновыми ящиками», и коричневый жеребенок, пивший воду, «расставив худые, с толстыми коленками, ноги», и целая стая белых мартынов, которая «с тревожным криком бросилась ловить крошки» [8, с. 75].

Все три героя, находясь в одном месте и в одно и то же время, непрерывно движутся, живут своей жизнью, наполняя каждый траекторию своего движения собственными действиями, реакциями и поступками. Но иногда эти поступки, реакции и действия приходят в унисон, оказываются созвучными друг другу, и вот здесь-то и начинается истинное «приключение», искомое Толстым и выступающее главным сюжетным центром всего «волжского эпизода». Замечательно, что, когда это происходит, слова оказываются лишними и полностью вытесняются движениями и жестами, как, например, в финале этого «волжского эпизода»: «— Как я посмотрю на ваш поступок? Ну, этого я не скажу. — Даша засмеялась и неожиданно, так что у Ивана Ильича снова на весь день, сильнее вчерашнего, пошла кружиться голова, положила ему в ладонь свою руку просто и нежно» [8, с. 79].

Отметим еще две особенности толстовских приключений, сопутствующие развитию «волжских сюжетов» в «Хождении по мукам».

Первая из этих особенностей — стремление автора активно задействовать не только зрительные и слуховые, но и прочие образы — обонятельные, вкусовые и тактильные. «Ветерок… пахнул медовыми цветами», «стало <Даше. — *М.П.*> свежо и боязно», «струи воздуха, то пахнущие болотной травой, то сухостью вспаханной земли, медовой кашкой и полынью, текут сквозь нее <Дашу. — *М.П.*>», «солнце грело колени», «ветер касался щеки, плеч, шеи, словно круглыми и ласковыми пальцами» [8, с. 77].

Вторая особенность связана с предыдущей и является, с нашей точки зрения, по-настоящему толстовской. «Талантливый брюхом», по извест-

ному определению Ф. Сологуба, Толстой не упускает возможности усадить своих героев за стол, выступающий той самой узловой точкой, через которую проходят пути и траектории всех задействованных, в том числе в рассматриваемом волжском сюжете, персонажей:

> — Ну, вот что — идемте завтракать, — сказала Даша сердито.
>
> — С удовольствием.
>
> Иван Ильич велел вынести столик на палубу и, глядя на карточку, озабоченно стал скрести чисто выбритый подбородок.
>
> — Что вы думаете, Дарья Дмитриевна, относительно бутылки легкого белого вина?
>
> — Немного выпью с удовольствием.
>
> — Белого или красного?
>
> Даша так же деловито ответила:
>
> — Или то, или другое.
>
> — В таком случае — выпьем шипучего.
>
> <...>
>
> Теплый ветерок поддувал под белую скатерть, под платье Даши. Золотистое вино в граненых больших рюмках казалось божьим даром [8, с. 75–76].

Если внимательно присмотреться к этому эпизоду, можно обнаружить в нем все или почти все, о чем шла речь выше: здесь и одновременность разных действий, совершаемых каждым из героев (Даша в ответ на комплимент-признание Телегина зовет его завтракать, сердится и деловито отвечает на заданные ей вопросы; Телегин выносит столик, глядит на карточку, скребет подбородок и спрашивает Дашу; Волга (волжский ветерок) поддувает под скатерть и под платье, и она же (солнце над ней) отражается в вине, разлитом по рюмкам), и — действия вместо слов, и — тактильные и вкусовые ощущения, сопровождающие слова и действия.

Таким образом, в основе рассмотренного волжского сюжета у Толстого лежит простая в общем-то мысль: сюжет начинается там, где есть действие; разные действия приводят в движение различные линии развития сюжета; пересекаясь, эти линии образуют «приключения», которые становятся тем острее, чем больше зрительных, слуховых, тактильных, вкусовых и обонятельных ощущений в них задействованы; апогеем приключения и самым вер-

ным его признаком является застолье, участники которого совершают сразу много действий и взаимодействуют с миром посредством разных рецепторов.

Следующий вопрос, который мы обязаны поставить в связи с рассмотренным выше волжским эпизодом у Толстого, — какую роль отводит себе в созданном им волжском мире сам автор, например, выступает ли он Богом в этом мире, как мы это видели у Чирикова? Ответ на этот вопрос представляется нам следующим: если он и выступает Богом, демиургом или еще кем-либо подобным, то само понятие демиурга или Бога трактуется Толстым иначе, чем у Чирикова. Если в последнем случае «быть Богом» означало все видеть и слышать, быть во всех точках пространства и во всех временах сразу (в том числе — неисторических, мифологических), то в случае Толстого это означает находиться в движении и приводить в движение окружающее — людей, мир, звуки, запахи. Есть только то, что есть движение, действие, и лучше, если последнее вызвано мною или протекает с моим участием. Очаг сам по себе, без проткнувшего его носа Буратино, в общем-то, и не существует, как не существует театр Карабаса Барабаса, в который еще не пришел деревянный человечек с длинным носом. Но стоит последнему к чему-либо прикоснуться — мир, как и составляющие его предметы и герои, начинает быть — звучит, пахнет, отражается, переливается. Иначе говоря, если мы говорим о волжанине Толстом, никакой Волги нет, пока лодка с сидящим в ней десятилетним «Лешей Бостромом», как подписал свое детское сочинение «Поездка по Волге» мальчик, не отплыла от берега села Тургенево в сторону Сенгилея; нет никакой Волги и до тех пор, пока Даша и Телегин не поднялись на пароход в Рыбинске, чтобы плыть на нем вниз по течению и — из небытия в бытие. Толстовская Волга — не созерцательная, а активная, это не сгусток времени и пространства или портал в другие слои истории и мифологии, а река-приключение, т. е. кусок самой жизни между «еще не» и «уже не».

Аналогичным образом строятся и другие волжские сюжеты в «Хождении по мукам».

Если говорить о «Сестрах», то здесь Волга возникает еще по крайней мере однажды — в эпизоде волжской прогулки Даши и Говядина, которую можно рассматривать как еще одно лжелюбовное приключение, итогом которого становится скоропалительное решение Даши уехать в Крым, в Евпаторию. Развивается этот волжский сюжет в полном соответствии со всем сказанным выше: и Даша, и ее спутник активно действуют, каждый —

в соответствии со своим характером и намерениями (Даша «взяла белый зонтик и пошла за Семеном Семеновичем», «выпрыгнула на берег», «закинув руки за голову, легла на спину», «быстро села, вырвала у него <Говядина. — *М.П.*> туфлю и шлепнула ею Семена Семеновича по щеке», «надела туфлю, встала, подобрала зонтик и, не взглянув на Говядина, пошла к реке»; в это же время Говядин «перешагнул через огромные босые ноги грудастого и губастого парня», «принялся стаскивать с себя пиджак», «стыдливо отстегнул помочи», «вытирая платком лицо, говорил», «молчал, ковыряя в земле пальцем», «потянул ее за каблук»; по Волге «двигались силуэты лодчонок», «проплыла лодка, полная народа» [8, с. 92]), все происходящее пахнет, имеет вкус и ощущается, как при соприкосновении (от Говядина «пахло сметаной», за Волгой пахнет «медовыми цветами», Дашу «разогрело солнце»); есть даже элементы застолья, правда редуцированного (парень на берегу, глядя вслед Даше, «жует французскую булку», «в бледном цветке шиповника, в желтой пыльце» на другом берегу Волги «ворочается пчела», а «одуревшая баба со связками вяленой рыбы на коромысле… кричит, глядя на пыльные окошки: “Рыбы воблой, рыбы”» [8, с. 96]). Подготовленное таким образом и действиями героев, и многообразием проявлений мира, и манифестированное даже чем-то вроде стола, еще одно волжское «приключение» совершается и доходит до своего логического финала, которым и становится внезапное решение Даши уехать из Самары в Крым.

«Приключения» в «Восемнадцатом годе» выходят за рамки частных, любовных и псевдолюбовных, и то же касается «волжских приключений», разворачивающихся в одном случае возле Самары, а в другом — в районе Хвалынска. Самарские приключения связаны с июньским наступлением чехов, которое хоть и не коснулось Волги непосредственно (входя в город, чехи штурмовали переходы через другую реку — Самару, приток Волги), но не могло в ней не отразиться, вовлекая главный «приключенческий» водоем в свою орбиту («Мрачно осветились мутные воды Волги» [8, с. 411], «Батарея была выведена из строя. Пулеметы сбиты. Чехи продолжали наступать, охватывая засамарскую слободу до самой Волги» [8, с. 412], «Красные, успевшие еще перебежать через деревянный мост, переплывшие наискосок Самарку, садились на баржи и пароходы и уходили вверх по Волге. На берегу в ленивой волне лежало несколько трупов. Многие сотни мертвецов уже уплыли в Волгу» [8, с. 418], «Вся средняя Волга в руках чехов…» [8, с. 418]). Другая часть

«приключений» в «Восемнадцатом годе» — хвалынская — разворачивается на пароходе, идущем снизу вверх, в сторону Самары. Эта часть, как и предыдущая, самарская, — по-настоящему приключенческая: едущие на пароходе с боем берут Хвалынск, и, обманув сторожевой пост при подходе к Сызрани, добираются до Батраков, а между делом играют «в носы» в картишки, хвастаются и мечтают «отчубучить» еще что-нибудь неслыханное. Единственное, чего как будто нет в «волжских эпизодах» в «Восемнадцатом годе», — стола и застолья, но, если присмотреться к этим эпизодам внимательнее, застольем в них становится вся воюющая страна — страшным застольем, когда «фронт был повсюду — и на далеком севере, и на Волге под Казанью, и на нижней Волге под Царицыном» [8, с. 581], и это о тех яствах, которые за этим столом ели, в эпиграфе к роману «Восемнадцатый год» сказано так: «В трех водах топлено, в трех кровях купано, в трех щелоках варено. Чище мы чистого».

Наконец, Волга в «Хмуром утре», как уже было сказано, — преимущественно нижняя, царицынская. И здесь, как и в «Восемнадцатом годе», «приключения» в основном — исторического характера (Царицын вот-вот будет оставлен, последние пароходы отходят от городской пристани), но внутри батальных и околобатальных сцен лежат и глубоко личные мотивы — по поручению Телегина Кузьма Кузьмич должен эвакуировать из оставляемого красными города Дашу с Анисьей. И здесь мы вновь наблюдаем картину, уже знакомую нам по волжским сюжетам в «Сестрах» и в «Хмуром утре»: все герои, включая Волгу, активно движутся, действуют (ломовые телеги «погромыхивают» на спусках у Волги, люди роют заставы у пристаней, пароходы, «ободранные и грязные», подчаливают к берегу, санитары шагают через лежащих больных, кочегар несет к буксиру больных женщин, Кузьма Кузьмич тащит мешок с хлебом и салом и сумку с медикаментами, Волга обмелела). Все эти действия сопровождаются синестезией чувств (над городом висит тяжелый смрад, заставляя людей торопиться покинуть царицынский берег, красноватые отблески солнца перемешаны с пылью, «дело пахнет расстрелом» и т. д.) и хоть и отдаленно связаны с едой и застольем (выполняя поручение Телегина спасти женщин, Кузьма Кузьмич знает, что он может «воровать, убивать», но «хорошо кормить» больных; трупы на берегу складывают в лимонадные и квасные киоски; в мешке у Кузьмы Кузьмича лежат хлеб и сало). И снова разные траектории ненадолго совмещаются (кочегар, «захватив в охапку обеих женщин», несет

их к буксиру по гнущимся до самой воды доскам; Кузьма Кузьмич, «очень довольный», тащит за ним мешок с провизией), а значит, приключение совершается, и приключенческий сюжет можно считать исчерпанным.

Подводя итоги всему сказанному, представляется важным обратить внимание на три момента.

Первое. Волга у Чирикова — это последняя истина и константа в мире подлогов и энтропии, а по выражению М.М. Бахтина — «времяпространство, подлинный хронотоп» [1, с. 236]. Оказываясь на Волге и совпадая с нею, человек получает возможность все видеть и слышать, присутствовать сразу во всех временах и пространствах, перемещаться из плана исторического в мифологический и обратно. Соответственно, отношение автора к Волге у Чирикова — это отношение практически религиозного характера: Волга течет, как «течет» Священное Писание, от Бытия и пророков — к Евангелию и Откровению, от «Девьих гор» с сатаной и Антихристом — к «Стенькиной казне» и «Невестам Христовым», и автор «Волжских сказок» читает по волжским волнам и береговым камням и развалинам историю мира от дней творения к дням сегодняшним. В этом смысле «Волжские сказки» не сочинены Чириковым, а именно прочитаны им, как читается, например, Псалтирь во время богослужения, и читатели этих «сказок» присутствуют именно на таком богослужении, во время которого и они тоже вместе с автором становятся все знающими и все понимающими, перемещаясь из времени и пространства в точку вненаходимости.

Второе. Волга Толстого — условие и причина приключений, искомых и с жадностью обретаемых героями и автором. Она сама и есть главное приключение, до и после которого жизнь останавливается и стоит на месте и вместе с которым начинает переливаться красками и звучать, обретает значение и смысл. Толстой не рассказывает жизнь, а воспроизводит ее, проживает вместе с героями все их действия и реакции, чувствует всеми рецепторами, данные которых могут наслаиваться и смешиваться, радуется и балагурит за пиршественным столом, даже если этот стол — кровавая бойня братоубийственной войны.

И, наконец, третье. Здесь нам хотелось бы коснуться причин отмеченных разночтений в разработке «волжского сюжета» у Чирикова и Толстого. И причина эта видится нам в следующем. Самому Чирикову и его поколению — поколению, родившемуся в 1860-е гг., на двадцать лет раньше

Толстого, выпало быть поколением, т е р я ю щ и м Б о г а (в большой степени именно об этом написаны такие романы Чирикова, как тетралогия «Жизнь Тарханова», «Зверь из бездны» и «Отчий дом»). Поэтому и «волжское богослужение» Чирикова — богослужение в полуразрушенном храме (вспомним хотя бы руины Воскресенского монастыря в «Невестах Христовых»), богослужение, оспариваемое раскольниками и просто сварливыми свидетелями и прерываемое стоянками пароходов и другими случайными обстоятельствами. Автор у Чирикова читает открытое ему и его взору Священное Писание, но читать его становится с каждым днем и с каждым часом труднее, и оно не отзывается в умах и в душах тех, кто это чтение слышит. Наследующий волжанину Чирикову Толстой идет другой дорогой: не добившись успеха в модернистских поэтических опытах, он встает на дорогу неореализма, но этот неореализм совершенно иной, чем у Чирикова. Убедившись, что Бог отцов и старших братьев безмолвствует — отошел или умер — и их обращенные к нему мольбы остаются гласом вопиющего в пустыне, Толстой возвращается на несколько шагов назад — в архаику и синкретическое позавчера, к обряду, который не рассказывается, а воспроизводится. Именно этим обрядом, в ходе которого человек заклинает мир и понимает его, вступает в магические отношения с природой и с духами, и являются толстовские «волжские приключения», совмещающие эрос и танатос, еду и всю сопроводительную застольную атрибутику.

Список литературы

Исследования

1 *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.

2 *Завельская Д.А.* Волга Горького и Чирикова // Творчество Максима Горького в социокультурном контексте эпохи. Горьковские чтения — 2004. Мат. международной конф. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского гос. ун-та, 2006. С. 309–310.

3 *Захарова В.Т.* Сакральность русского пространства в художественном постижении Е.Н. Чирикова // Евгений Николаевич Чириков. Возвращение к читателю. II Культурологические чтения «Русская эмиграция XX века». М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. С. 20–30.

4 *Михайлова М.В., Назарова А.В.* Волжский мир в творчестве Е.Н. Чирикова // *Чириков Е.Н.* Волжские рассказы и сказки. Н. Новгород: Книги, 2021. С. 5–14.

5 *Перепелкин М.А.* Евгений Николаевич Чириков. Самарские страницы жизни и творчества. Самара: Слово, 2020. 152 с.

6 *Чириков М.А.* Пароходы в жизни и творчестве Е.Н. Чирикова // Stephanos. 2021. № 5 (49). С. 26–36. DOI: 10.24249/2309-9917-2021-49-5-26-35

Источники

7 Алексей Толстой и Самара. Из архива писателя. Куйбышев, 1982. 368 с.

8 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 5. 584 с.

9 *Чириков Е.Н.* Волжские рассказы и сказки. Н. Новгород: Книги, 2021. 512 с.

10 *Чириков Е.Н.* Последний рейс // Самарский вестник. 1895. № 210. 1 октября.

References

1 Bakhtin, M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [*Aesthetics of Verbal Creativity*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 424 p. (In Russ.)

2 Zavel'skaia, D.A. "Volga Gor'kogo i Chirikova" ["Volga of Gorky and Chirikov"]. *Tvorchestvo Maksima Gor'kogo v sotsiokul'turnom kontekste epokhi. Gor'kovskie chteniia — 2004. Materialy mezhdunarodnoi konferentsii* [*Maxim Gorky's Work in the Sociocultural Context of the Era. Gorky Readings — 2004. Proceedings of the International Conference*]. Nizhny Novgorod, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod Publ., 2006, pp. 309–310. (In Russ.)

3 Zakharova, V.T. "Sakral'nost' russkogo prostranstva v khudozhestvennom postizhenii E.N. Chirikova" ["The Sacredness of Russian Space in the Artistic Comprehension of E.N. Chirikov"]. *Evgenii Nikolaevich Chirikov. Vozvrashchenie k chitateliu. II Kul'turologicheskie chteniia "Russkaia emigratsiia XX veka"* [*Evgeny Nikolaevich Chirikov. Return to the Reader. 2nd Culturological Readings "Russian Emigration of the 20th Century"*]. Moscow, Marina Tsvetaeva House-Museum Publ., 2008, pp. 20–30. (In Russ.)

4 Mikhailova, M.V., and A.V. Nazarova. "Volzhskii mir v tvorchestve E.N. Chirikova" ["The Volga World in E.N. Chirikov's Works"]. Chirikov, E.N. *Volzhskie rasskazy i skazki* [*Volga Stories and Fairy Tales*]. Nizhny Novgorod, Knigi Publ., 2021, pp. 5–14. (In Russ.)

5 Perepelkin, M.A. *Evgenii Nikolaevich Chirikov. Samarskie stranitsy zhizni i tvorchestva* [*Evgeny Nikolaevich Chirikov. Samara Pages of Life and Creative Work*]. Samara, Slovo Publ., 2020. 152 p. (In Russ.)

6 Chirikov, M.A. "Parokhody v zhizni i tvorchestve E.N. Chirikova" ["Steamboats in E.N. Chirikov's Life and Work"]. *Stephanos*, no. 5 (49), 2021, pp. 26–36. DOI: 10.24249/2309-9917-2021-49-5-26-35 (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OWCZDG
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ РОМАНА А.Н. ТОЛСТОГО «ВОСЕМНАДЦАТЫЙ ГОД»

© 2025 г. Г.Н. Воронцова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 16 января 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-288-307

Статья опубликована в рамках проекта «Русская и европейская классика в XXI веке: подготовка цифровых научных комментированных изданий» по гранту Министерства науки и высшего образования РФ на проведение крупных научных проектов по приоритетным направлениям научно-технологического развития (соглашение № 075-15-2024-549 от 23 апреля 2024 г.)

Аннотация: Статья посвящена одной из ключевых проблем научного комментария ко второй части трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам», роману «Восемнадцатый год», а именно источникам текста произведения. В процессе исследования было установлено, что в основу произведения положен разнообразный и разноплановый материал. Так, основным источником сюжетной линии пребывания Вадима Рощина в Добровольческой армии, хода 1-го и 2-го Кубанских походов, сражений белых и красных на юге России, отчасти характеристик лидеров Белого движения стала работа А.И. Деникина «Очерки русской смуты», в частности ее второй и третий тома под названием «Борьба генерала Корнилова. Август 1917 г. – апрель 1918 г.» и «Белое движение и борьба Добровольческой армии». В романе Толстого также были использованы очерк П. Точеного «Эпизоды августовских боев 1918 г. на Нежинщине», опубликованный в журнале Истпарта Украины «Летопись революции» в 1926 г.; мемуары Н.В. Герасименко, опубликованные в 1922 г. под названием «Махно» в историко-литературном сборнике «Историк и современник»; сохранившиеся в архиве писателя «Записки о чехословацком мятеже 1918 г. с чертежами военных операций», которые представляют собой либо реферативный обзор неизвестных нам воспоминаний очевидцев, либо сами являются такими воспоминаниями.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, роман «Восемнадцатый год», научный комментарий, источники текста.

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. https://orcid.org/0000-0003-3546-0472

E-mail: voroncova.96@mail.ru

Для цитирования: *Воронцова Г.Н.* Историко-литературные источники романа А.Н. Толстого «Восемнадцатый год» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 288–307. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-288-307

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

HISTORICAL AND LITERARY SOURCES OF A.N. TOLSTOY'S NOVEL *THE EIGHTEENTH YEAR*

© 2025. Galina N. Vorontsova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 04, 2024
Approved after reviewing: January 16, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The work was financially supported by the grant from the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (agreement no. 075-15-2024-549 by April 23, 2024) "Russian and European Classical Texts in the 21st Century: Preparing Digital Academic Editions with Commentaries."

Abstract: The article focuses on one of the crucial issues of academic commentary on the second part of Aleksey Tolstoy's trilogy, *The Road to Calvary*, the novel *The Eighteenth Year*, namely its text sources. The research establishes that the work relies on various and diverse materials. For example, the main storyline of Vadim Roschchin's time in the Volunteer Army, the course of the first and second Kuban campaigns, the battles of the White and Red Armies in southern Russia, as well as, partially, the depiction of the leaders of the White movement was based on Anton Denikin's *The Russian Turmoil*, mainly the second and third volumes titled *The Struggle of General Kornilov. August 1917 – April 1918* and *The White movement and the struggle of the Volunteer Army*. In his novel, Tolstoy also used P. Tocheniy's essay *August 1918 events at Nezhinschchina*, which was published in the Ukrainian Istpart journal *Chronicles of the Revolution* in 1926; the memoirs of N.V. Gerasimenko, published in 1922 under the title *Makhno* in the historical and literary anthology *Historian and Contemporary*; and the *Notes on the 1918 Czechoslovak revolt with blueprints of the military campaigns*, which were found in the writer's archive and are either an abstract review of an unknown eyewitness account or the eyewitness account itself.

Keywords: Aleksey Tolstoy, *The Eighteenth Year*, commentary, text sources.

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.
https://orcid.org/0000-0003-3546-0472

E-mail: voroncova.96@mail.ru

For citation: Vorontsova, G.N. "Historical and Literary Sources of A.N. Tolstoy's Novel *The Eighteenth Year*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 288–307. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-288-307

К числу основополагающих задач научного комментария художественного текста относится выявление источников повествования, особенно если речь идет о произведении, в котором запечатлены исторические события, а наряду с вымышленными персонажами действуют их реальные участники. В полной мере это относится к романам, составившим трилогию Алексея Николаевича Толстого «Хождение по мукам» (1919–1941): «Сестры», «Восемнадцатый год» и «Хмурое утро».

Роман «Восемнадцатый год», посвященный событиям Гражданской войны в России, был задуман А.Н. Толстым еще в эмиграции, в пору завершения работы над романом «Хождение по мукам» (1919–1921). В июне 1921 г. берлинский журнал «Русская книга» информировал своих читателей: «Граф А.Н. Толстой работает над новым романом, который составит вторую часть задуманной им трилогии и явится продолжением его романа “Хождение по мукам”. В нем будет изображена эпоха революции» [5, с. 25–26].

Произведение не могло быть написано, как, например, первая часть трилогии, в основном на основе личных впечатлений автора. Как известно, на фронтах Гражданской войны писатель не был. С начала августа 1918 г. он находился на юге России, в основном в Одессе, т. е. не в том районе, где формировалась и вела боевые действия Добровольческая армия.

Уже в 1929 г. А.А. Бек, которому принадлежал один из первых откликов на роман, писал: «Алексей Толстой не видел своими глазами событий восемнадцатого года — этот год он провел в эмиграции[1]. Соответственно этому книга его не представляет собой живых впечатлений и наблюдений худож-

1 Толстой с семьей покинул Россию в начале апреля 1919 г.

ника, а является плодом изучения и переложения разнообразных мемуаров. А. Толстой выводит целую галерею исторических лиц — генералов Корнилова, Деникина, Колчака и других, батько Махно; красных командиров Жлобу, Кожуха, Сорокина, совет народных комиссаров во главе с Лениным и т. д. И всякий раз, когда автор описывает исторические события и исторических лиц, вспоминаются уже читанные когда-то воспоминания <...>. Эти "человеческие документы" автор нередко "творчески перерабатывает" <...>. Такое "творческое преображение" исторических фактов часто встречается в книге» [1].

Действительно, в основу произведения положен разнообразный и разноплановый материал. В фонде писателя в Отделе рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН раздел по истории Гражданской войны один из самых обширных. В его составе книги, газеты, выписки и реферативные обзоры литературы, листовки Добровольческой армии и Вооруженных сил на Юге России, оперативные карты, военные документы, в том числе по истории повстанческого движения на Украине. В то же время Толстой был знаком с целым рядом воспоминаний очевидцев событий 1918 г., не сохранившихся в его архиве.

Так, основным источником сюжетной линии пребывания Вадима Рощина в Добровольческой армии, хода 1-го и 2-го Кубанских походов, сражений белых и красных на юге России, отчасти характеристик лидеров Белого движения стали мемуары А.И. Деникина «Очерки русской смуты», в частности их второй и третий тома под названием «Борьба генерала Корнилова. Август 1917 г. — апрель 1918 г.» и «Белое движение и борьба Добровольческой армии». Второй том «Очерков» впервые вышел в Париже в издательстве Я.Е. Поволоцкого в 1922 г. [7], третий — в Берлине в издательстве «Слово» в 1924 г. [8]. До конца 1920-х гг., в период НЭПа, печатались выдержки из «Очерков» и в СССР. Фрагмент второго тома под названием «Большевистский переворот» вошел в книгу «Октябрьская революция» [12]. Отрывки из труда Деникина наряду с отрывками из мемуаров других участников Белого движения составили сборник «Деникин — Юденич — Врангель» [10]. Отдельным изданием под редакцией П.Е. Щеголева был напечатан большой фрагмент второго тома «Очерков» под названием «Поход и смерть генерала Корнилова» [9]. Однако анализ текста романа «Восемнадцатый год» позволил сделать вывод о том, что Толстой был зна-

ком и пользовался берлинским и парижским изданиями томов мемуарного труда Деникина. Приведем лишь несколько примеров следов «Очерков русской смуты» в романе Толстого.

Текстуально близким к ним выглядит одно из упоминаний автором атамана Алексея Максимовича Каледина: «Тогда атаман Каледин обратился к Дону с последним, безнадежным призывом — послать казаков-добровольцев в единственное стойкое военное образование — в Добровольческую армию, формируемую в Ростове генералами Корниловым, Алексеевым и Деникиным... Но на призыв атамана никто не отозвался» [16, с. 301]. Вот что писал по этому поводу Деникин: «Все окончательно разваливалось <...>. А генерал Каледин обратился к Дону с последним своим призывом — посылать казаков добровольцев в партизанские отряды <...>. 29-го Каледин собрал правительство <...> и предложил правительству уйти. — Положение наше безнадежно. Население не только нас не поддерживает, но настроено нам враждебно. Сил у нас нет, и сопротивление бесполезно» [7, с. 219–220]. Обращает на себя внимание то, что Толстой, опережая события, заменил «партизанские отряды» на «Добровольческую армию», сделав Каледина безоговорочным союзником Корнилова и Деникина, что не совсем соответствовало исторической реальности.

С Калединым в «Восемнадцатом годе» связано упоминание так называемого «Московского центра», организации, о которой в конце 1920-х гг. было мало что известно: «Двадцать девятого января Каледин созвал в новочеркасском дворце атаманское правительство. В белом зале за полукруглым столом сели четырнадцать окружных старшин Войска Донского, знаменитые генералы и представители “московского центра по борьбе с анархией и большевизмом”» [16, с. 301]. Источником для Толстого и в этом случае, видимо, послужили «Очерки русской смуты». Деникин писал: «Приехали и представители Московского центра. Организация эта осенью 17 года образовалась в Москве из представителей к<онституционно-д<емократиче>-ской партии, совета общественных организаций, торговопромышленников и других буржуазно-либеральных и консервативных кругов. Первоначально были присланы делегатами М.М. Федоров и А.С. Белецкий (Белоруссов) и еще двое. Позднее из числа этих лиц остался при Добровольческой армии только М.М. Федоров, а остальных заменили кн<язь> Г.Н. Трубецкой, П.Б. Струве и А.С. Хрипунов <...>. Задачу делегации Федоров в общих чер-

тах определял так: “служить связью Добровольческой организации с Москвой и остальной общественной Россией» [7, с. 187–188].

Повествование о 1-м Кубанском походе начинается в романе с характеристик вождей Белого движения, Лавра Георгиевича Корнилова и Антона Ивановича Деникина: «Маленький, с калмыцким лицом, сердитый генерал шел в авангарде войск, пешком, с солдатским мешком за плечами. В одной из телег, в обозе, ехал, прикрытый тигровым одеялом, несчастный, больной бронхитом генерал Деникин» [16, с. 302], — которые были основаны на двух фрагментах «Очерков». В первом рассказывалось о Корнилове: «Мы начинали поход в условиях необычайных: кучка людей, затерянных в широкой донской степи, посреди бушующего моря, затопившего родную землю; среди них два верховных главнокомандующих русской армией, главнокомандующий фронтом, начальники высоких штабов, корпусные командиры, старые полковники… С винтовкой, с вещевым мешком через плечо, заключавшим скудные пожитки, шли они в длинной колонне, утопая в глубоком снегу… Уходили от темной ночи и духовного рабства в безвестные скитания… Двинулись, наконец, окраиной города. По глубокому снегу. Проехало мимо несколько всадников. Один остановился <…>. Просит Корнилова сесть на его лошадь. — Спасибо не надо <…>. Ночь звездная. Корнилов — как всегда хмурый, с внешне холодным, строгим выражением лица, скрывающим внутреннее бурное горение, с печатью того присущего ему во всем — в фигуре, взгляде, речи, — достоинства, которое не покидало его в самые тяжкие дни его жизни» [7, с. 224–226]. О себе в начале 1-го Кубанского похода Деникин писал: «Меня Корнилов назначил “помощником командующего армией”. Функции довольно неопределенные, идея жуткая — преемственность. На беду у меня вышло недоразумение еще в Ростове с вещами: чемодан с военным платьем был отправлен вперед в Батайск еще тогда, когда предполагалось везти армию по железной дороге, и там во время захвата станции попал в руки большевиков. В поход пришлось идти в штатском городском костюме и в сапогах с рваными подошвами. В результате после двух пеших переходов — тяжелая форма бронхита, благодаря которому потом долгое время на походе я ехал с войсками, а на остановках принужден был лежать в постели» [7, с. 229][2].

2 См. также в записной книжке Толстого: «В Лед<овом> походе Деникин был в штатском платье. Бронхит» [15, с. 286].

Приводит Толстой вслед за Деникиным и слова популярной в среде добровольцев песни: «Так за Корнилова, за родину, за веру мы грянем дружное “ура!”» [16, с. 325], — которая представляла собой перефразированные строки солдатской песни, известной со времен Первой мировой войны (в ее основу лег текст стихотворения А.С. Пушкина «Песнь о вещем Олеге»). Повествуя о днях 1-го Кубанского похода, автор «Очерков русской смуты» писал: «Вскоре огонь смолк. Мы шли то степью, то жидкими перелесками среди беззвучной тишины умиравшего дня. На душе покойно и радостно. Вероятно у всех так. Идут загорелые, обветренные, пыльные, грязные. Всю усталость от напряженного боя и перехода сразу как будто рукой сняло. В колонне слышится разговор, смех и шутки. Откуда-то вдруг доносится песня: “Так за Корнилова, за Родину, за Веру. Мы грянем дружное “Ура””! Прозвучала, покатилась по полю, отозвалась за холмом и так же неожиданно оборвалась» [7, с. 265]. Однако, в отличие от Деникина, которому явственно слышались в словах песни сакральные смыслы, Толстой называет их «формулой, несъедобной и стертой, как царский двугривенный», который «и могла предложить Добровольческая армия и богатым казачьим станицам, насторожившимся — “а не время ли уже объявить свою, казачью, независимую республику?”, и иногородним, качнувшимся под красные знамена, чтобы драться за равенство прав на донские и кубанские земли и рыбные ловли, за станичные Советы...» [16, с. 325–326].

Подчеркнутая эмоциональность Вадима Рощина, его яркие метафоры подчас также имеют источником текст Деникина. Отвечая на упреки доктора Булавина после подавления вооруженного выступления в Москве, Рощин говорит: «Нет, Дмитрий Степанович <...> в России еще найдутся силы... Мы еще не выдохлись... *Мы не навоз для ваших немцев...* <курсив наш. — *Г.В.*> Поборемся! Отстоим Россию! И накажем... Накажем жестоко... Дайте срок...» [16, с. 296]. Выражение «Мы не навоз для ваших немцев» явно подсказано Толстому ходом мысли Деникина: «Лично для меня было и осталось непререкаемым одно весьма важное положение, вытекавшее из психологии октябрьского переворота: *Если бы в этот трагический момент нашей истории не нашлось среди русского народа людей, готовых восстать против безумия и преступления большевистской власти и принести свою кровь и жизнь за разрушаемую родину, — это был бы не народ, а навоз для удобрения беспредельных полей старого континента, обреченных на колони-*

зацию пришельцев с Запада и Востока. К счастью, мы принадлежим к замученному, но великому русскому народу» [7, с. 199].

К числу книг, прочитанных Толстым в пору работы над «Восемнадцатым годом», относится и работа Г.К. Покровского «Деникинщина. Год политики и экономики на Кубани (1918–1919)» [14], сохранившаяся в архиве писателя[3].

Георгий Константинович Покровский (1877–1937), юрист по образованию, с начала 1900-х гг. член партии эсеров, депутат Государственной думы 2-го созыва от Саратовской губернии, в начале 1920-х гг. преподавал в Петровской сельскохозяйственной академии. 19 января 1922 г. он был арестован, но очень быстро освобожден. Вновь арестован 7 июня того же года в связи с передачей заграничной делегации эсеров информации о подготовке показательного процесса над членами партии и приговорен к 10 годам заключения. Самостоятельно подготовить написанную книгу к печати Покровский по вполне очевидным причинам не мог. Она вышла под редакцией и с предисловием В.И. Невского[4] и с примечаниями С.А. Алексеева.

В небольшом предисловии «От автора» Покровский писал: «Настоящий труд есть попытка осмыслить борьбу, имевшую место на Кубани и в соседних с нею местностях. Автор сам видит недостатки настоящего труда: небрежность стиля, необработанность фактического материала. Однако весьма тяжелые условия для научной и литературной работы в Советской России лишили автора возможности устранить замечаемые в труде недостатки. Арест автора, конфискация и потеря агентами чека части материала создали невозможные для работы условия» [14, с. 8].

Ряд помет Толстой сделал в разделе книги «Летопись событий». Им подчеркнуты:

3 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 125.

4 Невский Владимир Иванович (наст. имя и фам. Кривобоков (Кривобок) Феодосий Иванович; 1876–1937) — советский историк, государственный и партийный деятель; принадлежал к числу тех, кто принимал участие в подготовке Октябрьского восстания. В годы Гражданской войны занимал посты заместителя наркома и Наркома путей сообщения РСФСР, члена Реввоенсовета республики. В 1919–1920 гг., будучи членом Президиума и заместителем председателя ВЦИК, некоторое время примыкал к «рабочей оппозиции», за что впоследствии был отстранен от работы в Петроградском бюро Истпарта (Комиссии по истории Октябрьской революции и РКП(б)) и написания книги по истории партии. В мае 1925 г. назначен директором Третьяковской галереи, позднее — директором Библиотеки им. В.И. Ленина. Занимал эту должность до своего ареста в феврале 1935 г.; расстрелян в 1937 г.

1918

Июнь:

Середина месяца. Объединение всех восставших донских казаков под начальством Краснова.

22. Выступление добровольцев во «второй Кубанский поход».

25. Смерть Маркова, одного из крупнейших добровольческих генералов убитого в бою под ст<анцией> Шаблиевкой.

Июль:

6. Крупная неудача советских войск у Белой Глины. Захват добровольцами Б<елой> Глины 5 000 пленных.

Август:

15. Взятие Екатеринодара Деникиным.

26. Занятие Новороссийска добровольцами.

Октябрь:

8. Смерть инициатора добр<овольческой> армии Алексеева.

26. Мятеж советского командарма Сорокина. Арест и расстрел по его приказанию председателя и нескольких членов ЦИК Северо-Кавказской советской республики в Пятигорске.

30. Арест Сорокина и казнь его в Ставропольской тюрьме [14, с. 229].

Практически все отмеченные Толстым события либо определили сюжетные линии повествования, либо были упомянуты в пятой, девятой и одиннадцатой главах романа.

Сохранились подчеркивания писателя в главах книги Покровского: второй («Разрыв кубанцев с иногородними и демократией. — Разногласия с командованием Добровольческой армии по вопросам государственного строительства»), четвертой («Командование Добровольческой армии и органы местного самоуправления»), шестой («Законодательство командования Добровольческой армии по вопросам управления тылом»), седьмой («Чиновничество. — Евреи. — Украинцы»), восьмой («Выборы кубанского войскового атамана. — Линейцы и черноморцы. — Падение правительства

Сушкова») и одиннадцатой («Южно-русская конференция. — Убийство Рябовола. — Идея южно-русской власти»). Их чтение было необходимо Толстому для общего понимания тех процессов, которые шли на юге страны в 1918–1919 гг.

В основу рассказа попутчика Даши по дороге из Петрограда в Москву о партизанах Черниговщины и Нежинщины положен очерк П. Точеного «Эпизоды августовских боев 1918 г. на Нежинщине», опубликованный в журнале Истпарта Украины «Летопись революции» в 1926 г. [18]. Его первый Отдел был полностью посвящен Гражданской войне. В архиве Толстого сохранилась машинопись очерка с многочисленными подчеркиваниями писателя. О характере использования в романе сведений, приведенных П. Точеным, дает сравнительный анализ текста романа и текста очерка из архива Толстого:

«Восемнадцатый год»:	**Очерк П. Точеного:**
После этого сражения с немцами мы пали духом. Отступили в Кошелевские леса, забрались в такие заросли, где одни волки водились [14, с. 467].	После расправы с кулаками мы решили отступить в более безопасное место, чтобы привести себя в порядок. Собравшись, мы взяли курс по направлению Великой Кошелевки. Прибыв в Кошелевские леса, мы забрались в такие заросли, где только волки водились[5].
Стою на палубе, проверяю документы; смотрю, подходят коммунисты Петр и Иван Петровские, из Бородянщины. Я сразу догадался, не подал виду, что с ними знаком. Обошелся официально, строго: «Ваши документы...». Петровский подает мне паспорт и с ним записку на папиросной бумаге: «Товарищ	Когда я проверял документы пассажиров, то на палубе столкнулся с Петром и Иваном Петровскими (из Городнянщины), но не подал и виду, что с ними знаком <...>. Я с ними обошелся очень официально, так же как и с остальными пассажирами, и обратился к ним: «Ваши документы». Подавая мне свой

5 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 223. Л. 3.

Пьявка, я уезжаю с братом из Чернигова, еду в Россию, и прошу вас, — ведите себя по отношению к нам беспощадно, чтобы не обратить внимания окружающих, потому что вокруг — шпики...» [14, с. 468].

паспорт, Петровский написал на папиросной бумаге: «Тов. Точеный, я с братом уезжаю из Чернигова, еду в Россию и просил бы вас, чтобы вы вели себя по отношению к нам так, чтобы не обратить внимания окружающих, потому что вокруг шпики»[6].

Около деревни Жуковки, — только я в лощину спустился, — налетают на меня двое верховых, дозорные жуковского ревкома. «Куда ты — немцы!..» — «Где?» — «Да уж к Жуковке подходят». Я — назад... Лошадь — в кусты, слез с дрожек... Стали мы обсуждать — что делать? О массовом сопротивлении немцам не могло быть и речи. Их — целая колонна двигалась при артиллерии... [14, с. 469].

Когда я стал выбираться из села, навстречу прискакал с Куликовской дороги дозор и сообщил, что вдали виднеется немецкая колонна, которая направляется прямо на Куликовку. Я — назад. Стали быстро обсуждать положение... Что предпринять? О массовом сопротивлении немцам нечего было и думать, так как вооруженных у нас было самое мизерное количество[7].

Жуковцы потом рассказывали: «Подошли, говорят, немцы, к огородам, к самым плетням, да как крикнут: “Ура”... А за плетнями — нет никого. Те, кто это видел, со смеху, говорят, легли. Немцы Жуковку заняли, ни ревкомцев, ни партизан там не нашли, объявили село на военном положении. Дня через два к нам в Дроздовский лес поступило донесение, что в Жуковку вошел большой германский обоз с огневым снаряжением. А нам патроны

Комична была атака немцев на Жуковку. Жуковцы потом рассказывали. «Подошли, — говорили они, — немцы к самым плетням, да как крикнут “ура”, а потом на плетни... смотрят, а там ничего нет...» Потом они заняли Жуковку. Выставили вокруг караулы, поставили орудия и т. д. Сами же расположились на отдых в трех клунях, так как они боялись распыляться по квартирам и предпочитали всегда держаться компактной массой. В тот же

6 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 223. Л. 4.
7 Там же. Л. 5.

дороже всего... Стали мы судить, рядить, у ребят разгорелись аппетиты, решили — наступить на Жуковку и огневое снаряжение отбить. Нас собралось человек сто. Из них тридцать бойцов послали на шлях, чтобы в случае удачи преградить немцам отступление на Чернигов» [14, с. 470].

день нам поступили сведения, что немцы в Жуковку привезли массу снарядов и патронов. Аппетиты наши больно разгорелись, так как мы нуждались в пополнении и оружием, и патронами. Посудили, порядили и решили — наступать. Нас собралось человек сто. Из них мы выделили 30 человек под командой Полешко и послали на Куликовский шлях, чтоб они залегли там. Это было сделано на тот случай, если нападение удастся, и немцы начнут удирать на Чернигов[8].

Ряд подробностей биографии Нестора Махно и махновского движения писатель почерпнул в мемуарах Н.В. Герасименко, впервые опубликованных в 1922 г. под названием «Махно» в историко-литературном сборнике «Историк и современник» [11, с. 159–200][9]. В 1928 г. под заглавием «Батько Махно. Мемуары белогвардейца» они вышли в СССР в Государственном издательстве [6] под редакцией и с предисловием близкого друга Толстого историка П.Е. Щеголева, который и мог указать автору «Восемнадцатого года» на этот источник.

В предисловии к изданию Щеголев писал: «Впервые переиздаваемые в СССР воспоминания извлечены нами из эмигрантского сборника “Историк и современник”. В основу этих мемуаров легли не только личные воспоминания автора — не будучи особенно близким этому движению, он не постеснялся введением в свой рассказ устных показаний. Имя Махно, особенно в те годы, окутывалось роем легенд. Уже тогда зарождались нелепые фантастические рассказы о его личной жизни и похождениях, и наивный Герасименко неоднократно выдает такие рассказы за истинные происшествия. Не имея возможности каждый раз уточнять рассказ Герасименко, мы исправляем и дополняем лишь наиболее сомнительные места в его пове-

8 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 223. Л. 6.

9 Подробно о других источниках образа Махно в романе см.: [2].

ствовании <...>. В общем следует признать, что Герасименко, несмотря на частую фактическую неточность в своем повествовании, дает ряд красочных и в целом верных изображений главных этапов махновского движения» [6, с. 7–8].

Один из фрагментов мемуаров Герасименко, видимо, послужил основой для эпизода романа, в котором речь идет о пленении махновцами Кати, отправившейся на поиски Рощина на поезде из Ростова в Екатеринослав. Начинается он со слов: «...Резко, будто влетев в тупик, вагон остановился, тормоза взвизгнули железным воплем, громыхнули цепи, зазвенели стекла, несколько чемоданов тяжело упало с верхней койки. Удивительнее всего, что никто даже не ахнул. Повскакали с мест, озирались, прислушивались. И без слов было ясно, что влипли в историю» [16, с. 431].

Далее события развиваются следующим образом. В вагон входят махновцы, «человек десять в бараньих шапках, грозя гранатами, сталкиваясь в тесноте оружием» [14, с. 432]. Они выводят пассажиров в поле с вещами («Выходим, выходим, выходим, — зашелестели голоса. И, больше не протестуя, не говоря ни слова, пассажиры полезли из вагона, — кто с чемоданчиком, кто, захватив только подушку или чайник...» [16, с. 432]), а затем уводят в лагерь Махно («Граждане, слушай команду... <...> Граждане, стройся по четверо в колонну... С вещами в степь...» [16, с. 433–434]). Незаконному пленению предшествуют разговоры в поезде о бесчинствах на железной дороге.

Об аналогичном происшествии во время его поездки по Украине рассказывал Герасименко: «В июне 1918 года мне нужно было срочно выехать по делам из Симферополя в Киев. После некоторых размышлений: ехать ли морем до Одессы, а затем через Раздельную на Киев, или через Александровск с риском попасть в объятия “батьки Махно”, о котором рассказывали легенды, — я решил рискнуть ехать поездом. В вагоне тесно, душно. Пассажиры озабочены, говорят почему-то шепотом, вздыхают, пугливо выглядывая из окна, словно чего-то ожидая. Разговаривают исключительно о Махно и о страшных бандах, которые останавливают поезда, грабят и убивают. Днем благополучно прошли Александровск, вечером далеко оставили Синельниково. Ничего страшного не случилось. Пассажиры успокоились, забывая рассказы о бандах Махно, шутили и уже стали сдвигать чемоданы, корзины, узлы, устраиваясь на ночлег. В это время вагон неожиданно качнуло, ход поезда замедлился, заскрипели колеса. Пассажиры испуганно

переглянулись. Гремя буферами, поезд остановился. Не успели мы сообразить, в чем дело, как сухо затрещали винтовочные выстрелы. — Грабят... Махно... Все притихли, тревожно насторожились. Под окнами беготня, суета, крики... Из вагона в вагон неслась грубая команда: — Забирай вещи, выходи в поле, а кто не выйдет — расстреляем... От кого исходил приказ, почему надо выходить из вагона, — никто не знал, но ослушаться приказа никто не посмел. Моросил мелкий дождь. Луна пряталась за быстро бегущими облаками и слабо освещала призрачным светом притаившуюся степь и каких-то людей на конях. Конные лихо скакали вдоль железнодорожной насыпи, стреляли в воздух, наводя этим панику на испуганных пассажиров. — Махновцы... — сказал кто-то шепотом. Вскоре появились и пешие махновцы. Мы стояли небольшими группами возле своих вагонов, свалив багаж на мокрую землю. У товарных вагонов слышался шум, крики и брань, — это махновцы перегружали товары из вагонов на подводы. Когда перегрузка окончилась, нам приказали куда-то идти. Прошли около трех верст, показались подводы, нас остановили. Солидного вида мужчина в высокой бараньей шапке, окруженный толпой вооруженных людей, объявил нам, что бояться нечего, что мы временно задержаны "Запорожским полком Петриченко из армии батьки Махно" и что расстреливать будут только офицеров, полицейских и, может быть, спекулянтов. На наши уверения, что ни офицеров, ни полицейских, ни спекулянтов среди нас нет, "баранья шапка" равнодушно ответила, что "там видно будет, а пока предъявите документы". Однако, проверялись не документы, а бумажники и кошельки, которые тщательно складывались в мешки вместе с часами, портсигарами, кольцами и другими драгоценными вещами. Багаж нам приказали сложить на подводы, которые двинулись куда-то без нас. После проверки "документов" нам приказали идти по дороге через лес в с<ело> Клюевку и явиться в штаб Махно. Делать нечего — пришлось идти» [4, с. 16–18].

Упомянутый здесь командир Запорожского полка Петриченко стал персонажем толстовского романа, одним из тех, кто грабит поезд, в котором едет Катя:

> — Петриченко... Где Петриченко?.. Беги за ним...
>
> — Сам беги, кабан гладкий... Эй, браток, покличь полковника... Да где он, черт его душу знает?.. Здесь он, на возу спит, пьяный... Из ведра его, дья-

вола, окатить... Слышь, там, с ведром, добеги до колодца, — полковника не добудимся... Эй, братва, водой его не отлить, мажь ему рыло дегтем... Проснулся, проснулся... Скажи ему, — батько гневается... Идет... идет...

В хату вошел давешний рослый человек в высокой шапке. Он до того, видимо, крепко спал, что на усатом багровом лице его с трудом можно было разобрать заплывшие глаза... Ворча, он протолкался к столу и сел [16, с. 438].

О Петриченко Герасименко писал: «...в июне месяце <1918 г.> военным министром гетмана, генералом Рагоза, был издан приказ, по которому из украинской армии увольнялись все офицеры военного времени, с предоставлением им сомнительного права доучиваться на положении юнкеров в военных училищах. Это распоряжение не только понизило количественно армию гетмана, но и создало врагов армии, чем, как известно, не преминул воспользоваться Петлюра, который и вербовал в свою армию этих офицеров. Из этой среды вышли наиболее активные атаманы: Зеленый, Струк, Соколовский, Григорьев и другие. Из них к Махно присоединился прапорщик Петриченко и много других, не менее выдающихся, махновцев» [6, с. 25].

Видимо, мемуарами Герасименко были подсказаны автору «Восемнадцатого года» и некоторые подробности «революционной» биографии Нестора Махно, в частности, связанные с его пребыванием в расположенной в 625 км от Читы в селе Акатуй Акатуйской каторжной тюрьме, где труд каторжан использовался при добыче свинцово-серебряных руд на Акатуйском руднике Нерчинского горнозаводского округа. Толстой писал о Махно: «...будучи на каторге в Акатуйской тюрьме, он много раз пытался бежать и убежал, но был накрыт в дровяном сарае и топором бился с солдатами. Ему переломали прикладами все кости, посадили на цепь...» [16, с. 441].

О том же и с теми же подробностями писал и Герасименко: «В начале 1906 г. он <Махно> организовал смелое нападение на Бердянское уездное казначейство. Во время налета Махно совершил тройное убийство, захватил кассу и скрылся. Один из участников выдал Махно, и его арестовали. До суда Махно содержался в Бердянской уездной тюрьме, но за попытки к побегам его перевели в Херсонскую губернскую тюрьму, где за ним строго следили. В 1907 г. Таврическим окружным судом Махно был приговорен “за разбой и убийство” к бессрочным каторжным работам и переведен для от-

бывания наказания сначала в Орловский централ, а затем в Акатуй и Зерентуй <...>. Махно не сразу сумел приспособиться к тюремному режиму, многократно делал попытки к побегу, поражая администрацию тюрьмы своей изобретательностью. За попытки к побегу Махно наказывали карцером и плетьми. Но Махно не расставался с мыслями о свободе. Его последняя попытка к побегу была совершена во время групповых работ. Махно удалось скрыться. Но произведенной облавой он был найден спрятавшимся в сарае за дровами и долго не сдавался, отбиваясь топором. За этот побег он понес особенно тяжелое наказание» [6, с. 14–15].

Рассказывая в шестой главе романа о взятии чехословаками Самары, писатель ориентировался на сохранившиеся в его архиве «Записки о чехословацком мятеже 1918 г. с чертежами военных операций»[10], выполненные рукой неустановленного лица синими чернилами на шести листах с двух сторон. Происхождение «Записок» неизвестно. Более всего они напоминают реферативный обзор неизвестных нам воспоминаний очевидцев, либо сами являются такими воспоминаниями. Характер документа указывает на то, что составлен он был непосредственно для Толстого[11].

Использовал Толстой в романе и исторические документы эпохи, вплетая их в художественное повествования. Два из них изначально были связаны с именем Льва Давидовича Троцкого, которое упоминалось на страницах произведения пять раз. Еще в пору работы над романом, 2 января 1928 г., Толстой писал Полонскому, редактору журнала «Новый мир», где печатался «Восемнадцатый год»: «Дорогой Вячеслав Павлович, ни вы, ни Иван Иванович <Скворцов-Степанов> <...> не ответили мне на следующее: как мне выкрутиться со Львом Давыдовичем Троцким. Можно ли мне писать так, как будто я пишу роман, скажем в 21 году? Как Ваша цензура на это посмотрит? Не могу же я в романе обойтись без Льва Давыдовича Троцкого. Совет Ваш нужен мне скорый, так как я подхожу к важнейшему событию: Свияжску и перелому в делах Красной Армии. Тут-то у меня и появляется Лев Давыдович. Мое мнение таково: я пишу исторический роман, я знать ничего не знаю, что произошло в 27 году[12]. 27-й год будет в третьей части трилогии, которую, если не помру, начну писать лет через пять» [4, с. 333].

10 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 215. Л. 1–6.
11 Подробно см. об этом: [3].
12 16 ноября 1927 г. Л.Д. Троцкий был исключен из партии.

7 января 1928 г. Полонский отвечал писателю: «Дорогой Алексей Николаевич. Я в первый раз слышу о ваших затруднениях с романом <...>. Ответ, по-моему, может быть один. Вы — художник, пишете исторический роман. Это значит, что Вы его будете писать так, как Вы видите материал, не опуская ничего существенного, не изменяя и не подменяя событий в зависимости от тех или иных изменений, которые существуют теперь. Ведь это основное требование. Что же касается редактора и цензуры, — то они, вероятно, будут иметь свои возражения, станут делать свои замечания и т. д. — но все это может быть сделано по поводу *вашей* картины, сделано с максимальным объективизмом. Поэтому, совет мой таков: пишите, как *ВЫ* находите нужным с точки зрения ваших художественных задач. А что будет потом — против чего ополчится цензура, с чем не согласится редакция — ведь об этом придется говорить позже» [13, с. 69–70].

Имя Троцкого было полностью снято в тексте «Восемнадцатого года» в 1934 г. [17]. И все же незримо оно в романе присутствует. В первой главе произведения Толстой приводит цитаты из написанной Троцким резолюции 2-го Всероссийского съезда Советов крестьянских депутатов, проходившего в Петрограде 26 ноября — 10 декабря 1917 г. («...Всероссийский съезд Советов крестьянских депутатов призывает крестьян, рабочих и солдат Германии и Австро-Венгрии дать беспощадный отпор империалистическим требованиям своих правительств... Призывает солдат, крестьян и рабочих Франции, Англии и Италии заставить свои кровавые правительства немедленно заключить честный демократический мир всех народов... Долой империалистическую войну! Да здравствует братство трудящихся всех стран!» [16, с. 296][13]), и его же статьи 1917 г. «Тайна дипломатии и тайные договоры» («...она разворачивала коричневый газетный лист и читала “Французский империализм с его мрачными захватными планами и хищническими союзами...”» [16, с. 297][14]).

Таким образом, в основу текста романа «Восемнадцатый год», второй части трилогии «Хождение по мукам», Толстым были положены свидетельства участников и очевидцев событий, частью переосмысленные и допол-

13 Резолюция опубликована: Известия. 1917. 7 декабря. С. 10.

14 См. в источнике: «Империализм, с его мрачными захватными планами и хищническими союзами и сделками, довел систему тайной дипломатии до высшего развития» (Известия. 1917. 10 ноября. С. 4).

ненные авторским вымыслом. Тем самым художественному повествованию придавались черты исторической достоверности, что было важно для произведения о сравнительно недавнем прошлом, действующие лица которого стали первыми читателями «Восемнадцатого года».

Список литературы

Исследования

1 *Бек А.А.* Алексей Толстой — Восемнадцатый год // Красная звезда. 1929. 17 марта. С. 4.

2 *Воронцова Г.Н.* Образ Нестора Махно на страницах трилогии А.Н. Толстого «Хождение по мукам»: документы и материалы // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 4. С. 250–269. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-4-250-269

3 *Воронцова Г.Н.* Самарские страницы романа А.Н. Толстого «Восемнадцатый год» // Семиотические исследования. 2023. Т. 3, № 2. С. 55–59. DOI: 10.18287/2782-2966-2023-3-2-55-59

4 *Погорельская Е.И.* А.Н. Толстой и «Новый мир» (из неопубликованной переписки писателя с В.П. Полонским) // Алексей Толстой: диалоги со временем. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 328–342.

5 [*Ященко А.С.*]. Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918–1921 гг. // Русская книга. 1921. № 6. С. 21–26.

Источники

6 *Герасименко Н.В.* Батько Махно: Мемуары белогвардейца. 2-е изд., доп. М.; Л.: Госиздат, 1928. 115 с.

7 *Деникин А.И.* Очерки русской смуты. Париж: Я.Е. Поволоцкий, [1922]. Т. 2: Борьба генерала Корнилова. Август 1917 г. — апрель 1918 г. 352 с.

8 *Деникин А.И.* Очерки русской смуты. Берлин: Слово, 1924. Т. 3: Белое движение и борьба добровольческой армии. Май – октябрь 1918 года. 278 с.

9 *Деникин А.И.* Поход и смерть генерала Корнилова. М.; Л.: Госиздат, 1928. 107 с.

10 Деникин — Юденич — Врангель: [Мемуары] / сост. С.А. Алексеев. М.; Л.: Госиздат, 1927. 504 с. (Серия: Революция и гражданская война в описании белогвардейцев)

11 Историк и современник: историко-литературный сборник. Берлин: О.Л. Дьякова, 1922. Т. 3. 303 с.

12 Октябрьская революция: [Мемуары. Керенский, Милюков, Краснов, Деникин, Станкевич, Соколов и др.] / сост. С.А. Алексеев. М.; Л.: Госиздат, 1926. 432 с. (Серия: Революция и гражданская война в описании белогвардейцев)

13 Переписка А.Н. Толстого: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 432 с.

14 Покровский Г.К. Деникинщина. Год политики и экономики на Кубани (1918–1919). Харьков: Пролетарий, 1926. 234 с.

15 *Толстой А.Н.* Записные книжки / предисл. и публ. Ю.А. Крестинского и Л.И. Толстой // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 74: Из творческого наследия советских писателей. С. 277–352.

16 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1982–1986. Т. 5. 584 с.

17 *Толстой А.Н.* Хождение по мукам. Восемнадцатый год. М.: Сов. литература, 1934. 347 с.

18 *Точеный П.* Эпизоды августовских боев 1918 г. на Нежинщине // Летопись революции. 1926. № 2. Март–апрель. С. 79–93.

References

1 Bek, A.A. “Aleksei Tolstoi — Vosemnadtsatyi god” [“Alexey Tolstoy — The Eighteenth Year”]. *Krasnaia Zvezda*, March 17, 1929, p. 4. (In Russ.)

2 Vorontsova, G.N. “Obraz Nestora Makhno na stranitsakh trilogii A.N. Tolstogo ‘Khozhdenie po mukam’: dokumenty i materialy” [“The Image of Nestor Makhno in the Pages of Alexey N. Tolstoy’s Trilogy ‘The Road to Calvary’: Documents and Materials”]. *Studia Litterarum*, vol. 2, no. 4, 2017, pp. 250–269. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-4-250-269 (In Russ.)

3 Vorontsova, G.N. “Samarskie stranitsy romana A.N. Tolstogo ‘Vosemnadtsatyi god’.” [“Samara Within the Scope of ‘The Eighteenth Year’ Novel by A.N. Tolstoy”]. *Semioticheskie issledovaniia*, vol. 3, no. 2, 2023, pp. 55–59. DOI: 10.18287/2782-2966-2023-3-2-55-59 (In Russ.)

4 Pogorel’skaia, E.I. “A.N. Tolstoi i ‘Novyi mir’ (iz neopublikovannoi perepiski pisatelia s V.P. Polonskim)” [“A.N. Tolstoy and ‘Novy Mir’ (From Unpublished Correspondence of the Writer with V.P. Polonsky)”]. *Aleksei Tolstoi: dialogi so vremenem* [*Alexey Tolstoy: Dialogues with Time*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, pp. 328–342. (In Russ.)

5 [Iashchenko, A.S.] “Sud’ba i raboty russkikh pisatelei, uchenykh i zhurnalistov za 1918–1921 gg.” [“The Fate and Works of Russian Writers, Scholars and Journalists in 1918–1921”]. *Russkaia kniga*, no. 6, 1921, pp. 21–26. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PNISZO
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

УЧАСТИЕ А.Н. ТОЛСТОГО В ПРОЕКТЕ М. ГОРЬКОГО «ИСТОРИЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ»

© 2025 г. О.В. Быстрова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 31 января 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-308-325

Аннотация: Статья посвящена участию А.Н. Толстого в горьковском проекте «История гражданской войны», который был утвержден Постановлением ЦК ВКП(б) от 30 июля 1931 г. В статье рассматриваются два аспекта этого участия. Первый аспект — это работа Толстого над редактированием томов «Истории гражданской войны в СССР». Предполагалось, что Толстой будет работать над редактированием третьего тома «Первые шаги интервенции и "срыв" передышки». Однако в 1943 г., после выхода второго тома серии, концепция издания «История гражданской войны в СССР» была изменена, и надобность в литературном редактировании отпала. Второй аспект — это работа над художественным произведением, написанным в рамках серии «ИГВ». Этим произведением стала повесть «Хлеб (Оборона Царицына)». В статье впервые приводятся письма Толстого редактору исторической секции «ИГВ» И.И. Минцу и ответные, письма Минца литературному секретарю писателя О.Б. Никифоровой из архивов РГАСПИ и ГЛМ. Публикация и введение этой переписки позволяет увидеть и оценить творческий процесс писателя, а также степень погруженности в исторические материалы описываемого в романе периода истории советского государства. В статье уточнены даты начала работы над романом и его завершения. Приведены некоторые отзывы читателей, среди которых был И.В. Сталин, повлиявшие на текст при дальнейших переизданиях. Материалы статьи могут быть использованы при комментировании романа в Полном собрании сочинений А.Н. Толстого.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, М. Горький, И.И. Минц, «История гражданской войны», «Хлеб», оборона Царицына, РГАСПИ.

Информация об авторе: Ольга Васильевна Быстрова — 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. https://orcid.org/0000-0003-1542-2516
E-mail: bystrova63@mail.ru

Для цитирования: *Быстрова О.В.* Участие А.Н. Толстого в проекте М. Горького «История гражданской войны» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 308–325. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-308-325

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

A.N. TOLSTOY'S PARTICIPATION IN M. GORKY'S PROJECT *THE HISTORY OF THE CIVIL WAR*

© 2025. Olga V. Bystrova

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

Received: December 04, 2024
Approved after reviewing: January 31, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The article is devoted to the participation of A.N. Tolstoy in Gorky's project *The History of the Civil War*, which was approved by the Resolution of the Central Committee of the CPSU(b) on July 30, 1931. The article examines two aspects of this involvement. The first aspect is Tolstoy's work on editing the volumes of the *History of the Civil War in the USSR*. Tolstoy was supposed to be editing the third volume of *The First Steps of Intervention and the Disruption of Respite*. However, in 1943, after the release of the second volume of the series, the concept of the publication *History of the Civil War in the USSR* was changed, and there was no need for literary editing. The second aspect is the work on the novella *Khleb (Oborona Tsaritsyna)* (*Bread (Defense of Tsaritsyn)*) written as part of the *The History of the Civil War* series. For the first time, the article presents Tolstoy's letters to the editor of the historical section of *The History of the Civil War*, I.I. Mints, and letters in reply, and letters from Mints to the writer's literary secretary, O.B. Nikiforova, from the Russian State Archive of Socio-Political History (RGASPI) and State Literary Museum (GLM). The publication and introduction of this correspondence allow us to see and evaluate the writer's creative process and the degree of immersion in the historical materials of described period of Soviet history. The article clarifies the dates of the beginning of work on the novella and its completion. The article presents some reader reviews, including J.V. Stalin. All of them influenced the text in further reprints. The materials of the article can be used when commenting on the novella in A.N. Tolstoy's *Complete Works*.

Keywords: A.N. Tolstoy, M. Gorky, I.I. Mints, *The History of the Civil War*, *Bread*, defense of Tsaritsyn, RGASPI.

Information about the author: Olga V. Bystrova, 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. https://orcid.org/0000-0003-1542-2516

E-mail: bystrova63@mail.ru

For citation: Bystrova, O.V. "A.N. Tolstoy's Participation in M. Gorky's Project *The History of the Civil War*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 308–325. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-308-325

20 июля 1931 г. в газете «Правда» было опубликовано Постановление ЦК ВКП(б) о начале организованной работы по истории Гражданской войны[1]. Публикации постановления предшествовала большая организационная работа М. Горького (см.: [1]).

По прямому указанию ЦК ВКП(б) к собиранию документов и воспоминаний участников Гражданской войны были широко привлечены, в первую очередь партийные, советские и военные работники на всей территории СССР. Главным критерием отбора авторов являлось участие в Гражданской войне. Историк В.М. Зеленов отмечал, что все авторы «занимали высокие государственные и партийные должности» в руководстве страны, что напрямую связывалось им с политикой: «...“История гражданской войны” готовилась как политический, а не исторический текст. И объект исследования (гражданская война), и авторы (политики), и процесс создания текста (технология работы Секретариата) на равных включались в политическую сферу» [4, с. 14–15].

Тем не менее в Политбюро прекрасно осознавали, что историческая основа книги есть фундамент, на котором должна и будет строиться вся история войны. 15 июля 1931 г. на заседании Политбюро ЦК ВКП(б) было решено представить на утверждение «составы политической и художественной редакций»[2]. Однако 30 июля 1931 г. на заседании Политбюро, посвященном вопросу издания «Истории гражданской войны», было реше-

1 Постановление ЦК ВКП(б) об издании «Истории гражданской войны» // Правда. 1931. № 209. 31 июля. С. 1.

2 РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 836. Л. 1.

но образовать не только главную и художественную редакцию, но и историческую (которую возглавил историк М.Н. Покровский)[3].

Сотрудниками исторической редакции и, в частности Научным кабинетом «ИГВ», велась огромная библиографическая работа: «В центре работ кабинета стоит библиография <...>. Следует отметить, что кабинетом составляется библиография не только советской, но и иностранной и белоэмигрантской книжной и журнальной литературы. Кабинет составляет также хронику событий гражданской войны» [10, с. 154].

Тема обороны Царицына в проекте «ИГВ» занимала особое место. В IV томе «ИГВ» событиям в Царицыне посвящалось семь глав: «Царицын как центр удара», «Царицын в период борьбы с контрреволюцией», «Первое окружение Царицына», «Военный совет, Сталин, Ворошилов, в Царицыне», «Второе окружение Царицына. “Взять Царицын”», «Враги о нас» и «Итоги и уроки борьбы» (см.: [12, с. 52–54]).

Работа над исторической частью этой темы была поручена ученикам Покровского Э.Б. Генкиной и Г.Е. Меерсону, третьим автором должен был стать непосредственный участник боевых действий, военачальник Красной армии И.Ф. Ткачев (см.: [5]).

Однако Горький, начиная работу над проектом «История гражданской войны», прекрасно осознавал, что без писателей проект не обойдется. Об этом он писал военкору Е.И. Хлебцевичу: «...По моему мнению, такую “Историю” отлично могли бы написать... художники слова, конечно, под руководством специалистов истории...» [1, с. 380]. Эта позиция была отражена и в письме И.В. Сталину от 27 ноября 1929 г.: «Книгу эту надобно сделать очень популярной <...>. Этот сырой материал должны литературно обработать беллетристы...» [8, с. 129, 130]. В письме были перечислены авторы, которых следовало привлечь к работе: «Я бы очень рекомендовал для сего Алексея Толстого, он крайне полезен для такой работы, затем — Шолохова, автора “Тихого Дона”, и Ю. Либединского...» [8, с. 130]. Писатель настаивал на литературно-редакционной обработке этого исторического проекта: «“Историю гражданской войны” должны литературно обработать наши наиболее талантливые литераторы...» [8, с. 319].

3 РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 839. Л. 10; также см.: Правда. 1931. № 209. 31 июля. С. 1.

Рассматривая проект в перспективе, Горький предлагал руководству использовать писателей с учетом уже написанного ими или интересующих их тем: «К работе этой надо привлечь: <...> по Северному Кавказу и по Гуляй-Полю А. Толстого» [8, с. 319]. С этим предложением Сталин согласился, написав: «...целиком принимаем Ваши предложения... издать ряд популярных сборников о “Гражданской войне” с привлечением к делу А. Толстого и других художников пера» [15, с. 64].

В 1930 г. Горький находился в Италии и не приезжал в СССР, многие организационные вопросы решал его литературный секретарь П.П. Крючков. Незадолго до своего отъезда в Сорренто он предложил Толстому поучаствовать в проекте, о чем последний сообщал Горькому: «Петр Петрович перед отъездом виделся со мной и Фединым, много говорили об “Истории гр<ажданской> войны”. Мы все с огромной радостью пойдем в это дело» [14, с. 91].

В мае 1931 г. Горький приехал в СССР и сразу погрузился в решение организационных вопросов «Истории гражданской войны». 25 мая 1931 г. он провел заседание редколлегии «ИГВ», на котором раскритиковал присланный ему план издания. После предложений по изменению плана и прений было принято решение: «1) Одобрить в основном представленный комиссией т. Эйдемана план издания “История Гражданской войны” <...>. Попросить М. Горького к 15 июня выработать список писателей, привлекаемых к работе над “Историей Гражданской войны”» [3, с. 33].

За время пребывания писателя в стране в течение лета 1931 г. было проведено несколько заседаний редколлегии: 25 мая, 19 июня, 10 августа, 7 сентября 1931 г. Два последних заседания прошли под знаком опубликованного Постановления ЦК ВКП(б).

Горький серьезно занимался подбором авторов и редакторов томов. На заседании редколлегии «ИГВ» 10 августа 1931 г. было определено количество авторов, военных и исторических редакторов — всего около 140 человек, из которых 50 человек писатели. При обсуждении содержательной части томов было решено использовать художественный опыт и знания писателей. Так, Толстой должен был принять участие в работе двух томов: «Том III — <...> Писатели: Толстой, Воронский, Шолохов, Киршон <...>. Том X — <...> Писатели: Белла Илеш, Матэ Залка, Толстой, Никулин, Лавренев, Б. Ясенский...» [3, с. 62]. В серии «ИГВ» третий том был посвящен

«первым шагам интервенции и “срыву” передышки», том десятый — «врангелевщине» (см.: [4, с. 518]).

Осенью 1931 г. Горький вернулся в Италию, и после его отъезда 5 ноября 1931 г. проект плана издания серии был отправлен членом Главной редакции Я.Б. Гамарником на утверждение в Политбюро:

> Посылаю Вам проект плана «Истории гражданской войны», который необходимо рассмотреть Главной редакцией.
>
> Этот проект был одобрен на совещании у Горького <...>. Горький предложил следующих писателей по томам: <...> том III — Толстой, Шолохов, Киршон, Фейгин[4] <...> том X — Бела Иллеш, Матэ Залка, Бруно Ясенский, А. Гидаш, М. Кольцов, Никулин... [4, с. 514].

Только первый том был отредактирован редколлегией (редакторами были назначены Вс. Иванов, Павленко и Н. Тихонов [4, с. 539]), после выхода в 1943 г. второго тома «Истории гражданской войны в СССР» была изменена концепция издания, и надобность в литературной обработке томов отпала [1].

Но пока, в связи с предстоящей работой в проекте «История гражданской войны», перед Толстым встала серьезная проблема, о которой он поведал Горькому 10 сентября 1931 г.: «Сейчас для меня стоит вопрос — что продолжать в 32 году? Вторую часть “Петра” или “19-й год”? Решение это зависит отчасти от моего участия в “Истории гражданской войны”, вернее, от сроков, которые Вы поставите для сдачи рукописи. Если Ваше дело очень торопливое, то мне придется писать “19-й год” и, работая с тем же материалом, готовить для Вас фрагмент для “Гражданской войны”» [14, с. 114]. Горький ответил 13 сентября 1931 г.: «На все вопросы, поставленные Вами, Вы услышите исчерпывающие ответы из моих красноречивых уст, кои вскорости окажутся в непосредственной с Вами близости и будут пить чай» [9, с. 337]. Горький, приехав в Ленинград, встретился с Толстым и посоветовал отложить «19-й год» и начать работу над второй книгой «Петра Первого». Позже, летом 1934 г., Толстой в интервью корреспонденту издания «Литературный Ленинград» вспоминал об этом эпизоде: «...Я не раз

4 Фамилия поэта и деятеля КИМ Г.Г. Фейгина была включена вместо А.К. Воронского.

собирался возобновить работу над трилогией, но меня отговорил Алексей Максимович. Он предупредил меня (за что я ему от души благодарен), что начинается собирание материалов по истории гражданской войны, которые мне очень помогут»[5].

Первый том «Истории гражданской войны» был подготовлен в декабре 1934 г., о чем Горький сообщал К.Е. Ворошилову: «Начало положено: работа над первым томом истории гражданской войны закончена. Мне кажется, что в таком виде то не стыдно показать массам, которые, судя по подписке, давно ждут обещанной книги»[6]. После редакторской правки первый том был издан в 1935 г. [1, с. 389].

Сложная работа над томами не позволила сразу начать воплощать в жизнь принятое редколлегией еще в 1932 г. решение: «Параллельно с “Историей” издавать “Серию материалов” по “Истории Гражданской войны” отдельными томами или сборниками по тем или иным периодам, участкам, фронтам применительно к плану “Истории”. В “Серии материалов” опубликовать <...> литературные очерки, повести, романы и т. п. отдельных литераторов» [3, с. 88]. Впрочем, перспективы этой работы были весьма туманны, в чем признавался И.И. Минц: «Вообще же литературно-художественная серия висит в неизвестности. Мы не имеем твердых установок о характере этой серии. Строить ее исключительно на наших рукописях (воспоминаниях), по-моему, смысла нет, как они не ценны...»[7].

7 мая 1933 г. Горькому была направлена докладная записка сотрудника Литературной редакции «ИГВ» И.С. Шкапы, предложившего: «Считать возможным выпускать сборники двух типов. Первый: вторая серия “ИГВ” — сборники, составленные из записей участников, свидетелей событий гражданской войны. <...> Второй тип сборников — третья серия “ИГВ”. Это чисто художественные произведения писателей, в основу которых легли исторические события гражданской войны. Это будет уже лит<ературно>–худ<ожественная> библиотека “ИГВ”» [3, с. 99]. Шкапа обращал внимание и на помощь исторической секции писателям: «Наше руководство, помощь авторам и здесь сможет дать очень хорошие результаты...» [3, с. 99].

5 *Танк Е.* Новый роман и новый сценарий: В гостях у Алексея Толстого // Литературный Ленинград. 1934. № 33. 20 июля С. 4.

6 Архив А.М. Горького (Москва, ИМЛИ РАН). ПГ-пр-9-22-6.

7 РГАСПИ. Ф. 71. Оп. 36. Д. 12. Л. 6.

Действительно, многие материалы (мемуары, книги, статьи) по обороне Царицына посылались Толстому в годы работы над повестью «Хлеб», которая была издана одной из первых в серии художественных книг, написанных в рамках проекта «История гражданской войны».

В 1943 г. на вопрос корреспондента газеты «Красная звезда» — как был написан «Хлеб»? — Толстой вспоминал, что после окончания работы над романом «Восемнадцатый год»: «...я понял, что в описание событий вкралась одна историческая ошибка. Печатные материалы, которыми я пользовался, умалчивали о борьбе за Царицын, настолько умалчивали, что при изучении истории 18-го года значение Царицына от меня ускользнуло. Только впоследствии, через несколько лет, я начал видеть и понимать основную и главную роль в борьбе 1918–1919 годов, в борьбе революции с контрреволюцией — капитальную роль обороны Царицына» [16, с. 377]. Вставить в уже изданный роман новые главы было невозможно. И тогда писатель задумал новый роман: «...мне пришлось прибегнуть к особой форме — написать параллельно с "Восемнадцатым годом" повесть под названием "Хлеб", описывающую поход ворошиловской армии и оборону Царицына Сталиным» [16, с. 377].

Дату начала работы над повестью «Хлеб» следует уточнить: летом 1934 г. в интервью газете «Литературный Ленинград» Толстой подробно рассказывал о содержании нового романа: «Действие романа развертывается, главным образом, на Урале, на Волге, на Украине, на Дону. Будут показаны многие исторические фигуры. Один из узлов романа — Царицын. Царицын был понят Лениным и Сталиным, как важнейший пункт гражданской войны. Здесь перекрещивались линии наступления Колчака и Деникина. И здесь же, в Царицыне эта коммуникация была рассечена»[8]. Писатель не скрывал источников информации: «На днях редактор "Истории", тов. Минц любезно предоставил в мое распоряжение все собранные материалы по 1918–1919 гг. Среди них есть, между прочим, любопытнейшие документы, разоблачающие легенду о "стратегическом гении" Троцкого. Особенно важно, что тов. Минц снабдил меня нигде не опубликованными документами необычайной важности и остроты, касающимися политики держав в те годы»[9].

27 января 1935 г. Минц направил письмо Толстому:

8 *Танк Е.* Новый роман и новый сценарий: В гостях у Алексея Толстого // Литературный Ленинград. 1934. № 33. 20 июля. С. 4.

9 Там же.

По поручению Алексея Максимовича, обращаюсь к Вам со следующей просьбой, — точнее, с напоминанием. В одном из разговоров с Климентием Ефремовичем Вы обещали принять участие в создании высокохудожественной литературы для многих сотен тысяч красноармейцев. Предполагалось, что «История Гражданской войны» соберет материалы по 10–12 наиболее драматическим эпизодам, представит этот материал художникам, которые и создадут небольшую, от 3 до 6 листов, художественную работу.

План этот сейчас реализован, мы приступили к собиранию материалов по таким темам, как: 1. Оборона Царицына 2. Ворошиловская колонна <...> Вы собирались принять участие (так Вы заявили при мне Наркому) в работах над «Обороной Царицына». У меня для Вас все готово, собран документальный материал, имеется готовый исторический очерк обороны Царицына (очень интересный материал о Сталине и Ворошилове, часть которого мы опубликовали в «Правде»), подготовлено, кроме того, большое количество воспоминаний. На основании всего этого материала, Вы могли бы набросать прекрасную книжку в 5–6 листов для широких масс (в виде, скажем, истории разгрома Сорокина в «1918 годе»). Само собою разумеется, что я с огромным удовольствием возьму на себя историческую консультацию, если Вы в ней нуждаетесь <...>. На последнем совещании у Алексея Максимовича, где я докладывал о Вашем старом обещании, присутствовал и зам. Наркома Гамарник, который со своей стороны [очень] просил Вас не отступать от прекрасного намерения[10].

В ответ — Толстой стал более тесно сотрудничать с Научным кабинетом и его руководителем, историком А.И. Гуковским. Так, 13 апреля 1936 г. писателю «под грифом “секретно” были переданы копии телеграмм Ленина и Сталина, относившиеся ко времени обороны Царицына, и письмо А.И. Гуковского, в которое был вложен фотопортрет Бориса Моисеевича Думенко — организатора одного из первых кавалерийских отрядов на Дону» [13, с. 367]. В архиве А.Н. Толстого (Москва, ОР ИМЛИ РАН) хранится конверт с надписью «Письма мне об обороне Царицына», в котором «десять писем с воспоминаниями участников событий» [13, с. 368]. Впрочем, Толстой имел возможность работать и с документами «из антибольшевистского лагеря»,

10 РГАСПИ. Ф. 269. Оп. 1. Д. 50.

доступ к которым «свидетельствовал о послаблении строгостей по отношению к автору» [2, с. 397].

22 апреля 1935 г. Толстой попросил Минца о встрече с наркомом обороны: «...очень желательно, чтобы Вы условились с Климентием Ефремовичем о вечере воспоминаний» [14, с. 212]. Учитывая занятость Ворошилова, к делу организации этой встречи подключился Горький, написавший 29 апреля 1935 г. письмо с просьбой:

> Я хочу напомнить об одном Вашем пожелании — дать художественное произведение, посвященное «Обороне Царицына». Ваше пожелание подтвердил и т. Гамарник — он как-то приезжал по этому поводу.
>
> За дело взялся Алексей Толстой, а всю подготовительную работу и историческую консультацию мы возложили на т. Минца.
>
> Сейчас предварительная работа закончена и т. Толстой собирается уже писать. Я очень просил бы Вас принять тт. Толстого и Минца и заслушать их сообщения. Как ни много собрано материалов, но без указаний руководителей и активных участников трудно дать богатую, полную пафоса, историю борьбы за Царицын. А хотелось бы создать большую вещь! [3, с. 151–152].

Благодаря содействию Горького в мае 1935 г. Толстой дважды встречался с Ворошиловым, о чем Минц писал в дневнике:

> Получил письмо от А.Н. Толстого. Просит организовать ему встречу с т. Ворошиловым после 4-го мая. Говорить будет об обороне Царицына. Позвонил Клименту Ефремовичу <...>. О встрече позвоните 5 мая.
>
> 10 мая 1935 года. На этот день т. Ворошилов назначил встречу. Видимо, в целях сбережения времени пригласили, кроме нас, и других товарищей. Впрочем, дело объясняется проще: другие пришли поговорить о постановке фильма «Оборона Царицына». Одна и та же цель, что и у Толстого <...>. Перед уходом т. Ворошилов попросил А. Толстого и меня заехать к нему в воскресенье, 12 мая, на дачу.
>
> 12 мая 1935 года. Мы приехали часов в 12. Т<оварищ> Ворошилов встретил нас в столовой <...>. Мне т. Минц успел сказать по телефону, что Вы решили написать в своей трилогии том, посвященный Царицыну?

Видите ли, нам всем в ЦК понравилось Ваше произведение «Хождение по мукам». Сталин даже как-то выразился, что удивляется Вашему умению показать Гражданскую войну, не видя ее. Но у Вас она показана глазами интеллигента. Отдали Вы дань и увлечению экзотикой. Наших писателей все тянет на махновщину. Много о ней написано и неверно... Меня очень обрадовало, что Вы сами почувствовали известную односторонность Вашего показа войны и теперь хотите рассказать о тех, кто действительно вынес на себе всю тяжесть борьбы и организации масс в Гражданской войне — русский рабочий класс. Это дело. Тут можно рассчитывать на нашу помощь [11, с. 9–12].

Со стороны исторической секции «ИГВ» Толстому оказывалась большая помощь, но и давление на писателя было сильным. Так, в ответ на просьбу Толстого встретиться лично и получить план обороны Царицына, Минц написал:

Дорогой Алексей Николаевич! Увы! Ни в конце апреля, ни в начале мая приехать к Вам не могу: не начал ходить, на одной ноге трудно[11]. Однако тут все приготовил. Имею даже письмо (и договоренность) к организатору обороны Царицына.

Посылаю материал.

Мне нужно знать, что надо еще доставать. Рекомендую читать в таком порядке:

Статья Генкиной[12]

Статья Ткачева

Документы

Так как у нас один (документов!) только экземпляр, то прошу отметить карандашом нужные вещи, а мы перепечатаем <...>.

P. S. Мне намекнули «сверху», что от Вас *ждут* работу в *этом году* <Выделено Минцем. — *О.Б.*>. Все, что нужно от меня, — постараюсь[13].

11 В апреле 1935 г. И.И. Минц сломал ногу.

12 Копия статьи «Оборона Царицына» Э. Генкиной хранится в ОР ИМЛИ РАН (Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 207. 363 л.).

13 РГАСПИ. Ф. 269 (Толстой). Оп. 1. Д. 50.

Но работа над романом затянулась, во многих исторических узлах писателю приходилось разбираться. 8 января 1937 г. Толстой писал Минцу:

> Дорогой Исаак Израилевич, мне уже пора начать работу над материалами о Ленине. Если Вы пришлете их (помните наш разговор у Крючкова) к числу 18-20 января — я поклонюсь Вам в ножки.
>
> Роман идет полным ходом. Идет он лучше, чем я ждал — и в отношении композиции, и в отношении развития действующих лиц.
>
> Во многом я разобрался (например, в отчаянной путанице при отступлении 6ти отр<ядов> Кр<асной> Армии на линию Валуйки—Изюм—Лозовая—Синельниково и в образовании 5-й армии (из 5й армии Сиверса плюс отряды Ворошилова и другие).
>
> Сейчас подхожу к тому, с чего год с лишком тому назад начал первый (выброшенный) вариант, т. есть к отступлению Луганск—Миллерово—Лихая[14].

Окончания работы над романом ждали. Сам Толстой в письме Р. Роллану от 3 октября 1937 г. признавался: «Сейчас я закончил роман “Хлеб”» [7, с. 251]. Однако 4 октября 1937 г. Минц запрашивал: «Ждем окончания работы»[15].

15 октября 1937 г. работа была закончена, о чем Толстой сообщал своему знакомому Игнатьеву: «Дорогой Алексей Алексеевич! <...> Завтра заканчиваю роман “Хлеб” (“Оборона Царицына”) и нахожусь в полусумасшедшем состоянии. Завтра роман едет в Москву» [Переписка, с. 265]. В Москву Минцу была отправлена телеграмма: «Роман рукописи привезет семнадцатого мой секретарь»[16].

После получения рукописи за проверку соответствия историческим фактам взялся Минц как консультант-редактор исторической секции «ИГВ». 17 ноября 1937 г. литературный секретарь писателя О.Б. Никифорова попросила Минца прислать поправленный им экземпляр. На эту просьбу Минц ответил так: «Выслать Вам исправленный материал не могу: последнюю книгу я отослал Молотову и у меня осталась только одна, куда внесены

14 РГАСПИ. Ф. 71. Оп. 36. Д. 16. Л. 206–206 об.
15 РГАСПИ. Ф. 71. Оп. 36. Д. 16. Л. 200.
16 РГАСПИ. Ф. 71. Оп. 36. Д. 16. Л. 198.

все поправки. Перепечатывать же и вновь сверять — потребуется 3–4 дня. Посылаю поэтому гранки (8 листов, остальные вышлю по получению из типографии). К 25 ноября не в силах приготовить книгу, нельзя же выпустить недоработанную вещь!»[17]

Вторую корректуру повести читал сам Сталин и сделал два замечания: первое было связано с «загадочным поездом» с матросами; второе с наименованием завода «Баррикады», — справедливо заметив, что такого завода в то время не существовало [6, с. 63]. Толстой «фактическую неточность» по отношению к заводу исправил, а замечание по отношению к загадочному поезду проигнорировал.

Книга была подписана к печати 13 декабря 1937 г. (см.: [6, с. 62]. 16 декабря 1937 г. Минц телеграфировал Толстому: «Пятьдесят тысяч книг будет отпечатано двадцать второго. При крайней нужде девятнадцатого вышлю листы <...>. Книга отпечатана вдвое быстрее всех возможных сроков»[18]. На следующий день 17 декабря 1937 г. Минц оправдывался в письме: «Милый, дорогой Алексеевич! Мне крайне неловко <...> однако, с холодной головой посудите: приехал я 7-го и прямо в типографию, переверстали всю книгу, снова дали прочитать Главлиту и 13/XII начали печатать сразу 50 тысяч книг, т. е. с 13 по 22 мы приготовили весь тираж»[19]. Эта телеграмма позволяет уточнить дату выхода повести «Хлеб (Оборона Царицына)» [17] — 22 декабря 1937 г.

Так, секретарь писателя О.Б. Никифорова отправила Минцу письмо с просьбой передать копии некоторых откликов на повесть, сопровождая просьбой:

> Дорогой Исаак Израилевич, Алексей Николаевич просит внести прилагаемые поправки к следующему изданию повести «Хлеб» [18][20]:
>
> 1. В главе X. Написано: «на севере — вдоль реки — тянутся лесопильные заводы...». В действительности, заводы находятся на «юге». Слово «север» следует заменить словом «юге».
>
> 2. Такого же характера поправку следует внести о расположении металлургических заводов: слово «юге» заменить словом «севере».

17 ГЛМ. Ф. 186. Оп. 3. Ед. хр. 566. Л. 1. Благодарю Ю.Н. Кирьянова, обратившего мое внимание на это письмо.

18 РГАСПИ. Ф. 71. Оп. 36. Д. 16. Л. 195.

19 ГЛМ. Ф. 186. Оп. 3. Д. 566. Л. 3.

20 РГАСПИ. Ф. 71. Оп. 36. Д. 16. Л. 187.

3. В главе XI. Написано: «обозы, люди, коровы, овцы мчались с Лисинских высот к станице Чир...». Слово «станице» следует заменить словом «станции»[21].

Повесть «Хлеб» переиздавалась неоднократно. Многие из числа исследователей и читателей считают эту книгу неудачной в творческой биографии писателя. Стоит задуматься над словами письма самого Толстого, которое он так и не отправил французскому писателю Роллану:

> ...мы все считаем каждое свое новое произведение — лучшим. Мне тоже кажется, что этот роман — лучшее, что я написал.
>
> В нем говорится о начале реализации идей переустройства человеческого общества, о том, как идеи нашей революции — подобно тому, как художник превращает свои замыслы в ощутимые образы, — делались поведением человеческих масс и отдельных людей <...>. В романе мало отрицательных персонажей. Мне больше не хочется писать ни о ничтожестве маленьких душ, ни о человеческой мерзости, мне не хочется изображать из моего искусства зеркало, подносимое к физиономии подлеца. Зачем обращать свой взгляд на огромные груды мусора, устилающие путь, по которому шествует человеческий гений? Зачем разглядывать в увеличительное стекло его подметки? У искусства — другие, более высокие и необозримые, восхитительные и величественные задачи: — формирование новой человеческой души [7, с. 251].

Однако через призму этого признания не стоит оценивать удачи и неудачи романа «Хлеб». Приглашение писателя к работе над романом, действие которого «вписывалось» в историю Гражданской войны, было связано не только с проблемой отбора материала и его дальнейшей интерпретацией. Для главной редакции «ИГВ» было важно, чтобы книга Толстого играла роль в воспитании масс, так как «должно быть единство с политической точки зрения» [3, с. 30]. Более того, только главная редакция «ИГВ» в составе И.В. Сталина, В.М. Молотова, К.Е. Ворошилова, С.М. Кирова[22], А.С. Бубнова могла определить свои полномочия: «Мы даем миллионам точку зрения» [3, с. 30]. Начиналась новая эра политического осмысления

21 Там же. Л. 188.

22 После убийства Кирова в декабре 1934 г. вместо него был введен А.А. Жданов.

истории, в которой литературе предписывалось быть только сопутствующим материалом, а писателю — верноподданным летописцем. И ошибиться было нельзя, так как ценой ошибки могла быть жизнь. Сын писателя Д.А. Толстой писал: «Вспоминается также эпизод в Барвихе в 1940 году. Сидя с отцом рядом на шелковом диване, я спросил: “Папа, почему ты, такой замечательный писатель, написал такую плохую повесть ‘Хлеб’?” Отец помолчал немного, потом лицо его сделалось лукавым, и он сказал: “Художник имеет право на ошибки”. При этом он придвинулся ко мне ближе и подмигнул одним глазом <...>. Да, конечно, он продал душу дьяволу. Не то чтоб по сходной цене, а по самой дорогой. И получил сполна... И конечно, это не будет забыто. И пусть его осуждают. Но не я не стану его осуждать <...>. Ведь отец спас жизнь не только себе, но и всем нам. И мне, в конце концов. А я прекрасно знаю, какой была судьба детей и родственников “врагов народа” и от чего мы были избавлены. Я абсолютно убежден, что Алексею Толстому не избежать было бы общей судьбы всех мыслящих русских интеллигентов, если бы он в эти кровавые годы ограничился молчанием. Ибо его молчание было бы слишком красноречивым» [19, с. 85].

Список литературы

Исследования

1 *Быстрова О.В.* Издательский проект М. Горького «История гражданской войны»: по материалам Архива А.М. Горького (ИМЛИ РАН) и РГАСПИ // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 4. С. 378–393. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-4-378-393

2 *Ганин А.В.* Образ белогвардейского агента генерала Носовича в повести А.Н. Толстого «Хлеб» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 394–407. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-394-407

3 Историография гражданской войны в России. Исследования и публикации архивных материалов / отв. ред. Д.С. Московская. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 560 с.

4 «История гражданской войны в СССР» (1935 г.): история текста и текст истории / сост. М.В. Зеленов, Д. Брандербергер. М.: Политическая энциклопедия, 2017. 606 с.

5 *Клейтман А.Л., Савка О.Г.* Изучение истории обороны Царицына в рамках реализации издательского проекта «История гражданской войны» в 1930-х гг. // Genesis: исторические исследования. 2024. № 5. С. 56–62. https://doi.org/10.25136/2409-868X.2024.5.70429

6 *Перхин В.В.* А.Н. Толстой и власть. СПб.: Алетейя, 2018. 240 с.

Источники

7 А.Н. Толстой. Материалы и исследования / отв. ред. А.М. Крюкова. М.: Наука, 1985. 528 с.

8 *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. / отв. ред. О.В. Быстрова. М.: Наука, 2017. Т. 19. 1000 с.

9 *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. / отв. ред. Л.В. Суматохина. М.: Наука, 2018. Т. 20. 1004 с.

10 *Г.Р.* [Псевд. не раскрыт]. История гражданской войны // Историк-марксист. 1933. № 1 (029). С. 154–155.

11 «Из памяти выплыли воспоминания...»: Дневниковые записи, путевые заметки, мемуары академика АН СССР И.И. Минца / Институт всеобщей истории. М.: Собрание, 2007. 598 с.

12 История гражданской войны. План издания, утвержденный Главной редакцией. М.: Объединение гос. изд-в, 1932. 127 с.

13 *Кутейникова А.А., Московская Д.С.* Фонд А.Н. Толстого в Отделе рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН: Новые материалы // Алексей Толстой: диалоги со временем. М.: Изд-во «Литературный музей», 2017. Вып. 2. С. 365–375.

14 Переписка А.Н. Толстого: в 2 т. / сост., подгот. текстов и коммент. А.М. Крюковой. М.: Худож. лит., 1989. Т. 2. 431 с.

15 *Сталин И.В.* Сочинения: в 12 т. М.: Партиздат, 1952. Т. 12. 138 с.
16 *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч.: в 15 т. / отв. ред. А.С. Мясников. М.: [Б. и.], 1950. Т. 14. 430 с.
17 *Толстой А.Н.* Хлеб. (Оборона Царицына): Повесть / илл. В. Щеглов и М. Малкин. М.: ОГИЗ «История гражданской войны», 1937. 217 с.
18 *Толстой А.Н.* Хлеб (Оборона Царицына) / худ. В. Щеглов. 2-е изд. М.: ОГИЗ Госиздат. «История гражданской войны», 1938. 219 с.
19 *Толстой Д.А.* Для чего все это было. Воспоминания. СПб.: Библиополис, 1995. 624 с.

References

1 Bystrova, O.V. “Izdatel’skii proekt M. Gor’kogo ‘Istoriia grazhdanskoi voiny’: po materialam Arkhiva A.M. Gor’kogo (IMLI RAN) i RGASPI” [“Gorky’s Editorial Project ‘The History of the Civil War’: On the Materials of the A.M. Gorky (IWL RAS) and RGASPI Archives”]. *Studia litterarum*, vol. 2, no. 4, 2017, pp. 378–393. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2017-2-4-378-393 (In Russ.)

2 Ganin, A.V. “Obraz belogvardeiskogo agenta generala Nosovicha v povesti A.N. Tolstogo ‘Khleb’.” [“The Image of the White Guard Agent General Nosovich in the Novella ‘Bread’ by Alexey N. Tolstoy”]. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 394–407. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-394-407 (In Russ.)

3 Moskovskaia, D.S, editor. *Istoriografiia Grazhdanskoi voiny v Rossii. Issledovaniia i publikatsii arkhivnykh materialov* [*Historiography of the Russian Civil War. Research and Publication of Archival Materials*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018. 560 p. (In Russ.)

4 Zelenov, M.V., and D. Branderberger, editors. *“Istoriia grazhdanskoi voiny v SSSR” (1935 g.): istoriia teksta i tekst istorii* [*“The History of the Civil War in the USSR” (1935): The History of the Text and the Text of the History*]. Moscow, Politicheskaia entsiklopediia Publ., 2017. 606 p. https://doi.org/10.25136/2409-868X.2024.5.70429 (In Russ.)

5 Kleitman, A.L., and O.G. Savka. “Izuchenie istorii oborony Tsaritsyna v ramkakh realizatsii izdatel’skogo proekta ‘Istoriia grazhdanskoi voiny’ v 1930-kh gg.” [“Study of the History of Tsaritsyn’s Defense as Part of the Implementation of the Publishing Project ‘History of the Civil War’ in the 1930s”]. *Genesis: istoricheskie issledovaniia*, no. 5, 2024, pp. 56–62. https://doi.org/10.25136/2409-868X.2024.5.70429 (In Russ.)

6 Perkhin, V.V. *A.N. Tolstoi i vlast’* [*A.N. Tolstoy and the Government*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2018. 240 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PNSUIM
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ А.Н. ТОЛСТОГО: ОТ ДОКУМЕНТА К ТЕКСТУ РОМАНА «ПЕТР ПЕРВЫЙ»

© 2025 г. А.С. Акимова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 декабря 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-326-339

Статья опубликована в рамках проекта «Русская и европейская классика в XXI веке: подготовка цифровых научных комментированных изданий» по гранту Министерства науки и высшего образования РФ на проведение крупных научных проектов по приоритетным направлениям научно-технологического развития (соглашение № 075-15-2024-549 от 23 апреля 2024 г.)

Аннотация: А.Н. Толстой работал над романом «Петр Первый» чуть более 15 лет, с 1929 по 1945 гг. Писатель признавался в том, что созданию исторического произведения об эпохе Петра I предшествовала основательная подготовка, которая была связана с накоплением материала, изучением исторических источников, попытками использовать язык петровского времени в рассказах. В статье рассматриваются записные книжки Толстого, которые свидетельствуют о продолжительной работе писателя над языком произведения и содержат выписки из исторических трудов, имена и характеристики героев, планы и наброски глав и отдельных сцен, а также слова, фразы и словосочетания. Попытку использовать записные книжки при комментировании романа впервые предпринял А.В. Алпатов, впоследствии он опубликовал материалы к роману под заглавием «Из записных книжек А. Толстого к “Петру Первому”» в приложении к своей монографии. Вне поля зрения исследователя остались записные книжки 1910-х гг., связанные с началом работы Толстого над петровской темой, а также впечатления поездок в Италию и на север России в 1930-х гг., которые послужили источником художественных образов второй и третьей книг романа.

Ключевые слова: А.Н. Толстой, «Петр Первый», записные книжки, исторические источники, научный комментарий.

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. https://orcid.org/0000-0003-0732-1854

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

Для цитирования: *Акимова А.С.* Записные книжки А.Н. Толстого: от документа к тексту романа «Петр Первый» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 326–339. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-326-339

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

A.N. TOLSTOY'S NOTEBOOKS: FROM THE DOCUMENT TO THE TEXT OF THE NOVEL *PETER THE GREAT*

© 2025. Anna S. Akimova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: December 04, 2024
Approved after reviewing: March 08, 2025
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The work was financially supported by the grant from the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation (agreement no. 075-15-2024-549 by April 23, 2024) "Russian and European Classical Texts in the 21st Century: Preparing Digital Academic Editions with Commentaries."

Abstract: A.N. Tolstoy worked on the novel *Peter the Great* for over 15 years, from 1929 to 1945. The writer admitted that the creation of a historical work about the era of Peter I was preceded by thorough preparation, which was associated with the accumulation of material, the study of historical sources, and attempts to use the language of that time in short stories. The article examines Tolstoy's notebooks which testify to the writer's long work on the language of the work and contain extracts from historical works, names and features of the characters, plans and sketches of chapters and individual scenes, as well as words and phrases. A.V. Alpatov was the first who attempted to use notebooks when commenting on the novel. Subsequently, he published materials for the book under the title *From A. Tolstoy's Notebooks to Peter the Great* in the appendix to his monograph. Notebooks from the 1910s associated with the beginning of Tolstoy's work on Peter's epoch remained out of the researcher's field of view.

Keywords: A.N. Tolstoy, *Peter the Great*, notebooks, historical sources, scientific commentary.

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. https://orcid.org/0000-0003-0732-1854

E-mail: a.s.akimova@mail.ru

For citation: Akimova, A.S. "A.N. Tolstoy's Notebooks: From the Document to the Text of the Novel *Peter the Great.*" *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 326–339. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-326-339

Одним из наиболее сложных для изучения этапов творческой работы писателя над произведением является подготовительный. Период накопления и фиксации наблюдений, чтения источников и обдумывания образов восстанавливается по таким материалам, как дневники, заметки, выписки, письма, воспоминания современников и др. Особое значение для реконструкции творческого процесса приобретают записные книжки.

В 1927 г. на вопрос анкеты журнала «30 дней» об отношении к записной книжке А.Н. Толстой заявил: «Вздор. Записывать нужно очень мало. Лучше участвовать в жизни, чем ее записывать в книжку» [9, т. 10, с. 114]. Отвечая на вопросы редакции Издательства писателей в Ленинграде в 1930 г., он признался в том, что давно ведет записные книжки, но записывает мало: «...главным образом — фразы. Раньше записывал пейзажи, случаи, которые наблюдал, и пр<очее>, но это мне ни разу не пригодилось: память (подсознательная) хранит все, нужно ее только разбудить. Но фразы, словечки записывать необходимо. Иногда от одной фразы рождается тип» [9, т. 10, с. 135].

Записные книжки к историческому роману «Петр Первый», над которым Толстой работал чуть более 15 лет, с 1929 по 1945 гг., впервые были привлечены А.В. Алпатовым — автором комментариев к роману — в Полном собрании сочинений писателя [8, т. 9, с. 783–803]. Впоследствии он опубликовал «извлечения» из них в приложении к монографии «Алексей Толстой — мастер исторического романа» [1, с. 321–355]. О цели публикации исследователь писал: «Приводя отдельные записи А. Толстого, снабжая их своей нумерацией, мы даем почти каждой из них пояснения — в связи с чем сделана запись или откуда она взята писателем и как использова-

на в романе. Если это авторский набросок плана той или иной главы, мы раскрываем, в какой степени и как он был потом реализован в романе» [1, с. 321]. Таким образом, в монографии приведены записи, источники которых удалось установить, а также наиболее интересные и показательные, по мнению Алпатова, с точки зрения использования подготовительного материала в тексте.

В записных книжках писателя зафиксированы не только отдельные словосочетания, но прежде всего примерное содержание глав. Так, например, в записной книжке к роману представлены наброски к первой книге: «1. Алешка и Алексашка. 2. Собрание купечества. 3. Михайла. 4. Алешка и Алексашка в стрелецкой слободе. 5. Бунт стрельцов. 6. Алексашка и Лефорт» [1, с. 322]. Все они были реализованы в первой главе, последний, шестой, — во второй. Жизнь Алешки Бровкина, отданного в вечную кабалу боярину Волкову, показана в третьей подглавке первой главы; в четвертой подглавке главным героем стал сын мелкопоместного дворянина Михайла Тыртов, прибывший в Москву на смотр дворянского войска. Его слезная просьба раздобыть коня привела Алешку в дом Данилы Меншикова, где Алешка познакомился с Алексашкой. Пункт, обозначенный как «Собрание купечества», в тексте романа преобразовался в сцену в кабаке: «Страшны, темны слова стрельца. Переглядывались гостинодворцы. Не очень-то верилось, чтобы кукуйские немцы избили этого купчишку. Дело темное. Однако ж и правду говорят стрельцы. Плохо стало жить, — с каждым годом — скуднее, тревожнее...» [10, т. 7, с. 26]. В финале первой главы мальчики Алешка и Алексашка стали свидетелями первого стрелецкого бунта. Запись «Алексашка и Лефорт» связана со сценой бегства Меншикова от отца и случайным знакомством с Лефортом в начале второй главы. Мы видим, что все пункты намеченного писателем плана были реализованы в начале романа, однако в набросках отсутствовала линия царевны Софьи и князя Василия Голицына, а также встреча мальчиков с царем Петром на Яузе, которые составили содержание четырнадцатой подглавки первой главы (Софья и Голицын) и второй подглавки главы второй (встреча с Петром на Яузе). Толстой признавался: «Я никогда не составляю плана. Если составлю, то с первых страниц начну писать не то, что в плане. План для меня лишь руководящая идея, вехи, по которым двигаются действующие лица <...>. Писать роман, повесть (крупное произведение) — значит жить вместе с вашими персонажами» [9,

т. 10, с. 138]. Самое значимое для создания образов, по мнению писателя, «какая-нибудь поразительная черта», яркая фраза или «отчетливая реакция на обыкновенные явления» [9, т. 10, с. 135–136].

Такой деталью стали в романе слова надменного князя Михаила Долгорукого, обращенные к разъяренным стрельцам: «Рады, сучьи дети, что отец мой больной лежит. Сарынь! Прочь отсюда, псы, холопы...» [10, т. 7, с. 49]. В записной книжке с золотым тиснением в темно-зеленом муаровом переплете с одной стороны и в основном черными чернилами сделаны наброски к пьесам 1916 г. «Ракета» и «Касатка», а с другой — простым карандашом — добавлены записи, связанные с замыслом произведений о Петре I. Среди них: «Сарынь — сволочь»[1]. Неопубликованные записные книжки 1910-х гг., связанные с замыслом произведений о Петровской эпохе, не привлекались Алпатовым к комментированию текста и анализу художественных образов романа «Петр Первый», однако в целом ряде записных книжек этого периода есть выписки, связанные с историческими лицами рубежа XVII–XVIII вв. В частности, перечень исторических лиц и их характеристики: «1) Ф.Ю. Ромодановский (Федор Юрьевич). Кн<язь> Борис Алексеевич Голицын правил в Казани как наместник, кутила, любил иностранцев, мот. 2) Франц Яковлевич Лефорт <...> 4<)> Потешный патриарх (первый — старик Матвей Филимонович Нарышкин). Митра жестяная, католическая, на ней Бахус на бочке, на одежде карты, кости, вместо панагеи фляжка с колокольчиками. Ездил на верблюде. 5) Шут — Шаховской, злой, умный, образованный, проведывал про министров, выводил на чистую воду чин архидьякона»[2]. И Ромодановский, и Лефорт — герои первой и второй книг романа, а приведенные характеристики могли быть учтены при создании образов Бориса Голицына, щедрого и «невоздержанного к питию», и «архиепископа прешпурского, всея Яузы и всего Кокуя патриарха» Никиты Зотова, который в романе описан в неизменной жестяной митре.

Другая запись послужила основой для создания образа комнатного стольника Василия Соковнина и сцены надругания над представителями знатных дворянских родов в начале правления Петра I: «Святошным главою назначен был московский дворянин, исполненный всяких пакостей, сутяга, злой ругатель, — Василий Соковнин. Дали ему звание “пророка” —

1 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 18.

2 Там же. Л. 22.

рядился капуцином, с прорехой на заду <...>. Князю Волконскому свечу забили в проход и, зажгя, пели вокруг его ермосы, покуда все не повалились от смеха <...>. Дворянина Ивана Акакиевича Мясного надували мехом в задний проход, отчего он вскоре и помер...» [10, т. 7, с. 218–219]. В записной книжке лаконичными фразами, простыми предложениями Толстой зафиксировал: «6) Василий Алексеевич Соковнин — пророк злой, паскудник. (Толстых людей протаскивали сквозь стулья. Дирали платья, оставляли нагишом. Забивали в проход свечи. Сажали на лед. Или надували воздухом в проход (дворянин Мясной — умер). Все это было до поездки в Гол<л>андию»[3]. Вероятно, источником для этой записи послужило описание святочной потехи, приведенное в «Гистории о Петре I и ближних к нему людях. 1682–1695 гг.» Б.И. Куракина: «И по тому обыкновенно царское величество при дворе своем также играл святки (с) своими комнатными людьми, и одного избрали за главу и установителя той потехи Василья Соковнина, котораго назвали пророком. Сей муж был злой и всяких пакостей наполнен. И в тех святках, что происходило, то великою книгою не описать, и напишем, что знатнаго» [3, с. 256].

В другой записной книжке (также в темно-зеленом муаровом переплете и с золотым тиснением), которая, как и описанная выше, велась с двух сторон, все записи связаны с петровской темой. Здесь вновь упоминается имя Соковнина: «В.А. Соковнин. Злой и всяких пакостей наполнен. Пророк»[4]. Большое место занимают характеристики Зотова и Лефорта, часто упоминается Ромодановский. С ним связано несколько сюжетов, которые, вероятно, добавлялись в разное время. Синими чернилами Толстой записал: «Ф.Ю. Ромодановский. Видом — манера, нравом — злой тиран, превеликий нежелатель добра никому, пьян по вся дни, но его величеству верный такой, что никто другой»[5]. Ниже простым карандашом: «Толстый, высокий. Радушный и свирепый хозяин. Никто, даже Петр, не смел въехать к нему во двор. Жил по старине. Ходил в русском платье»[6]. Первая запись могла быть использована в пятой главе первой книги романа: «В Разбойный приказ посажен князь Ромодановский, а про него говорят: которого-де дни крови он

3 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 67. Л. 20.
4 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 3.
5 Там же. Л. 3 об.
6 Там же.

изопьет, того дни и в те часы и весел, а которого дни не изопьет, — и хлеба ему не естся...» [10, т. 7, с. 241]. Эта характеристика встречается в «Истории России с древнейших времен» С.М. Соловьева, который писал о его роли в розыске по делу стрельцов в 1698 г.: «Стрелецкие казни произвели особенно сильное впечатление на женщин, которые говорили: “Государь с молодых лет бараны рубил, и ныне руку ту натвердил <sic!> над стрельцами. Которого дня государь и князь Федор Юрьевич Ромодановский крови изопьют, того дня в те часы они веселы, а которого дня не изопьют, и того дня им хлеб не естся”» [5, стб. 1203]. Вторая послужила основой для эпизода с вымышленным персонажем, братом Алешки Бровкина, Гаврилой, безуспешно пытавшимся попасть на двор Ромодановского в пятой главе третьей книги и описания самого князя-кесаря с бородой и в традиционной длиннополой шубе.

Были использованы при создании образа Ромодановского и с ним связанных эпизодов две другие записи, также внесенные одна синими чернилами, вторая — под ней — простым карандашом: «У Ромодановского были ученые медведи, они подносили гостям водки, а кто не принимал — трепали нещадно своим обычаем» и «Петр про Ром<одановского> “С дедушкой нашим как с чертом вожусь”. Он был князем-кесарем со всеми прерогативами. Принимал на троне. Петр выказывал ему почести как царю»[7]. В седьмой главе первой книги упоминался небольшой эпизод в доме князя-кесаря, 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...» [10, т. 7, с. 310]. В книге Семевского эта сцена приводилась как объяснение одного из снов Екатерины: «Екатерине не раз случалось видеть, как медведи Ро-

7 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 4.

модановского 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”» [4, с. 277]. Таким образом, фантастический эпизод, описанный в источнике как сон, в романе превращается в реальную сцену, исторически обусловленную (недоверием Петра к боярам) и оправданную логикой развития характера героя (жестокостью князя-кесаря).

В этой записной книжке появляется и подробное описание А.Д. Меншикова, в портрете которого выделяются глаза: «А.Д. Меньшиков[8]. Продолговатое, красивое, выразительное лицо, огненные глаза. Во время казни стрельцов заявил особенную ловкость в отрубании голов. Высокого роста. Очень опрятен»[9]. Живость и лукавство во взгляде — особенность портретной характеристики мальчика Алексашки в сценах встречи с царем Петром на Яузе («У Алексашки в синих глазах засветилось баловство» [10, т. 7, с. 55]) и у Лефорта на именинах («Один, синеглазый, наглый, выскочил и с приговором <...>. Ай да Алексашка!» [10, т. 7, с. 81]). Она была почерпнута писателем у Соловьева: «Алексашка <...> он был высокого роста, хорошо сложен, худощав, с приятными чертами лица, с очень живыми глазами <...> был очень опрятен...» [5, стб. 1198].

Особо следует сказать о записной книжке конца 1926 — конца 1927 г. к роману «Восемнадцатый год», в которой есть запомнившийся писателю пейзаж: «Волнистые пейзажи Москов<ской> и Тульской губ<ернии>. Сохи, по буграм в разные стороны. Цыплячий пушок на березах. Всюду поля, опрятная земля. Деревья сада обмазаны известью» [6, с. 290]. Это наблюдение — «Цыплячий пушок на березах» — было использовано в сцене с молодой царицей Евдокией, покинутой Петром вскоре после свадьбы, томящейся в одиночестве, в первой книге романа. Она пишет ему письмо на Переяславское озеро: «Но чернилами на бумаге разве скажешь, чем полно сердце? На дворе — апрель. Березы,

8 В записных книжках Толстого (и в некоторых изданиях первой книги романа) фамилия А.Д. Меншикова с буквой «ь» (Меньшиков), вероятно, в соответствии с написанием в таких исторических источниках, как: *Ровинский Д.А.* Подробный словарь русских гравированных портретов (в 4 т. СПб., 1887. Т. 2. Стб. 1271) и «Картина жизни и военных деяний российско-императорскаго генералиссима, князы Александра Даниловича Меньщикова, фаворита Петра Великаго» (М., 1809), которыми пользовался писатель.

9 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 3.

как в цыплячьем пуху, — зазеленели. Плывут снежные облака с синими донышками» [10, т. 7, с. 127].

Среди записных книжек Толстого, связанных с изучением петровской темы в 1910-м г., и более поздних, непосредственно относящихся к творческой истории романа «Петр Первый», частично опубликованных Алпатовым, особое место занимают записные книжки, которые писатель вел в поездках в 1930-е гг.

Работу над второй книгой романа Толстой планировал начать в гостях у М. Горького в Сорренто. 1 февраля 1932 г. он писал: «Мне хотя бы захватить 5–6 рабочих недель около Вас в Сорренто — начать вторую часть “Петра”. Этот роман до того ответственен, до того труден, что не представляю — как бы я начал его здесь, в Детском, среди текущих работ и суеты. Матерьялы для первых глав подготовлены и начало обдумано» [7, т. 2, с. 123]. Приехав в Сорренто, Толстой остановился сначала в гостинице «Минерва», напротив виллы «Иль Сорито», а вскоре, когда освободилась комната в доме Горького, переехал к нему: «...второй день в Сорренто. Все представляется сном, Неаполь и городки, горы, Везувий, море и лимонные сады <...>. Здесь меня встретили как родного. Вчера и сегодня я в гостинице, но с завтрашнего дня буду у Горьких» [7, т. 2, с. 133], — писал он жене, Н.В. Крандиевской-Толстой. Свои впечатления о прогулке по Неаполю он занес в записную книжку: «Жалкий вид представляет буржуазная толпа. Человеческие лица, как пустая шелуха. Дела плохи. Содержания жизни нет, остается унылая борьба за существование <...>. С Тимошей по узким ступенчатым уличкам. Пещерные жилища, в полутьме — кровати, тряпье, дети. Кузница. Жалкие лавчонки с салатом и апельсинами» [6, с. 331]. Другие записи Толстого связаны с посещением городов Кастель Гандольфо и Неми, известных со времен Древнего Рима и сохранивших изображения античных богов: «Кастель Гондольеро. Озеро. Бродят зеленые тени. Озеро Неми. Парки Каракаллы», а также христианских святынь в Риме: «Церковь — Санта Скаля. Лестница, ползут на коленях. Советские играли на двух старушек на лиру» [6, с. 332].

Вероятно, итальянские впечатления Толстого, его поездки в Неаполь и Рим и особенно восхождение на Везувий нашли отражение во втором томе романа в воспоминаниях сподвижника Петра I генерал-фельдмаршала Б.П. Шереметева. После взятия крепости Мариенбург, увидев пленную де-

вушку (будущую Екатерину I), он мысленно переносится в Италию: «В девяносто седьмом году ездил в Неаполь... Привязалась к сердцу черненькая одна... Хоть плачь... И на Везувий лазил, глядел на адский огонь, и на острове Капри лазил на страшные скалы, глядел капища поганских римских богов, и прилежно осматривал католические монастыри, глядел и руками трогал: доску, на которой сидел Господь Бог, умывая ученикам ноги, и часть хлеба тайные вечери, и крест деревянный — в нем часть пупа Христова и часть обрезанья, и один башмак Христов — ветхий, и главу пророка Захарии — отца Иоанна Предтечи, и многое другое вельми предивное и пречудесное... Так нет же — все заслонила ему востроглазая Джулька, с бубном плясала, песни пела... Хотел взять ее в Москву, в ногах валялся у девчонки... Ах, боже мой, боже мой...» [10, т. 7, с. 578]. Действительно, с дипломатической миссией Шереметев посетил Польшу, Австрию и Италию в 1697–1699 гг. Вручив царскую грамоту сенаторам в Венеции, он прибыл в Рим 21 марта 1698 г., где был принят папой Иннокентием XII. Д.Н. Бантыш-Каменский упоминает о подарке Иннокентия XII — золотом кресте с частицей древа Животворящего Креста Господня [2, ч. 1, с. 42], а также о поездке в Неаполь: «Из Рима Шереметев продолжал путешествие в семи колясках (кроме двух фур с мехами) до Неаполя; оттуда, морем, в Мальту; был в Сицилии; осмотрел огнедышущую Этну...» [2, ч. 1, с. 42]. Почему в романе Толстой заменяет Этну на Везувий? Обратимся к впечатлениям самого писателя. В записной книжке с указанием даты 3 апреля 1932 г. он отметил: «Восхождение на Везувий. Внизу в сумерках огни, как Млечный путь. Огни по краю залива» [6, с. 331].

Толстой находился в Сорренто с 28 марта по 18 апреля 1932 г., но, согласно документальным свидетельствам, в частности письму Крандиевской от 10 апреля 1932 г., он работал там над корректурой романа «Черное золото» [7, т. 2, с. 138]. К работе над второй книгой романа «Петр Первый» писатель приступил только в конце 1932 г. Предположительно концом 1931 — началом 1932 г. могут быть датированы черновые наброски начала второй книги романа на листах из записной книжки писателя, озаглавленные «Петр I — 2-я часть»: «Начало. Страшно на Москве. Мотаются веревки. Кое-где мотаются трупы задетые крючком за ребро. Оверьян. Июда пробираются к раскольникам. Отзвуки казни в народе. Раскольники. 23 сент<ября> 98 года Евдокию увезли в Суздальский Покровский девичий монастырь. В июне 99 г<ода> пострижена. Петр рассердился на патриарха,

почему поздно? Алексея перевезли к тетке Наталье Алексеевне в Преображ<енское>. В октябре (98) Петр в Воронеже. История со Скляевым и Верещагиным, которых высек Ромодановский. На Рождестве Петр в Москве, маскарады. История с мясным <sic!> (у Куракина). Казни. (Корб.) В феврале вывозят трупы на свалку»[10]. Частично эти записи вошли в публикацию Алпатова под номером 87 [1, с. 342].

Впечатления Толстого от поездки на северо-запад России в Кандалакшу на подъем затонувшего в 1916 г. в Кандалакшском заливе ледокола «Садко» нашли отражение в записной книжке 1933 г. Их содержание составили пейзажные зарисовки, упоминание имен попутчиков и знакомых, описания технологических процессов на фабриках и информация о развитии региона. 31 августа 1933 г. он писал Крандиевской: «...пишу тебе из фантастического места: в лопарской горной тундре, на берегу озера, в доме горной станции <...>. Впечатлений очень много. И, что интересно, — впечатления многое мне дают для Петра» [7, т. 2, с. 175]. В поездке Толстой записывал свои наблюдения и мысли. Две записи простым карандашом, озаглавленные «К Петру», относятся к эпизодам, описанным в начале второй книги: «Петр заболел. Бездомность. Тоска. Анхен. Отчужденность. Подумал о Саньке. Сцена Анхен с Кенигсеком. В Москве тоска, тревога, старое зашевелилось»[11]; «Побережник — ветер. Полуночный ветер. Страшно на печи есть калачи. — Здравствуй, каково ноги носят? Карбас. Снасть. Раскольники не спасают гибнущих: — Вода требует. Люди нужные, нужа одолела. В рыбачьем поселке сельдяной запах / В скитах пряли пеньку, вязали сети»[12]. Другие, из поездки по Карелии, вероятно, могли быть использованы при написании сцен в раскольничьем скиту на Выгозере в начале второй книги романа: «Выг озеро. Залито светом на юге над резкой чертой солнечной зыби в темном небе, как миражи висят острова. Поднято на 7 метров. С островов сняты рыбацкие деревни, переселены в одну деревню...»[13].

Созданию исторического романа о Петре I предшествовала основательная подготовительная работа, связанная с накоплением фактического материала, изучением исторических источников, попытками использовать

10 ОР ИМЛИ. Ф. 43. Оп. 1. Ед. хр. 260 а. Л. 1–1 об.
11 ОР ИМЛИ. Ф 43. Оп. 2. Ед. хр. 592. Л. 21.
12 Там же. Л. 23 об. –24.
13 Там же. Л. 19.

язык петровского времени в рассказах. Изучение записных книжек Толстого позволяет дополнить наши представления о проделанной автором работе: большую роль при создании художественных образов играли не только прочитанные источники и найденные в них яркие детали, но и личные наблюдения. Впечатления от прочитанного и пережитого, отраженные в записных книжках 1910-х и 1920-х гг., свидетельствуют о непрерывной творческой работе писателя над петровской темой и подтверждают необходимость изучения подготовительного этапа создания произведения, когда, с одной стороны, определялся круг исторических источников по Петровской эпохе, с другой — из удачно найденной характеристики складывались образы главных действующих лиц (например, князя-кесаря Ромодановского, Меншикова). В результате сопоставления подготовительных записей и текста меняется и наше представление о жанровой природе произведения. В историческом романе «Петр Первый» об одном из наиболее драматичных периодов русской истории выявляется автобиографическое начало, связанное не только с отношением Толстого к эпохе конца XVII — начала XVIII в., но и с отраженными в романе «Петр Первый» событиями и впечатлениями жизни самого писателя.

Список литературы
Исследования

1 *Алпатов А.В.* Алексей Толстой — мастер исторического романа. М.: Сов. писатель, 1958. 355 с.

2 *Бантыш-Каменский Д.Н.* Биографии российских генералиссимусов и генерал-фельдмаршалов с 48 портретами: в 3 ч. СПб.: Тип. Третьего Департамента М-ва Гос. Имуществ, 1840.

3 *Куракин Б.И.* Гистория о Петре I и ближних к нему людях. 1682–1695 гг. // Русская старина. 1890. № 10. Т. 68. С. 238–260.

4 *Семевский М.Н.* Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. «Слово и Дело!» (1700–1725). СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1884. 340 с.

5 *Соловьев С.М.* История России с древнейших времен: в 6 кн. СПб.: Т-во «Общественная польза», [1911]. Кн. 3. 1580 стб.

Источники

6 А. Толстой. Записные книжки / предисл. и публ. Ю.А. Крестинского и Л.И. Толстой; примеч. Ю.А. Крестинского и П.И. Якира // Литературное наследство. М.: Наука, 1965. Т. 74: Из творческого наследия советских писателей. С. 277–352.

7 Переписка А.Н. Толстого: в 2 т. М.: Худож. лит., 1989.

8 *Толстой А.Н.* Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: ГИХЛ, 1946–1953.

9 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1958–1961.

10 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1982–1986.

References

1 Alpatov, A.V. *Aleksei Tolstoi — master istoricheskogo romana* [*Alexey Tolstoy — the Master of the Historical Novel*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1958. 355 p. (In Russ.)

2 Bantysh-Kamenskii, D.N. *Biografii rossiiskikh generalissimusov i general-fel'dmarshalov s 48 portretami: v 3 ch.* [*Biographies of Russian Generalissimuses and Field Marshals with 48 Portraits: in 3 parts*]. St. Petersburg, Tipografiia Tret'ego Departamenta Ministerstva Gosudarstvennykh Imushchestv Publ., 1840. (In Russ.)

3 Kurakin, B.I. "Gistoriia o Petre I i blizhnikh k nemu liudiakh. 1682–1695 gg." ["History About Peter I and People Close to Him. 1682–1695"]. *Russkaia Starina*, no. 10, vol. 68, 1890, pp. 238–260. (In Russ.)

4 Semevskii, M.N. *Ocherki i rasskazy iz russkoi istorii XVIII v. "Slovo i Delo!" (1700–1725)* [*Essays and Stories from the Russian History of the 18th Century. "Word and Deed!" (1700–1725)*]. St. Petersburg, Tipografiia V.S. Balasheva Publ., 1884. 340 p. (In Russ.)

5 Solov'ev, S.M. *Istoriia Rossii s drevneishikh vremen: v 6 kn.* [*The History of Russia Since Ancient Times: in 6 books*], book 3. St. Petersburg, Tovarishchestvo "Obshchestvennaia pol'za" Publ., [1911]. 1580 col. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/POPNNS
УДК 801.81:39
ББК 82.3(2)

МОДЕЛИ ЭКСПЛИКАЦИИ ЛЕГЕНДЫ О ЯВЛЕНИИ ОЛЕНЯ (ПО МАТЕРИАЛАМ КОМИ ТРАДИЦИИ)

© 2025 г. Л.С. Лобанова
Институт языка, литературы и истории Федерального исследовательского центра «Коми научный центр Уральского отделения Российской академии наук», Сыктывкар, Россия
Дата поступления статьи: 26 января 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 10 октября 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-340-357

Статья подготовлена в рамках плановой темы НИР сектора фольклора Института языка литературы и истории Коми НЦ УрО РАН (рег. № 121051400044-2)

Аннотация: В этнографических материалах XIX — начала XX в. легенда о явлении оленя на жертву обычно приводится вместе с описанием обряда жертвоприношения домашнего животного в качестве мотивировки проводимого ритуала, который практиковался в православной сельской общине до 1930-х гг. среди северных русских, коми, карел, вепсов и других народов. Исследователями прошлого столетия были предприняты попытки на основе сюжета легенды реконструировать дохристианские верования славян или финно-угорских народов. Подобным образом рассматривалась легенда о явлении оленя и в этнографии коми. Подробный анализ различных форм экспликации легенды о явлении оленя в материалах и исследованиях по коми традиции позволяет автору статьи обосновать причины формирования концепции о финно-угорских истоках сюжета указанной легенды, а также доказать ошибочность данной гипотезы.

Ключевые слова: нарратив, легенда о явлении оленя, ритуал, жертвоприношение животных, сакральная жертва, христианская книжность, народное православие.

Информация об авторе: Людмила Сергеевна Лобанова — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт языка, литературы и истории ФИЦ «Коми научный центр Уральского отделения Российской академии наук», ул. Коммунистическая, д. 26, 167982 г. Сыктывкар, Россия. https://orcid.org/0000-0002-5892-1254

E-mail: sergejluda@mail.ru

Для цитирования: *Лобанова Л.С.* Модели экспликации легенды о явлении оленя (по материалам коми традиции) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 340–357. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-340-357

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

EXPLICATION MODELS OF THE LEGEND ABOUT THE APPEARANCE OF DEER (ON MATERIALS OF KOMI TRADITION)

© 2025. Lyudmila S. Lobanova
Institute of Language, Literature and History of the Komi Scientific Center,
Syktyvkar, Russia
Received: January 26, 2024
Approved after reviewing: October 10, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out within the framework of the plan of the Folklore Department on the topic of "The Folklore Poetics of the Peoples of the Russian European North in Synchrony and Diachrony" (2021–2025) (registration no. 121051400044–2).

Abstract: In ethnographic materials of the 19th and early 20th centuries, there is a legend about the appearance of a deer on a victim. This legend usually appears along with a description of the rite of sacrifice of a pet as a motivation for the ritual practiced in the Orthodox rural community until the 1930s among northern Russians, Komi, Karelians, Vepsians, and other peoples. Based on the plot of the legend, researchers of the last century attempted to reconstruct the pre-Christian beliefs of the Slavs or Finno-Ugric peoples. They considered the legend of the deer phenomenon in Komi ethnography similarly. The author of the article analyzes various forms of explication of the legend about the phenomenon of deer in materials and research according to the Komi tradition. That allows the author of the article to substantiate the reasons for forming the concept of the Finno-Ugric origins of the plot of this legend and to prove the fallacy of this hypothesis.

Keywords: narrative, legend about the appearance of a deer, ritual, animal sacrifice, sacred sacrifice, Christian bookishness, popular Orthodoxy.

Information about the author: Lyudmila S. Lobanova, PhD in Philology, Senior Researcher, Folklore Department, Institute of Language, Literature and History of the Federal Research Center "Komi Scientific Center of the Ural Branch of the Russian Academy of Sciences," Kommunisticheskaya St., 26, 167982 Syktyvkar, Russia. http://orcid.org/0000-0002-5892-1254

E-mail: sergejluda@mail.ru

For citation: Lobanova, L.S. "Explication Models of the Legend About the Appearance of Deer (On Materials of Komi Tradition)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 340–357. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-340-357

Легенда о явлении оленя и самовольной отдаче на жертву в этнографических материалах XIX — начала XX в. обычно приводится вместе с описанием обряда жертвоприношения домашнего животного в качестве подтверждения «таинственности» и «древности» проводимого ритуала[1]. В отечественных научных исследованиях указанные тексты до недавнего времени рассматривались как иллюстрация дохристианских верований славян и/или финно-угорских народов [1, с. 255–256; 3, с. 82; 18, с. 254–255; 5, с. 50–51; 6, с. 384; 21; 9; 8, с. 16]. Впервые концепция о «христианизированной» форме обряда жертвоприношения домашнего животного и христианских источниках легенды о явлении оленя была предложена в работе Ю.И. Смирнова, где он привел греческие параллели сюжета «предания об олене, прибегавшем на заклание», выделил варианты фольклорного текста и высказал гипотезы о способах его распространения [19]. Немного позже к данной теме обратился А.Б. Мороз. Исследователь выявил источники отдельных мотивов легенды в христианской книжности [15], обозначил регионы распространения легенды — это Греция, Балканы, Кавказ и Север России, провел структурно-типологический анализ вариантов (всего 59 текстов), зафиксированных в разных местах, определив для каждого региона типологические особенности, а также возможные источники и пути распространения легенды [14]. Так, для Балкан наиболее типичной является версия, где олень перестает приходить после того, как прибежавшее на жертву животное зарезали, не дав возможности напиться, поесть и отдохнуть, в то время как «в севернорусской-финноугорской традиции» зафиксированы два других варианта: в первом случае

1 См., например: [22, с. 13; 24, с. 180; 31, с. 79; 27, с. 225; 28, с. 443]; Архив РГО. Ф. 7. Оп. 1. Д. 62. Протоирей Александр Шайтанов. Верховажский посад 1848–1849. Л. 20.

явление животного прекращается после того, как забивают сразу двух оленей вместо одного; во втором — олень опаздывает, и вместо него приносят в жертву домашнее животное, а олень, видя, что заменен другим животным, убегает в лес и больше никогда не возвращается [14, с. 213].

В коми традиции данная легенда распространена только в вишерской локальной культуре[2], и, за исключением отдельных текстов, в них рассказывается о явлении оленя к церкви с. Богородск (коми название — Висер). Рассмотрим историю публикации и изучения данной легенды по материалам и исследованиям коми традиции с целью выяснения этапов развития и фактов, способствовавших возникновению концепции о финно-угорских корнях этого сюжета.

Впервые легенда о явлении оленя была опубликована в 1848 г. в произведении А. Попова «Путевые заметки от Устьсысольска к Вишерскому селению»[3] [32]. В сочинении описывается пешее паломническое путешествие автора-рассказчика и его «добраго товарища» в селение Вишера[4], «ознаменованное таинственным преданием о явлении и чудодейственной силе образа Божьей Матери» [32, № 10, с. 105]. Сюжет легенды о явлении оленя связан непосредственно с целью путешествия — знакомства с чудесным образом Вишерской Божьей Матери — и приводится как одно из «чудес, изливающихся от святыни».

> В каждый раз, когда нужно было совершать обряд жертвоприношения, в честь явившейся Божией Матери, утром рано прибегал к церкви олень, самый красивый и тучный, кои в здешних лесах во множестве водятся. Жители замечали, что он всегда казался утомленным и усталым, и поэтому с вероятностию заключали, что пространство его бега было далекое и трудное и что он не мог быть кем-нибудь приучен к явлению в назначенный день в известное место, но не иначе, как побуждаемый в каждый раз по на-

2 В административном отношении вишерская локальная традиция (коми название — Висер вож) охватывает три крупных населенных пункта Корткеросского р-на Республики Коми: села Большелуг, Богородск и Нившера с подчиненными им деревнями, которые находятся в бассейне р. Вишеры (по-коми — Висер), правого притока р. Вычегды.

3 Рукописный вариант данного сочинения хранится в Архиве РГО: Р. 53. Оп. 1. № 9. Попов А. Путевые заметки о зырянах. 74 л. (дата поступления 05.07.1847).

4 По современному административному делению с. Богородск Корткеросского р-на Республики Коми.

значению свыше, прибегал из отдаленных дремучих лесов на жертву. Случалось, что иногда животное опаздывало, но жители всегда были уверены в непременном исполнении непостижимой воли, и вера в таком случае всегда оправдывалась. Поэтому, если животное сверх ожидания далее обыкновенного не являлось на жертвоприношение, то и Богослужение не начиналось до его прихода. Но впоследствии, в каждый год начали замечать несвоевременное явление таинственного оленя и его чрезвычайную усталость и худощавость. Не зная причины неблагоприятных признаков в животном, все это стали относить к ослаблению веры и усердия к Царице Небесной и к умножению грехов в народе. Чувствуя таким образом явное неблаговоление святыми, немедленно обращались к раскаянию и молитвам, сопровождаемым горячею верою, и таинственное животное в назначенный день немедленно прибегало. Наконец, в один год необыкновенно долго ждали прихода его и, когда, потеряв уже всякую надежду, решились в исполнение обычая принести в жертву из домашних животных, вдруг после богослужения прибегает жертвенное животное и, видя, что оно заменено другим, падает тут же мертвым. С тех пор таинственный олень более не являлся [32, № 12, с. 137].

Согласно авторской концепции, данное «чрезвычайное и непонятное происшествие» наблюдалось около Вишерской церкви после явления иконы и подтверждало «чудодейственную силу Божьей Матери». Непосредственно сам факт явления обосновывается вмешательством высших сил — олень прибегает из леса по Божьей воле. По содержанию текста явление оленя прекратилось после того, как жители Вишеры, не дождавшись оленя, принесли в жертву домашнее животное, а олень, который все же прибежал после завершения богослужения, увидев, что заменен другими животным, скончался на месте. Далее автор описывает чудодейственные свойства остатков оленьего рога, который «почитается» ижемскими оленеводами как лекарство и средство для «умножения оленьих стад». И завершает повествование о чудесных свойствах иконы сведениями о продолжении «благоволения Божией Матери», которое автор находит в том, что после обхода поскотины с иконой Божьей Матери хищные звери не трогают домашний скот на выпасе.

Мы сопоставили данный вариант легенды с подобными текстами севернорусской традиции по публикациям XIX в.[5], а также с фольклорными текстами, содержащими мотив явления оленя к вишерской церкви[6]. В результате исследования мы пришли к выводу, что сюжет легенды о явлении оленя со смертью животного в финале является авторской интерпретацией А.Ф. Попова, возникшей в результате изменения модальности текста: невероятное событие осмыслено и передано как «происшествие». Это становится причиной трансформации содержания самого высказывания, за которым следует изменение связи содержания высказывания с действительностью (явление оленя из причины последующего жертвоприношения становится следствием чудесности иконы) и функции текста (из конструирования реальности переходит в подтверждение реальности)[7].

Здесь важно отметить, что публикация А.Ф. Попова стала отправной точкой для развития как темы явления оленя в сюжете о жертвоприношениях в коми традиции, так и сюжета легенды о явлении оленя со смертью животного в финале.

Буквально через год после выхода произведения А.Ф. Попова текст с сюжетом о явлении оленя к Вишерской церкви публикуется в историческом сочинении «Устьвым»[8] Михаила Ивановича Михайлова (1821–1853), который был коллегой А.Ф. Попова по Усть-Сысольскому уездному училищу[9].

> К 8 сентября, ко дню, как полагают явления иконы на Вишеру, каждогодно прибегал до начала обедни красивый олень, котораго Зыряне со священным обрядом приносили в жертву Богородице. Мясо оленя делили на равныя части, уносили в дома и хранили, как святыню, на случай болезней и промыслов. Лет 150 тому назад олень что-то долго не явился к урочному часу. Духовенство ждало его и не начинало обедни, крестьяне молили Пресвятую Богородицу ускорить явление жертвеннаго зверя. Наступил полдень; пришла пора вечерняя, — оленя не было: уже отчаевались видеть, думали, что прогнявили греховною жизнию Небесную Царицу, — и приступили к Бо-

5 Список источников приведен в статье [14].

6 Материалы представлены в Приложении 3 к диссертации [13, с. 280–299].

7 Указанной теме посвящена статья автора: [11].

8 Данное произведение было опубликовано в Вологодских губернских ведомостях [30], позже вышло отдельным изданием [29].

9 Установлению авторства и личности посвящена статья [10].

> гослужению… в середине церковной службы прибегает олень, весь мокрый и покрытый пеною, как бы от продолжительнаго бега и, видя, что обедня начата, ударился в паперти о помост, убился, — и с тех пор явление оленя прекратилось [30, № 11, с. 106–107].

Сюжет легенды в данном произведении приводится как одно из «преданий», раскрывающих древний и особый статус Вишерской церкви. Согласно тексту М.И. Михайлова, олень прибегал к Вишерской церкви на праздник Рождества Пречистой Божьей Матери — ко дню явления иконы Божьей Матери, и животное «со священным обрядом приносили в жертву Богородице». В этом варианте легенды описываются детали обряда с принесением в жертву оленя и указывается время проведения, что не характерно для подобных текстов. Кроме того, в изложении М. Михайлова мотив замены оленя домашним животным отсутствует, причиной смерти оленя становится то, что церковная служба была начата без него. Возможно, указанный мотив был исключен как проявление язычества, язычество «умирает» вместе с оленем, что, с одной стороны, согласуется с идеей фрагмента его сочинения о Вишерской церкви, а с другой — подтверждает творческий подход автора к источникам.

В последующем в различного рода публикациях встречаются эти два варианта легенды о явлении оленя, по сути восходящие к одному источнику, который имеет мало общего с фольклорным оригинальным текстом. Рассмотрим в первую очередь работы обобщающего характера, в основе которых — опубликованные сведения по истории и культуре зырян.

Фрагмент из сочинения Александра Попова с легендой о явлении оленя к Вишерской церкви [32, № 12, с. 136–137] приводится в работе Клавдия Попова «Зыряне и зырянский край» [33], которая «долго оставалась единственным обобщающим научным произведением о народе коми» [20, с. 159]. Рассуждая о древней религии зырян, автор отмечает, что «некоторые обычаи нынешних зырян напоминают древния приношения в жертву жертвенных животных», и в качестве доказательства этого тезиса в примечании приводит «выписку из статьи г. А. Попова» [33, с. 19]. Текст передан с небольшими изменениями, пропущены отдельные слова и фразы, подчеркивающие в событии божественное начало[10].

10 Интересно заметить, что К. Попов в своей работе много цитирует М. Михайлова и в то же время критикует его за то, что автор «любил украшать произведениями своей фантазии

Отрывок из сочинения М.И. Михайлова «Устьвым» [30, № 11, с. 106–107], повествующий о Вишерской церкви, практически без изменений публикуется в Третьем отделе сборника И.К. Степановского «Вологодская старина» [34, с. 426–427], в котором описывается история поселений и связанные с ними памятники и предания Вологодской губернии, в состав которой входили поселения коми.

Иной подход к опубликованным вариантам легенды отмечается в работе А.В. Красова [26]. Автор не указывает источник, вероятно, за основу взят фрагмент работы М.И. Михайлова о Вишерской церкви. Текст с сюжетом явления оленя А.В. Красов подверг авторской доработке и привел в контексте языческих верований зырян.

> К этому преданию [о явлении иконы] присоединяется еще и то, что с того времени, как появилась на Вишере икона Богоматери, каждый год 8 сентября [примеч.: Храмовый праздник в с. Вишере] перед Литургиею, чудесным образом, являлся олень, который и был приносим в жертву. Лет 150 тому назад олень что-то долго не являлся к урочному часу. Вишерцы уже решили принести в жертву вместо оленя одно из домашних животных и с тем начали службу. Перед самым концом Литургии они зарезали животное для жертвы. Но в это время является заповедный олень, усталый, он кидается у входа в церковь и издыхает. С тех пор, говорят Вишерцы, чудесное явление оленя прекратилось [26, с. 187–188].

Рассмотренные варианты публикации легенды о явлении оленя становятся основным источником в последующих работах, в которых предлагается интерпретация мотива явления оленя в сюжете о жертвоприношении коми традиции.

Одним из первых такую попытку предпринял А.С. Сидоров[11] рассматривая «кровавые жертвоприношения» в рамках тотемизма, как древней формы религии зырян. Он считал, что все варианты принесения в жертву домашнего животного во время церковных праздников восходят к «молению», которое устраивалось в старину на Вишере (в с. Богородск),

не только предания, но и письменные известия» [33, с. 17]. И в данном случае это высказывание обосновывает выбор К. Попова в пользу текста А.Ф. Попова.

11 Подробнее о самом исследователе и развитии его концепции см. в статье [12].

по причине того, что там сохранилось «предание», мотивирующее замену жертвенного оленя на домашнее животное, и предположил, что в других традициях оно было просто забыто.

> В прежнее время, по-видимому, приносили в жертву оленей. Для объяснения описанных обрядов старожилы приводят следующее предание. В старину «моления» устраивались только на Вишере (в селе Богородск). Здесь к соответствующему моменту обрядов прибегал каждый раз дикий олень, которого и закалывали. Однажды по какой-то причине олень не явился к должному времени. Богослужение начало заканчиваться, и верующие принуждены были заколоть быка. После этого прибегает олень весь в пене, по-видимому, бежавший издалека, поэтому опоздавший. Видя, что приход напрасен, олень ударяется головой о церковную паперть и умирает. После этого олень на Вишере уже не появлялся; с тех пор верующие в разных селах «молят» домашний скот [17, с. 47].

Изложение сведений о явлении оленя, на наш взгляд, основано на работе А.В. Красова [26] и дополнено отдельными фразами из работы М.И. Михайлова [30], которые в свою очередь были пропущены А.В. Красовым. Это такие выражения, как «олень прибегал», «олень весь в пене», «ударился о церковную паперть».

В работе А.С. Сидорова «предание» о явлении оленя рассматривается как характеристика дохристианской религии зырян, источник сведений по первоначальному варианту обряда жертвоприношения домашнего животного, который во времена исследователя был еще актуальной практикой в православной сельской общине коми. Данное положение обосновывается распространенной на тот период концепцией реконструкции дохристианских верований, основанной на анализе различного рода поверий, обрядов и фольклора.

Идея о том, что легенда с сюжетом явления оленя отражает первоначальный вариант обряда жертвоприношения домашнего животного в коми традиции, получила дальнейшее развитие в этнографических исследованиях, в которых фольклорные тексты рассматривались как источник исторической реальности. Подобный подход наблюдается в монографии В.Н. Белицер «Очерки по этнографии народов коми.

XIX — начало XX в.» [2]. Автор описывает обряд принесения в жертву домашних животных на Ильин день на основе полевых материалов, собранных в различных районах расселения коми-зырян и коми-пермяков в 1945–1947 гг., когда обряд из актуальной традиции перешел в форму воспоминаний о прошлом. И дополняет эти сведения «легендой», широко известной «не только у коми, но и на всем северо-востоке Европы, в частности у русских и удмуртов»:

> Давно это было. После обедни на Ильин день в церковную ограду приходил ежегодно из леса олень, его убивали, а мясо варили и раздавали нищим. Один раз олень вовремя не пришел к церкви, и старики вместо него закололи корову. Запоздавший олень прибежал, увидел заколотую корову и ушел обратно в лес. С тех пор стали закалывать только домашнюю скотину, а олени совсем ушли из наших лесов [2, с. 326].

В примечании отмечено, что текст был записан в с. Туръя Железнодорожного района Коми АССР (совр. — Княжпогостский р-н Республики Коми) в 1945 г., без указаний информанта. Учитывая то, что данный сюжет в фольклорно-этнографических материалах с. Туръя более не фиксировался, мы относим его к вишерской традиции. По современной логистике Вишера и Туръя не взаимосвязаны и относятся к разным традициям (вишерской и вымской), а исторически они представляют одну традицию. Вишера относилась к Вымским землям, а Вишерская церковь была причислена к Ляльскому погосту на Выми. Кроме того, Вишеру и Вымь связывала дорога через верховья рек, которой пользовались с различными целями вплоть до XX в. [4, с. 86; 16, с. 56].

В процитированном материале отдельные содержательные элементы легенды о явлении оленя изложены как факты: олень не являлся, а «приходил ежегодно из леса»; зверя «убивали», олень «увидел заколотую корову и ушел обратно в лес». Кроме того, в тексте утверждаются замена оленя домашним животным в обряде жертвоприношения и исчезновение диких оленей, которые представлены как взаимосвязанные факты. Эти данные были рассмотрены В.Н. Белицер через призму научной концепции об обрядовой пище как источнике по традиционным формам хозяйствования, согласно которой смена обычая «ритуального поедания в определенные

дни мяса оленя или лося <…> мясом домашних животных» свидетельствует о древности охотничьих традиций у коми [2, с. 235].

Отголоски охотничьих традиций находит в легенде о явлении оленя и Г.Г. Шаповалова. Исследователь рассматривает «языческий обряд принесения в дар божеству животного» на основе анализа генезиса легенды о явлении оленя, которая сопровождает этот обряд и, по мнению исследовательницы, является своеобразным объяснением заклания домашних животных [21]. Автор выделяет две версии легенды, к каждой из которых предлагает отдельную концепцию происхождения. Первая — с двумя оленями, один из которых приносился в жертву, а второй отпускался — «уходит своими корнями в охотничьи обряды, в охотничью магию, существовавшую на общинно-родовой стадии развития человеческого общества» [21, с. 216]. На этом основании автор приводит аналогии из обрядов народов Севера и их легенд и мифов, в результате возводит данный сюжет к лопарскому мифу о Мяндаше. Истоки второй версии легенды — с одним оленем — находит в древнегреческих мифах и античных легендах, которые были заимствованы византийской книжностью[12] [21, с. 217–218]. Исследователь приходит к выводу, «что легенда о жертвенном олене, связанная с языческим обрядом принесения в дар божеству животного, представляет собой типологическое явление как для северных племен, у которых олень был тотемом, так и для античного мира, позднее Запада, где олень также в числе ритуальных животных», обосновав сохранность сюжета на Новгородчине, «на местах бывших поселений финно-угорских народов», явлением аффинитета, «когда сходятся линии генетически различных вещей» [21, с. 220].

В 1988 г. была опубликована статья А.П. Конкка «Жертвоприношения животных на летних календарных праздниках карел», в которой проанализированы описания обряда жертвоприношений у карел из опубликованных и архивных источников, в том числе приведены варианты легенды о явлении оленя. В статье отмечено, что обряд был распространен у карел, «соседнего русского населения, финнов, ингерманландцев, ижоры, води, вепсов и других народов» [9].

12 Данное положение было скорректировано А.Б. Морозом, указавшим на ошибку автора статьи. См.: [15, с. 233–234].

Таким образом, в научных кругах утвердилось мнение о принадлежности сюжета о явлении оленя к дохристианской религии финно-угров или древних охотников.

Продолжением поиска истоков сюжета легенды о явлении оленя в дохристианском мировоззрении уральских народов / охотников стала гипотеза Н.Д. Конакова. Исследователь предлагает анализировать изображения «древнего промыслового календаря коми» через бинарные оппозиции, где противопоставлены весенне-летний и осенне-зимний периоды, представленные зооморфными символами медведя и лося. Автор подтверждает соотнесенность образов оленя / лося с осенним периодом на основании сведений о том, что «большинство записей о приходе лося, оленя, двух оленей или самки с детенышем в прошлые времена были связаны» с осенними праздниками и датой осеннего равноденствия [8, с. 16]. Рассмотрение образов медведя и оленя / лося в сюжете мифа о космической охоте позволяет автору сделать вывод, что через зооморфные символы этих животных «в мифопоэтической форме выражены идеи не только смены дня и ночи, но и смена времен года. В качестве активного начала (весна, мужская продуцирующая мощь, разрушительная тенденция) в этом зооморфном коде выступает медведь, в качестве пассивного (осень, женское воспроизводящее начало, идея жертвенности) — самка копытного зверя» [8, с. 19].

Последующие размышления Н.Д. Конакова по поводу сюжета легенды о явлении оленя могут рассматриваться как попытка распространить локальное явление на традицию коми в целом.

> На большое экономическое значение в прошлом охоты на лося, особенно весеннего промысла гоном по насту, когда массовая добыча лося обеспечивала запасы мяса на весенне-летний период, указывает коми-зырянская пословица: «Сегодня сыты, а завтра, может лось во двор придет», что является реминисценцией на известный на верхней Вычегде и Удоре сюжет о жертвоприношении лося или оленя, приходившего раньше к часовне (церкви) в Богородицын день [7].

Безусловно, данная поговорка является типичной для коми традиции, но значение ее, на наш взгляд, гораздо шире и более универсально, чем указано автором энциклопедической статьи. И если и связана она с охотой

на лося, то в значении, что охота на лося самая опасная и непредсказуемая. В какой-то мере это отражено в следующей поговорке: «Йӧра дінӧ кӧ мунан, гу да горт лӧсьӧд, а ош дінӧ кӧ мунан, небыд вольпась лӧсьӧд» [25, с. 8, 68] (Если на лося пойдешь, приготовь могилу и гроб, а если на медведя — мягкую постель). Процитированная Н.Д. Конаковым поговорка собирателем и исследователем паремических жанров фольклора Ф.В. Плесовским в сборнике пословиц и поговорок коми включена в подраздел «О расчетливости и беспечности» раздела «Труд. Жизненные заботы» [25, с. 60]. В самом общем виде значение паремии можно передать следующим выражением: «Невозможное может стать возможным завтра». В основе поговорки, как и легенды, — вера в чудо, готовность к восприятию чудесных событий.

Рассмотренная выше гипотеза Н.Д. Конакова могла появиться на основе рассуждения носителя традиции. В издании «Фольклор села Ипатово» [23], представляющем собой сборник одного исполнителя, был опубликован следующий текст:

> У нас в Ипатово, может и не только в Ипатово старые люди говорили: «Сегодня сыты, а завтра, может, как в Вишере, под окно лось придет». В детстве слышала. Очень давно это произошло. В Вишере был какой-то праздник, Иванов день иль что. Начали праздновать, проводить молебен около церкви, со священниками соберутся, и во время молебна туда придет лось. Откуда-то из лесу придет лось. Его зарежут, отварят и съедят. Всем людям с деревни разделят и съедят. В последующие годы на праздник хоть и проведут молебен, соберутся также, но лось не придет. Конечно, каждый раз ведь не будет приходить. Потом вишерские начнут к этому празднику быка откармливать, вместо лося. Быка откормят, к празднику зарежут и отварят в большом котле. И до сих пор говорят: «В Вишеру, мол, лось пришел». Конечно, в теперешние времена лось уж не придет [23, с. 149–150].

Полный вариант этого текста сохранился в архивных записях[13], но и на основе опубликованного фрагмента, который значительно сокращен и отредактирован, выявляется конкретный механизм трансляции сюжета в устной традиции, когда в контактных локальных традициях фиксируются

13 Музей истории и просвещения Коми края СыктГУ. Личный фонд А.К. Микушева. О.Ф. 1355. Фольклор села Ипатово. Частушки. 1974.

особенные черты другой традиции, при этом сохраняется ее конкретная локальная принадлежность.

Таким образом, история публикаций и исследования сюжета легенды о явлении оленя в коми традиции развивалась в русле отечественной научной мысли. Как следует из проанализированного корпуса материалов, легенда ни разу не была записана и опубликована как аутентичный фольклорный текст в живом бытовании или воспроизведенная носителем традиции. Сюжет легенды о явлении оленя в письменной словесности реализовывался в самых различных формах (как часть литературного или исторического сочинения, воспоминание о древнем обряде) и рассматривался исследователями как источник или доказательство чудесных свойств явленной иконы, утверждения христианства среди язычников / охотников, тотемизма, смены охотничьей культуры скотоводческой, символа осеннего периода охотничьего календаря. На наш взгляд, приведенные гипотезы основываются на рассмотрении сюжета легенды как факта прошлого и не учитывают природу текста легенды о явлении оленя — принадлежность к православной фольклорной культуре. На развитие подобных концепций повлияли как методологические установки этнографических и фольклористических исследований, так и символичность самого образа оленя, распространенность его в фольклоре и искусстве северных народов.

Список литературы

Исследования

1 *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М.: Тип. Грачёва и Комп. у Пречистенских ворот, 1868. Т. 2. 790 с.

2 *Белицер В.Н.* Очерки по этнографии народов коми. XIX – начало XX в. М.: Изд-во АН СССР, 1958. 391 с. (Труды Института этнографии им. Н.Н. Миклухо-Маклая. Новая серия. Т. XLV)

3 *Грибова Л.С.* Пермский звериный стиль. Стереотип. изд-е. Кудымкар: Коми-Пермяцкий этнокультурный центр, 2014. 176 с.

4 *Жеребцов Л.Н., Лашук Л.П.* Старая Вишера // Историко-филологический сборник / ред. Л.Н. Жеребцов. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1958. Вып. 4. С. 83–128.

5 *Зеленин Д.К.* Избранные труды / сост. А.Л. Топорков. М.: Индрик, 1999. Т. III: Статьи по духовной культуре, 1917–1934. 348 с.

6 *Зеленин Д.К.* Восточнославянская этнография / пер. с нем. К.Д. Цивиной; примеч. Т.А. Бернштам, Т.В. Станюкович, К.В. Чистова; послесл. К.В. Чистова. М.: Наука, 1991. 511 с.

7 *Конаков Н.Д.* Йӧра / Лось // Мифология коми / науч. ред. В.В. Напольских. М.: Изд-во ДИК, 1999. С. 171.

8 *Конаков Н.Д.* Календарная символика уральского язычества (бинарный зооморфный код). Сыктывкар: Коми научный центр УрО АН СССР, 1990. 48 с. (Серия препринтов «Научные доклады»; вып. 243)

9 *Конкка А.* Жертвоприношения животных на летних календарных праздниках карел (материалы к описанию обряда) // *Конкка А.* На плечах Большой Медведицы. Избранные статьи. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2014. С. 10–22.

10 *Лобанова Л.С.* Александр Федорович Попов — новое имя в зырянском дискурсе // Пермистика-19: Диалекты и история пермских языков во взаимодействии с другими языками: сборник научных статей / отв. ред. С.А. Сажина. Сыктывкар: Коми республиканская тип., 2023. С. 355–363.

11 *Лобанова Л.С.* Кто «убил» оленя: к вопросу об оригинальности сюжета легенды о явлении оленя в публикациях XIX века (по материалам коми) // Ежегодник финно-угорских исследований. 2024. Т. 18, № 1. С. 46–55. https://doi.org/10.35634/2224-9443-2024-18-1-45-54

12 *Лобанова Л.С.* Обряд жертвоприношений в научной концепции А.С. Сидорова // Известия Общества изучения Коми края: научно-популярный краеведческий журнал. 2022. Вып. 2. С. 25–30.

13 *Лобанова Л.С.* Сюжет о жертвоприношении животных в народной традиции коми: модели экспликации: дис. ... канд. филол. наук. Сыктывкар, 2023. 299 с.

14 *Мороз А.Б.* Легенда о жертвенном олене: география, варианты, источники, параллели // Ethnolinguistica Slavica. К 90-летию академика Никиты Ильича Толстого / отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2013. С. 212–233.

15 *Мороз А.Б.* «Севернорусская легенда об олене» и ее византийские источники // Святые и святыни Обонежья: материалы Всероссийской научной конференции «Волдозерские чтения-2013» / отв. ред. А.В. Пигин. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. С. 231–238.

16 *Панюков А.В.* Историческая память в фольклорной топографии коми-зырянской Вишеры // Известия Общества изучения Коми края. 2021. Вып. 2. С. 50–59.

17 *Сидоров А.С.* Следы тотемистических представлений в мировоззрении зырян // Коми му. 1924. № 1–2. С. 43–50.

18 *Смирнов И.Н.* Пермяки: Историко-этнографический очерк // Известия общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете. Казань: Тип. Имп. Ун-та, 1891. Т. 9. Вып. 2. 290 с.

19 *Смирнов Ю.И.* Олень, прибегавший на заклание // Русская народная культура и ее этнические истоки: Пошехонские чтения 1999, 1-й семинар / отв. ред. Ю.И. Смирнов. М.: Современный писатель, 1999. С. 86–106.

20 *Терюков А.И.* История этнографического изучения народов коми. СПб.: МАЭ РАН, 2011. 514 с.

21 *Шаповалова Г.Г.* Севернорусская легенда об олене // Фольклор и этнография Русского Севера. Л.: Наука, 1973. С. 209–223.

Источники

22 *Иванов А.П.* Материалы к антропологии Пермского края // Труды Казанского Общества Естествоиспытателей при Императорском Казанском университете. Казань: Тип.-лит. Имп. Ун-та, 1881. Т. X. Вып. 1. 52 с.

23 Ипатьдорса фольклор. Фольклор села Ипатово / сост. А.К. Микушев. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1980. 184 с.

24 *Кичин Е.* Четыре сельских обряда Белозерского уезда Команевской волости // Вологодские губернские ведомости. 1844. № 19. С. 179–181.

25 Коми пословицы и поговорки / сост. Ф.В. Плесовский. 2-е изд. Сыктывкар: Коми книжное изд-во, 1983. 208 с.

26 *Красов А.В.* Зыряне и св. Стефан, епископ пермский. СПб., 1897. 222 с.

27 *Кривощеков И.Я.* Словарь географическо-статистический Чердынского уезда Пермской губернии с приложением карты бассейна р. Камы и иллюстрациями. Изд-е Чердынского Уездного Земства. Пермь: Электро-Тип. «Труд», 1914. 840 с.

28 *Михайлов А.* Жертвоприношение у христиан // Известия общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Казань: ТипоЛитография Имп. Казанского ун-та, 1898. Т. XIV. Вып. 1–6. С. 441–444.

29 *Михайлов М.* Описание Устьвыма, составленное учителем Устьсысольского уездного училища М. Михайловым. Вологда: Губ. Тип., 1851. 349 с.

30 *Михайлов М.* Устьвым // Вологодские губернские ведомости. 1850. № 1–17, 19–22, 25, 27–28, 32, 34–35, 38–42, 44–46, 49–50, 52.

31 *П.* Мошинский приход Каргопольского уезда // Олонецкие епархиальные ведомости 1907. № 3. С. 75–79.

32 *Попов А.* Путевые заметки от Устьсысольска к Вишерскому селению // Вологодские губернские ведомости. 1848. № 10. С. 105–110; № 11. С. 119–123; № 12. С. 129–137.

33 *Попов К.А.* Зыряне и зырянский край // Известия Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии / под ред. Н.А. Попова. М.: Тип. С.П. Архипова, 1874. Т. XIII. Вып. 2. 92 с. (Труды этнографического отдела, книга 3, вып. 2)

34 *Степановский И.К.* Вологодская старина. Историко-археологический сборник. Вологда: Тип. Волог. губ. правления, 1890. 592 с.

References

1 Afanas'ev, A.N. *Poeticheskie vozzreniia slavian na prirodu* [*Poetic Views of the Slavs on Nature*], vol. 2. Moscow, Gracheva i Kompaniia u Prechistenskikh vorot Publ., 1868. 790 p. (In Russ.)

2 Belitser, V.N. *Ocherki po etnografii narodov komi. XIX – nachalo XX v.* [*Essays on Ethnography of the Komi Peoples: 19th – Early 20st Century*]. Moscow, Nauka Publ., 1958. 394 p. (In Russ.)

3 Gribova, L.S. *Permskii zverinyi stil'* [*Perm Animal Style*]. Kudymkar, Komi-Permyatskii ethnokul'turnyi tsentr Publ., 2014. 176 p. (In Russ.)

4 Zherebtsov, L.N., and L.P. Lashuk. "Staraia Vishera" ["Old Vishera"]. Zherebtsov, L.N., editor. *Istoriko-filologicheskii sbornik* [*Historical and Philological Collection*], issue 4. Syktyvkar, Komi book Publ., 1958, pp. 83–128. (In Russ.)

5 Zelenin, D.K. *Izbrannye trudy* [*Selected Works*], vol. 3: Stat'i po dukhovnoi kul'ture, 1917–1934 [Articles on Spiritual Culture, 1917–1934], comp. A.L. Toporkov. Moscow, Indrik Publ., 1999. 348 p. (In Russ.)

6 Zelenin, D.K. *Vostochnoslavianskaia etnografii*a [*East Slavic Ethnography*]. Moscow, Nauka Publ., 1991. 511 p. (In Russ.)

7 Konakov, N.D. "Iöra / Los'" ["Elk"]. Napol'skikh, V.V., editor. *Mifologiia komi* [*Komi Mythology*]. Moscow, DIK Publ., 1999, p. 171. (In Russ.)

8 Konakov, N.D. *Kalendarnaia simvolika ural'skogo iazychestva (binarnyi zoomorfnyi kod)* [*Calendar Symbolism of Ural Paganism (Binary Zoomorphic Code)*]. Syktyvkar, Komi Scientific Center Publ., 1990. 48 p. (Seriya preprintov "Nauchnyye doklady", issue 243) (In Russ.)

9 Konkka, A. "Zhertvoprinosheniia zhivotnykh na letnikh kalendarnykh prazdnikakh karel (materialy k opisaniiu obriada)" ["Animal Sacrifices at Karelian Summer Calendar Holidays (Rite Description Materials)"]. *Na plechakh Bol'shoi Medveditsy. Izbrannye stat'i* [*On the Shoulders of the Big Bear. Selected Articles*]. Petrozavodsk, Karelian Scientific Center of the Russian Academy of Sciences Publ., 2014, pp. 10–22. (In Russ.)

10 Lobanova, L.S. "Aleksandr Fedorovich Popov — novoe imia v zyrianskom diskurse" ["Alexander Fedorovich Popov as a New Name in the Zyryansky Discourse"]. Sazhina, S.A., editor. *Permistika-19: Dialekty i istoriia permskikh iazykov vo vzaimodeistvii s drugimi iazykami: sbornik nauchnykh statei* [*Permistics-19: Dialects and History of Perm Languages in Interaction with Other Languages: Collection of Scientific Articles*]. Syktyvkar, Komi Republican Printing House Publ., 2023, pp. 355–363. (In Russ.)

11 Lobanova, L.S. "Kto 'ubil' olenia: k voprosu ob original'nosti siuzheta legendy o iavlenii olenia v publikatsiiakh XIX veka (po materialam komi)" ["Who 'Killed' the Deer: To the Question of the Originality of the Plot of the Legend about the Phenomenon of the Deer in Publications of the 19th Century (Based on Komi Materials)"]. *Ezhegodnik finno-ugorskikh issledovanii*, vol. 18, no. 1, 2024, pp. 46–55. https://doi.org/10.35634/2224-9443-2024-18-1-45-54 (In Russ.)

12 Lobanova, L.S. "Obriad zhertvoprinoshenii v nauchnoi kontseptsii A.S. Sidorova" ["Rite of Sacrifice in the Scientific Concept of A.S. Sidorov"]. *Izvestiia Obshchestva izucheniia Komi kraia*, issue 2, 2022, pp. 25–30. (In Russ.)

13 Lobanova, L.S. *Siuzhet o zhertvoprinoshenii zhivotnykh v narodnoi traditsii komi: modeli eksplikatsii* [*The Plot about the Sacrifice of Animals in the Komi folk Tradition: Explication Models*: *PhD Dissertation*]. Syktyvkar, 2023. 299 p. (In Russ.)

14 Moroz, A.B. "Legenda o zhertvennom olene: geografiia, varianty, istochniki" ["The Legend of the Sacrificial Deer: Geography, Options, Sources, Parallels"]. *Ethnolinguistica Slavica. K 90-letiyu akademika Nikity Il'icha Tolstogo* [*Ethnolinguistica Slavica. To the 90th Anniversary of Academician Nikita Ilyich Tolstoy*]. Moscow, Indrik Publ., 2013, pp. 212–233. (In Russ.)

15 Moroz, A.B. "'Severnorusskaia legenda ob olene' i ee vizantiiskie istochniki" ["'The North Russian Legend of the Deer' and Its Byzantine Sources"]. Pigin, A.V., editor. *Sviatye i sviatyni Obonezh'ia: materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii "Voldozerskie chteniia-2013"* [*Saints and Shrines of Obonezhye: Materials of the All-Russian Scientific Conference "Voldozersky Readings-2013"*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2013, pp. 231–238. (In Russ.)

16 Paniukov, A.V. "Istoricheskaia pamiat' v fol'klornoi topografii komi-zyrianskoi Vishery" ["Historical Memory in the Folklore Topography of the Komi-Zyryan Vishera"]. *Izvestiia Obshchestva izucheniia Komi kraia*, issue 2, 2021, pp. 50–59. (In Russ.)

17 Sidorov, A.S. "Sledy totemisticheskikh predstavlenii v mirovozzrenii zyrian" ["Traces of Totemistic Ideas in the Zyryan Worldview"]. *Komi mu*, no. 1–2, 1924, pp. 43–50. (In Russ.)

18 Smirnov, I.N. "Permiaki: Istoriko-etnograficheskii ocherk" ["Permians: Historical and Ethnographic Essay"]. *Izvestiia obshchestva arkheologii, istorii i etnografii pri imperatorskom Kazanskom universitete* [*Bulletin of the Society of Archeology, History and Ethnography at the Imperial Kazan University*], vol. 9, issue 2. Kazan, Imperial University Publ., 1891. 290 p. (In Russ.)

19 Smirnov, Iu.I. "Olen', pribegavshii na zaklanie" ["Deer Who Resorted to Slaughter"]. Smirnov, Iu.I., editor. *Russkaia narodnaia kul'tura i ee etnicheskie istoki: Poshekhonskie chteniia 1999, 1-yi seminar* [*Russian Folk Culture and Its Ethnic Origins: Poshekhon Readings 1999, 1st Seminar*]. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1999, pp. 86–106. (In Russ.)

20 Teriukov, A.I. *Istoriia etnograficheskogo izucheniia narodov komi* [*History of Ethnographic Study of the Komi Peoples*]. St. Petersburg, Great Museum of Anthropology and Ethnography Publ. 514 p. (In Russ.)

21 Shapovalova, G.G. "Severnorusskaia legenda ob olene" ["North Russian Legend About a Deer"]. Putilov, B.N., and K.V. Chistov, editors. *Fol'klor i etnografiya Russkogo Severa* [*Folklore and Ethnography of the Russian North*]. Leningrad, Nauka Publ., 1973, pp. 209–223. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OEOHVO
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

КОММУНИКАТИВНЫЙ ПАРАДОКС: ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ И РАБОЧИЕ ТЕТРАДИ «БОЛЬШОЙ ТРОЙКИ» РУССКОГО АВАНГРАДА

© 2025 г. Л.В. Хачатурян
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия;
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 10 сентября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 15 октября 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-358-381

Исследование подготовлено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00352, https://rscf.ru/project/24-18-00352, ИМЛИ РАН

Аннотация: В статье проводится сравнительный анализ рабочих тетрадей / записных книжек Владимира Маяковского, Велимира Хлебникова и Алексея Крученых. На примере черновых записей, большинство из которых до настоящего времени не опубликовано, выявляется общность приемов создания художественного текста, далеко выходящая за границы документально установленного соавторства 1912–1914 гг. Для объяснения этого феномена исследование возвращается к классической модели коммуникативной структуры текста. Теоретические положения тартуско-московской семиотической школы соотносятся с различными типами источников, уточняется механизм работы структурной пары «Я — Он» vs «Я — Я». Особое внимание уделяется автокоммуникации художественного текста, действие которой реконструируется с помощью рабочих записей Алексея Крученых 1927–1930 гг. Подробно исследована разработанная Крученых после смерти Хлебникова и Маяковского «техника творческого расщепления» (М. Лотман). Используя установленные закономерности, автор поэтапно прослеживает процесс создания заумного языка, при котором две корневые морфемы образуют новую лексему (Максим Шапир): восстанавливается исходный вариант, фиксируются синонимический ряд и финальный интегрированный текст.

Ключевые слова: русский авангард, неопубликованные архивные материалы, записные книжки, рабочие тетради, литературная прагматика, тартуско-московская семиотическая школа.

Информация об авторе: Любовь Валерьевна Хачатурян — кандидат культурологии, доцент, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Мясницкая, д. 20, 101000 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-2689-5186
E-mail: rgali2010@yandex.ru

Для цитирования: *Хачатурян Л.В.* Коммуникативный парадокс: записные книжки и рабочие тетради «большой тройки» русского авангарда // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 358–381. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-358-381

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

THE COMMUNICATIVE PARADOX: NOTEBOOKS AND WORKBOOKS OF THE RUSSIAN AVANT-GARD "BIG THREE"

© 2025. Lyubov V. Khachaturian
National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: September 10, 2024
Approved after reviewing: October 15, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Acknowledgements: The study was prepared at IWL RAS at the expense of a grant from the Russian Science Foundation no. 24-18-00352 (https://rscf.ru/project/24-18-00352).

Abstract: The article provides a comparative analysis of the workbooks and notebooks of Vladimir Mayakovsky, Velimir Khlebnikov, and Alexey Kruchenykh. The analysis of draft recordings, most of which are hitherto unpublished, demonstrates a commonality of techniques for creating a literary text far beyond the boundaries of the documented co-authorship of 1912–1914. The study explains this phenomenon by returning to the classical model of the communicative structure of the text. The article demonstrates correlations between the theoretical positions of the Tartu-Moscow semiotic school and various sources. It clarifies the operating mechanism of the structural pair "I — He" vs "I — Me." The research pays special attention to the autocommunication of the literary text and reconstructs its action through Alexey Kruchenykh's work notes from 1927 to 1930. The article also focuses on the "technique of creative splitting" developed by Kruchenykh after the death of Khlebnikov and Mayakovsky (Mikhail Lotman). The established patterns allow us to trace gradually the process of creating an abstruse language, in which two root morphemes form a new lexeme (Maxim Shapir): the original version is restored, and then the synonymic series and the final integrated text are fixed.

Keywords: Russian Avant-garde, unpublished archival materials, notebooks, workbooks, literary pragmatics, Tartu-Moscow Semiotic School.

Information about the author: Lyubov V. Khachaturian, PhD in Culturology, Associate Professor, National Research University Higher School of Economics, Myasnitskaya St., 20, 101000 Moscow, Russia; Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-2689-5186

E-mail: rgali2010@yandex.ru

For citation: Khachaturian, L.V. "The Communicative Paradox: Notebooks and Workbooks of the Russian Avant-garde 'Big Three'." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 2, 2025, pp. 358–381. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-358-381

Из пекла, где пекут рубин
и начинается природа...
Белла Ахмадулина

На протяжении длительного времени русский авангард 1910–1930 гг. остается одним из приоритетных предметов исследований. И если рецептивный эффект — поэтический язык и функционал агрессивного воздействия на аудиторию — многократно исследован, то креативный аспект — прагматика и практика образования авангардного текста — только начинает рассматриваться. С этой точки зрения записные книжки и черновые тетради, временно нивелируя их условное разделение, представляют собой идеальный источник для изучения рабочей мастерской, хорошо знакомого поэту «пекла, где пекут рубин».

При сравнительном анализе записных книжек русских писателей XIX–XX вв. можно выделить ряд распространенных приемов работы над текстом будущего произведения: аналитическое рисование, сегментация, сквозные отсылки к другим группам записей и т. п. Все это позволяет говорить об определенном дискурсе работы с пред-текстом, предполагающем общую задачу. Поскольку на уровне технической разметки черновых записей влияние классиков русской литературы XIX в. на писателей-модернистов возможно исключить (в противном случае было бы логичным допустить, что Достоевский учил мастерству ведения тетрадей Владимира Соловьева, Соловьев — Блока, тот — Марину Цветаеву и далее), методика ведения записных книжек каждый раз формируется самостоятельно, фиксируя оригинальную манеру работы автора, столь же неповторимую, как

индивидуальный почерк. Совпадение персонального кода теоретически возможно[1], но крайне маловероятно: мы можем говорить только о дискурсе, но не о традиции.

Тем не менее, обращаясь к черновым текстам «большой тройки» русских футуристов (Маяковский — Хлебников — Крученых), мы практически сразу сталкиваемся с противоречием: не просто сходством, а точным соответствием знака и функционала. Благодаря работам В.А. Арутчевой, «вертикальное зачеркивание» (вычеркивание завершенного текста из записной книжки при перенесении его в беловик) стало «визитной карточкой» Маяковского: «В результате работы он или перенумеровывал строфы, или переписывал их в нужной последовательности, вычеркивая в записной книжке уже переписанную строфу. Поэтому подавляющее большинство черновиков в книжке перечеркнуто» [1, с. 329]. Прекрасной иллюстрацией этого стала записная книжка Маяковского 1923 г. с черновиками поэмы «Владимир Ильич Ленин». Беловой автограф поэмы не сохранился, поэтому рабочие записи приобретают решающее значение. На левой странице записной книжки перечеркнут наискосок практически готовый текст одной из строф поэмы[2]:

Солдаты,
вас предав и продав
Буржуи шлют
на вердены и на дви<ну>

Довольно разгромов
смертей и ран
У наций нет
никакой вины

В опубликованном варианте правка минимальна [29, с. 272]:

1 Более точно: возможно вести речь о визуальном подобии отдельных элементов кода, имеющих различный функционал.

2 [28, л. 33 об.] В настоящее время полностью опубликована одна из трех записных книжек, содержащая автограф поэмы «Владимир Ильич Ленин» [27].

— Солдаты!
Буржуи,
предав и продав,
к туркам шлют,
за Верден,
на Двину.
<...>
Довольно
разгромов,
смертей и ран,
у нации
нет
никакой вины.

В рабочих тетрадях Крученых прослеживается сходный прием: утверждающая строфу линия, перечеркивающая текст. Так, в тетради 1930 г. «вычеркнуты» полностью завершенные строки «иринного» цикла («Ирониада») [25, л. 65][3]:

Ты — стала уже совсем прозрачная,
голубая
как зяблик бессон<ный>
в окне рассвет

Та же «вертикальная черта» в черновых тетрадях поэмы «Ладомир» [35, л. 3][4]:

И замки мирового торга
Где Азии сияют цепи
С лицом ~~простора злорадства и восторга~~ коварства и восторга
~~Ты~~ Мы обратим однажды в пепел

3 РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 65. В рукописной книге изменена разбивка на строки: Ты стала совсем / прозрачная, голубая / как зяблик бессонный / в окне рассвет [23, с. 11].
4 В опубликованном варианте: И замки мирового торга, / Где бедности сияют цепи, / С лицом злорадства и восторга / Ты обратишь однажды в пепел [38, с. 234].

В научных работах текущего десятилетия инвариантность персонального кода в черновиках русских футуристов чаще всего игнорируется или сводится к установленным случаям соавторства Крученых и Хлебникова 1912–1914 гг., подробно исследованных в последней публикации Софьи Старкиной [16][5]. Сейчас, когда черновые рукописи выложены в открытый доступ[6], возможно рассмотреть этот парадокс на новом, ранее недоступном материале, пошагово опираясь как на источники, так и на базовые теоретические работы по семиотике и структуре художественного текста. В этом отношении возвращение к идеям тартуско-московской школы представляется крайне плодотворным, особенно в их приложении к современной текстологии, рассматривающей не только текст-как-чтение (Ролан Барт), но и текст-как-письмо.

***

Начиная с «Лекций по структуральной поэтике» (1964), специфика коммуникации[7] была исследована Лотманом в ряде работ, ставших «краеугольным камнем» русского структурализма [10, с. 16]. За редким исключением, эта часть наследия классика, трактующая текст как пластичное субъектно-объектное отношение, была лишена практического применения при исследовании генезиса художественного текста, оставаясь, в точном соответствии с каноническим утверждением, «камнем, который отбросили строители». Показательно утверждение самого Лотмана: «Мне неизвестна ни одна советская текстологическая работа, в которой было бы обстоятельно рассмотрено основное понятие текстологии — текст» [11, с. 201][8]. Как

5 Статья опубликована после смерти С.В. Старкиной (2014) В.В. Мальковым и А.А. Россомахиным.

6 Архивные материалы русского авангарда доступны в режиме on-line на портале «Автограф. XX век» [21].

7 Пользуясь термином Т.Д. Венедиктовой. Более точно: «специфика коммуникации, поддерживаемой художественным текстом» [4, с. 189]. Само появление новой оптики коммуникации в работах Т.Д. Венедиктовой связано с «прагматическим поворотом», произошедшим в гуманитарных науках: «Вторая половина XX в. в науке отмечена “поворотом”, который обозначается как “прагматический (pragmatic)”, “культурный (cultural)”, “практический (practical)”, “контекстный (contextual)” или “перформативный (performative)”. <...> Методологический сдвиг связан с продуктивной самокритикой структурализма. Продолжая заниматься семиотическими практиками, постструктуралистская теория сосредоточилась на деятельностной природе коммуникативных процессов» [3, с. 44–45].

8 Возникшее в 1960-е гг. разграничение между двумя подходами к тексту точно охарактеризовано в работе И.А. Пильщикова: «Уже в начале 1960-х годов, отказавшись от традиционного для советского литературоведения разделения идеологии и поэтики, Лотман делает

отмечал Сурен Золян, «то, что было новаторским, до сих пор остается не только без какого-либо системного применения, но и даже недостаточно освоенным. <…> Между тем именно эти идеи могут лежать в основе новой теории текста — они могут быть востребованы как при рассмотрении динамических аспектов текста, так и для усовершенствования существующих и создания новых методик текстового анализа» [9, с. 63].

Наиболее сжато коммуникативной подход к построению художественного текста описан в статье 1972 г. «Автокоммуникация: “Я” и “Другой” как адресаты» [13]. Неудивительно, что эта работа вызывает самое пристальное внимание ученых, рассматривающих аргументацию Лотмана с позиции pro et contra. Фундаментальный научный труд был сжат до размеров сравнительно небольшой научной статьи. Семь страниц убористого шрифта представляют собой динамичное моделирование систем информационного обмена: от структурной модели текста до культуры в целом, этой «колоссальной автокоммуникации» человечества [13, с. 176].

Уже название статьи отсылает и к дихотомии поздних работ Бахтина[9], и к англоязычной статье Романа Якобсона “Linguistics and Poetics” [20]. В качестве универсальной коммуникативной модели[10] Якобсон рассматривал прямую передачу сообщения, выделяя двух акторов: addresser и addressee. Лотман, используя формулу внутреннего диалога, изменил правила игры и дополнил предложенную схему «некой иной функцией» коммуникации: «Если коммуникативная система “Я — Он” обеспечивает лишь передачу некого константного объема информации, то в канале “Я — Я” происходит ее качественная трансформация. <…> Сообщение в процес-

предметом изучения структуру текста — сложноорганизованное единство отношений между всеми элементами текста и текстом в целом, создающее его смысл» [14, с. 89].

9 Речь идет о статьях «Проблема речевых жанров» (1952–1953) и «Проблема текста в лингвистике, филологии и гуманитарных науках» (1959–1961), а также конспективных заметках «К методологии гуманитарных наук» (1974–1975). Диалогическая природа текста (Я — Другой) рассмотрена Бахтиным как проекция гуманитарного мышления в целом; при этом имманентный человеческому разуму диалог может быть как внешним (чтение как соприкосновение автора и читателя; интертекстуальность — взаимодействие двух текстов; культура как полифоническое звучание текстов), так и внутренним.

10 См. у Бориса Гаспарова: «Предложенная Якобсоном универсальная схема коммуникативного акта позволила интегрировать в рамках единой модели самые различные формы знакового общения: от языка в собственном смысле до различных видов художественной деятельности и несловесных коммуникативных систем» [5, с. 213].

се коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл» [13, с. 165–166][11].

Появление в исследовательском фокусе коммуникации, которую сам Лотман назвал парадоксальной [13, с. 165], позволяет говорить о прагматике художественного текста как о динамичной системе[12], или, точнее, о более или менее устойчивом преобладании той или иной модели внутри текста или дифференцированной группы текстов[13]. Комментируя предложенный тезис, Сергей Зенкин уточняет: «В 1970–1980-х годах семиотика подвергла пересмотру структурную лингвистику в традиции Соссюра, исходившую из идеи более или менее стабильного кода (“языка” в отличие от “речи”); ученые стали обращать внимание на динамику знаковой коммуникации, где происходит силовое взаимодействие разных кодов» [8, с. 85]. Взаимодействие двух способов коммуникации становится необходимым условием раскрытия художественного потенциала сообщения. Этот момент крайне важен для изучения механики работы текста. Лотман предлагает не условную модель-В в дополнение к уже существующей модели-А (Якобсон), а объединяет модели А и В как «структурную пару», чье взаимодействие обеспечивает все многообразие коммуникативных связей художественного текста.

В приложении к текстологической практике структурную пару представляют «Дневник лечения в Эмсе» (реальный дневник Достоевского, в котором отражен курс лечения на водах с четверга 25 июня до субботы 25 июля 1874 г.) и публицистический моножурнал Достоевского «Дневник писателя». Подлинный дневник, который велся в рабочих тетрадях, напоминает скорее заметки филистера [22, л. 199]:

11 Замечательный пример использования модели Лотмана и работ Б.А. Успенского для выявления прямых и косвенных адресатов дневника см. в статье А.А. Зализняк «Дневник: к определению жанра» [7].

12 Комментируя работы отца, Михаил Лотман уточняет: «Культура пребывает в постоянном диалоге. <...> Однако еще большее значение диалог играет в качестве внутрикультурного процесса. <...> Результатом автокоммуникации является, с одной стороны, расщепление “Я” на Я-передающего и Я-получателя информации (например, расщепление во времени, см. дневники и мнемонические записки и т. п.), с другой стороны, автокоммуникация является средством постоянного поддержания самоидентичности» [10, с. 19].

13 См., например, в работах Т.Д. Венедиктовой: «В процесс общения вовлечено реально, прямо или косвенно, куда больше действующих лиц, чем “законные” адресант и адресат, — их интенции не поддаются однозначному определению, — контекст подвижен, дробен и в силу этого всегда неоднозначен, а сообщение по всем этим причинам непредсказуемо по смыслу даже при полной неизменности формы» [2, с. 85].

Дневник лечения
в Эмсе

1874 г.

Четверг 25 июня В 7 часов утра, в сильный дождь первый раз пошел на источник. Кассельбрунен, два стакана. Хоть и прояснилось, было довольно ветрено наверху и свежо. Кажется, успел простудиться, на ночь кашлял и в груди хрипело. Ночью кошмарные сны (Голицын, брат, Аня) <...>

К паритетному соотношению приближается современный сетевой дневник, поддерживающий обе коммуникативных модели. В качестве «образца жанра» можно привести строки поэтического дневника Андрея Родионова [32; 15, с. 150]:

Сухаревская площадь, строение семь
Что это? Памятная табличка там, где я жил
Оказывается, Юрий Визбор тут шесть
Лет провел, а не ты, дебил

Остановился. Деревья там, в окнах свет,
Был с собой ром, сел на лавочку средь двора,
Выкурил медленно несколько сигарет
Вот и закончилось все, собираться пора

Сетевой дневник напоминает театральную коробку с прозрачной четвертой стеной, через которую в каждый эпизод текста, помимо главного героя (автор, участник и рассказчик в одном лице), вовлечено еще одно лицо — читатель и зритель. Поддержка коммуникации «Я — Он» позволяет буквально перенести текст из дневника в самостоятельный поэтический цикл с минимальной (или вообще отсутствующей) правкой. В то же время в стихах сохранена характерная для герметичного дневника автоадресация, иначе строки «Юрий Визбор тут шесть / Лет провел, а не ты, дебил» получили бы превратное толкование. В данном случае, дневниковое «ты» — это обращение Я-адресанта к Я-адресату.

Точно таким же образом структурного двойника получают и записные книжки (жанр «Записки и выписки»). Меняя коммуникацию, рабочая

тетрадь поэта становится частью классического произведения — памятника мировой литературы[14]:

Geschrieben steht: „im Anfang war das Wort!“
Hier stock' ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
Ich muß es anders übersetzen,
Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.
Geschrieben steht: im Anfang war der Sinn.
Bedenke wohl die erste Zeile,
Daß deine Feder sich nicht übereile!

«В начале было Слово». С первых строк
Загадка. Так ли понял я намек?
Ведь я так высоко не ставлю слова,
Чтоб думать, что оно всему основа.
«В начале мысль была». Вот перевод.
Он ближе этот стих передает.
Подумаю, однако, чтобы сразу
Не погубить работы первой фразой.

В рабочей тетради доктора Фауста использовано то же «коммуникативное ты», что и в дневнике Родионова. В переводе Пастернака оно теряется, глагол сопряжен с «я», но полновесное «ты» и «твое» оригинала (*deine Feder*) передает подстрочник: «*Обдумай* первую строчку, / Чтобы *твое перо* не торопилось!».

В данном случае диаметральный разворот выполнен в два этапа. Автор заменяет рабочую тетрадь литературной имитацией, а себя — персонажем: пишущий «Фауста» поэт Иоганн Вольфганг фон Гёте становится доктором теологии Иоганном Георгом Фаустом, работающим над переводом на немецкий язык Евангелия от Иоанна. Коммуникативная модель, таким образом, не принадлежит определенному жанру; не существует общей модели коммуникации дневника или рабочей тетради. Наоборот, жанр

14 *Goethe J.W.* Faust, 1224–1231. Далее приведен перевод Бориса Пастернака.

определяется взаимодействием обеих моделей: структурные пары создают структурных двойников.

Даже в современных работах по литературной прагматике взаимовлияние двух моделей коммуникации нередко сводится к более удобной, почти математической формуле Якобсона, рассматривающей коммуникацию текста как линейную функцию с единственным решением. Тем не менее в качестве заявленного Лотманом парадокса существует группа текстов, говоря о которых действием одной из моделей можно сознательно пренебречь, или, что более корректно, вести речь о практически абсолютном господстве автокоммуникации. Это тексты, принципиально не рассчитанные на публикацию, не имеющие даже косвенного адресата. К ним традиционно относят так называемые герметичные дневники («настоящий дневник», «тайный дневник», «дневник для самого себя», «дневник в полном смысле слова» и т. п.), а также оригинальные рабочие тетради и записные книжки писателей.

Замкнутость текста «на самого себя» позволяет более пристально рассмотреть персональный (в работах Лотмана — добавочный) код, по которому строится и считывается текст. Использование индивидуального кода и позволяет отправить сообщение единственному адресату независимо от того, сколько фактических читателей сделают попытку познакомиться с текстом. Это своеобразный «ключ без права передачи», который помогает автору (и только автору) в любой момент транскрибировать сообщение: «Попробуем описать некоторые черты автокоммуникативной системы. Первым, отличающим ее от системы “Я — Он” признаком будет редукция слов этого языка — они будут иметь тенденцию превращаться в знаки слов, индексы знаков. <...> Тенденция слов языка “Я — Я” к редукции проявляется в сокращениях, которые представляют собой основу записей для самого себя. В конечном счете слова такой записи становятся индексами, разгадать которые возможно только зная, что написано» [13, с. 169].

С точки зрения изучения индивидуального кода и его художественного потенциала исключительное значение приобретают конкретные тексты, на которые опирается теоретическая модель. Источник преломляет оптику исследования, накладывая свой отпечаток на теоретические построения. Строение конкретного источника неизбежно становится идеальной моделью текста вообще, которая впоследствии распространяется на все

многообразие литературного наследия. Так, в работе лингвиста и стиховеда Якобсона художественные тексты представлены полностью завершенными, отточенными беловыми строфами Пастернака, По или Джеральда Хопкинса, и в гармоничном единстве целого ни исследователь, ни даже текстолог уже не восстановят автокоммуникативную составляющую [20, с. 377].

The dry eucalyptus seeks god in the rainy cloud.
Professor Eucalyptus of New Haven seeks him in New Haven...
The instinct for heaven had its counterpart:
The instinct for earth, for New Haven, for his room...

Гипотетически идеальным объектом изучения коммуникации мог бы стать один и тот же текст на различных этапах своего развития. При смещении фокуса исследования от первых набросков в записных книжках к рабочим тетрадям и черновикам, затем через последовательность черновиков к беловым текстам и далее, верстке и пост-эдиционной правке автокоммуникация перестала бы выглядеть парадоксальной. Реконструировав пропущенные звенья логической цепи, на месте кажущегося парадокса мы обнаружили бы сложную инженерную конструкцию: не только присутствие обеих моделей, но и их последовательное «маятникообразное качание» (Лотман), обусловленное этапами развития авторского замысла и любым посторонним вмешательством в производство текста, который, после снятия «строительных лесов»[15], станет художественным произведением. Возможно, двигаясь этим путем, мы могли бы несколько приблизиться к ответу на сакраментальный вопрос «как сделана вещь».

В начале 1970-х гг. Лотман, чьим идеалом было «совместить лингвиста, литературоведа и математика»[16], не мог воспользоваться всем многооб-

15 Используя удачную метафору Д.С. Московской.

16 См.: «Литературовед нового типа — это исследователь, которому необходимо соединить широкое владение самостоятельно добытым эмпирическим материалом с навыками дедуктивного мышления, вырабатываемого точными науками. Он должен быть лингвистом (поскольку в настоящее время языкознание “вырвалось вперед” среди гуманитарных наук и именно здесь зачастую вырабатываются методы общенаучного характера), владеть навыками работы с другими моделирующими системами <...>. Он должен приучить себя к сотрудничеству с математикой, а в идеале — совместить в себе литературоведа, лингвиста и математика» [12, с. 100]. Как отметил В.М. Живов, «в тот же ранний период Ю.М. Лотман предпринимает попытки определить специфику предмета литературоведения сравнительно с

разием рукописей, неопубликованных и фактически неизвестных пятьдесят лет назад, поэтому заменил полноту опорных текстов на тексты пограничные — критические «максимумы» и «минимумы» системы. Не считая заимствованного им описания внутреннего диалога и других отсылок к «Евгению Онегину» («Как походил он на поэта, /Когда в углу сидел один, /А перед ним пылал камин»), в работе задействованы как минимум два герметичных текста, один из которых является подлинным (записи Пушкина на полях черновых рукописей), а второй — художественной имитацией.

Маргиналии Пушкина

У о с Р., П., М., К., Б.: 24

— расшифрованные текстологами как «У<слышал> о с<мерти> Р<ылеева>, П<естеля>, М<уравьева>, К<аховского>, Б<естужева>: 24 <июля 1826 г.>» [31, с. 49], выстроены Пушкиным, предполагавшим перлюстрацию писем и изъятие своих бумаг, по формуле «понятно лишь тем, кому понятно» [13, с. 170]. Этот способ мнемонической автокоммуникации, когда текст только намечен или намеренно искажен, а «ключ» к записи находится в памяти пишущего, Лотман назвал scriptio defective [13, с. 169].

Краткая запись на полях пушкинских черновиков, отсекающая всех посторонних, сопоставлена Лотманом с фрагментом романа, имеющего миллионы читателей, — объяснением Кити и Лёвина, в котором мнемоническая запись имитирована Толстым.

— Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: этого не может быть, значило ли это, что никогда, или тогда?» Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу; но он посмотрел на нее с таким видом, что жизнь его зависит от того, поймет ли она эти слова.

— Я поняла, — сказала она, покраснев. <...>

Он быстро стер написанное, подал ей мел и встал. <...>

Он долго не мог понять того, что она написала, и часто взглядывал в ее

предметом языкознания и приходит к весьма разумному выводу, что “чисто лингвистические средства анализа не раскроют перед исследователем структуры художественного текста» [6, с. 26].

глаза. На него нашло затмение от счастия.

— В секретаря играете? — сказал князь, подходя. — Ну, поедем, однако, если ты хочешь поспеть в театр.

Лёвин встал и проводил Кити до дверей. В разговоре их все было сказано[17].

Была ли «запись по умолчанию», как предполагает Шкловский, реальным воспоминанием[18], или все-таки мы имеем дело с вымыслом по преимуществу, цель Толстого (Лёвина) была иная: не спрятать сообщение, а найти крайне специфического адресата. Лотман работал с записями дневникового характера, пусть и сделанными на полях черновиков, фиксировавших событие, а не художественный текст, поэтому идеальный адресат подобного сообщения — конфидент. Тот, кому поверяют тайны и ведут задушевные разговоры, так сказать, intimate addressee. Идеальное дополнение, неосуществимое как факт биографии, но конструируемое как нарратив.

Если заменить дневниковые записи на фрагменты черновых тетрадей, сместится и оптика исследования. При поразительном внешнем сходстве (ниже приведен фрагмент одной из поздних рабочих тетрадей Марины Цветаевой) смена персонального кода потребует совершенно иной расшифровки [33, л. 10 об.]:

С Нов год св кр сл

Слова намечены буквами, и без знакомства с паттерном — беловым текстом дешифровать запись невозможно. Начало строки дает направление поиска. Если заменить память поэта скобками текстолога, то скоропись Цветаевой будет выглядеть так:

17 Толстой Л.Н. Анна Каренина. Часть 4. Глава XIII [13, с. 169–170].

18 Шифр, значение которого не разгадала в августе 1862 г. Софья Андреевна Берс, но угадала Кити Щербацкая. См.: «Соня Берс видала то, что писал Толстой 28 августа, пыталась понять, но не была охвачена любовным всепониманием. Лев Николаевич из этой сцены построил другую сцену любовного вдохновения, когда люди понимают друг друга на лету. Сцена была описана в “Анне Карениной”» [18, с. 348].

С Нов<ым> год<ом> св<етом> кр<аем> сл<овом>[19]

Тот, кто возьмет «мелок» и продолжит текст рабочей тетради, не только восстановит упорядоченные связи текста, но и определит их развитие — раскроет максимальный потенциал сообщения. Невозможное по определению взаимопроникновение вторичного кода создает соавторство, при котором отправленное самому себе сообщение не только правильно считано, но и продолжено. В этом и заключается установленный Лотманом коммуникативный парадокс, или «имманентные и бессознательно действующие законы автокоммуникации» [13, с. 171]. Герметично закрытое для посторонних сообщение работает как пароль для своих, своего рода creative appeal.

«Игра в секретаря» Кити и Лёвина почти буквально воспроизведена в воспоминаниях Крученых о работе над поэмой с очень подходящим названием — «Игра в аду». Показав Хлебникову рукопись, Крученых был поражен практически мгновенным действием креативного кода [26, с. 74]:

> *В одну из следующих встреч, кажется, в неряшливой и студенчески-голой комнате Хлебникова, я вытащил из коленкоровой тетрадки (зампортфеля) два листка — наброски, строк 40–50, своей первой поэмы «Игра в аду». Скромно показал ему. Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принялся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг — собственные. Это было характерной чертой Хлебникова: он творчески вспыхивал от малейшей искры. Показал мне испещренные его бисерным почерком странички. Вместе прочли, поспорили, еще поправили. Так неожиданно и непроизвольно мы стали соавторами.*

Соавторство идеально раскладывается на двух акторов автокоммуникативной игры: «Я — addresser» (в данном случае, Крученых) и «Я — addressee» (Хлебников), каждый из которых является создателем текста. В свою очередь те же абсолютные права переданы Хлебниковым Крученых весной 1914 г.: «Присылается вещь недоконченная. Вы вправе вычеркнуть и опустить кое-что и, если вздумается, исправить… Вы тоже имеете право

19 Первая строка поэмы «Новогоднее». В окончательном варианте: С Новым годом — светом — краем — кровом! [34, с. 132].

изменять текст по вкусу, сокращая, давая силу бесцветным местам. Настаиваю» [39, с. 161]. Более подробно в статье «В.В. Хлебников» развивает мысль о полномочиях соавтора Маяковский [30, с. 23]:

> *У Хлебникова нет поэм. Законченность его напечатанных вещей — фикция. Видимость законченности чаще всего дело рук его друзей. Мы выбирали из вороха бросаемых им черновиков кажущиеся нам наиболее ценными и сдавали в печать. Нередко хвост одного наброска приклеивался к посторонней голове, вызывая веселое недоумение Хлебникова. <…>*
>
> *Принося вещь для печати, Хлебников обыкновенно прибавлял: «Если что не так — переделайте». Читая, он обрывал иногда на полуслове и просто указывал «Ну, и так далее…».*

Обмен черновиками создает единое рабочее пространство с общим творческим кодом. Соавторы получают аналог бинокулярного видения: максимальное раскрытие художественного потенциала текста при минимальных затратах времени. «Моим идеалом в 1912—<19>13 гг. был бешеный темп», — писал Крученых [17, с. 68], и действительно, участие Хлебникова обеспечивало идеальные условия работы[20]:

Игра в аду и труд в раю —
Хорошеуки первые уроки.
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время?
Сим победиши!

Для активации креативного кода необходимо соблюдать главное условие игры: два коммуникативных «Я» должны быть уравновешены. В этом отношении литературная мастерская Маяковский — Хлебников — Крученых представляет собой практически идеальный равносторонний треугольник, где чуть намеченная строка понятна каждому поэту «до запятых» (Михаил Гаспаров). Смерть Хлебникова и самоубийство Маяков-

20 Стихотворение Велимира Хлебникова «Алеше Крученых». 26 октября 1920 г. [37, с. 141].

ского означали и аннулирование «незарегистрированного соавторства». Поскольку рабочие тетради Крученых первой половины 1920-х гг. утрачены, невозможно проследить коммуникативный разрыв лета 1922 г. Тем не менее уже в первой из сохранившихся тетрадей мы можем увидеть поразительный феномен «воскресения со-автора» с помощью приема, который сейчас бы назвали «Я — Хлебников» или «Я — Маяковский».

Крученых вернулся к максимально продуктивной модели создания текста, использовав технику творческого расщепления (Михаил Лотман). Исходным текстом стала каллиграфия Крученых — тщательно выписанные округлые почерком строфы, а производным, «имплицитным Хлебниковым», — практически нечитаемая остроугольная скоропись того же Крученых, которой постепенно «сверху, снизу и вокруг» стали обрастать ясные и четкие строки первого слоя текста.

Подмена была настолько органична, что в предпринятую Крученых мистификацию оказались непроизвольно вовлечены архивисты, составлявшие научное описание фонда: на обложке единицы хранения ошибочно указаны два работавших над текстом поэта[21]:

А.Е. Крученых
Тетрадь с набросками стихотворений и др.
Автограф, часть текста рукой неустановленного лица.

Крайние даты: 1927
Количество документов: 1
Количество листов: 73

Впоследствии прием творческого расщепления был использован Крученых для производства зауми. В исходном варианте первые строфы реквиема Маяковскому выглядели так [25, Л. 25]:

Уже роковые тени заката
набросили сетку на нашу голову

21 [24]. Обложка единицы хранения. В этом случае было полностью оправдано высказывание Хлебникова, сделанное им относительно книги «Игра в аду»: «Кто что писал — думаю, что это очень путанно» [36, с. 308].

Вот уже старый друг протянул пятки, —
не вмещается в нормальном гробу.

Рокот моря, гуд земли,
мор небесный, град и гром
поразить нас больше не смогли-б
чем МАЯК, упавший среди комнаты.

Затем каждая строка начала обрастать синонимическим рядом («Я — Хлебников»):

роковые роковейшие роковистые
рычащую громкую вековую вековую главу глыбу шум<ящую> глыбу
Крак (пауза) мраморов треск <...>
взрыв рыд град мрак мрад
мрамор мраморный мракомор
загромыхавший пирамидой глыбой
расколотая мраморная глыба
средь поперек одинокой комнаты

Корневые морфемы сталкиваются, образуя новую лексему. Так появились «роковистые тени» (слово из заумного словаря, объединяющее рок и необратимый раковистый излом, раскалывающий горную породу), мрад (мрак и град), мрамор (в данном случае — мрак и мор одновременно) и заменивший его, чтобы избежать совпадения зауми и нормы, «мракомор». На финальном этапе формируется лесенка («Я — Маяковский»):

Уже роковистые тени заката
набросили сетку
на вековую глыбу.
К р а к!
Старый друг
протянул пятки, –
не вмещается в нормальном гробу...

МРАКОМОР НЕБЕСНЫЙ,
гуд земли,
мраморов треск, град, гром, –
поразить нас больше не смогли-б
чем МАЯК,
загромыхнувший пирамидой
поперек комнаты...

Безусловным плюсом подобной системы является эскалация художественного приема — то, что с точки зрения футуристов оправдывает любые издержки. Безусловным минусом — нарушение границ, когда чрезвычайно сложно установить фактического автора строфы или строки, не говоря уже о юридическом авторстве стихотворения, что влечет обвинения в плагиате (пожизненно) и бесконечные дискуссии исследователей (посмертно).

Даже после гибели Маяковского метод творческого расщепления позволил Крученых «поиздеваться над смертью» [19, с. 235] и сделать собственные рукописи пространством, где с помощью еще одной мистификации «большая тройка» русского авангарда продолжает испытывать на прочность границы художественного приема, текста и языка.

Список литературы

Исследования

1 *Арутчева В.А.* Записные книжки В.В. Маяковского // Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 1959. Т. 65: Новое о Маяковском. Кн. 1. С. 325–395.

2 *Венедиктова Т.* Литература как коммуникация. Международная конференция «Анализ диалога: литература как диалог» // Новое литературное обозрение. 2013. № 3. С. 406–409.

3 *Венедиктова Т., Логунов А.* Прагматика и медиология литературного текста // Вестник Московского университета. 2020. № 1. С. 42–55.

4 *Венедиктова Т.* Прагматический поворот — со скрипом // Новое литературное обозрение. 2022. № 6 (178). С. 189–200.

5 *Гаспаров Б.* В поисках «другого» (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) // Новое литературное обозрение. 1996. № 1. С. 213–236.

6 *Живов В.* Московско-тартуская семиотика: ее достижения и ее ограничения // Новое литературное обозрение. 2009. № 4. С. 11–26.

7 *Зализняк А.* Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 6. С. 162–180.

8 *Зенкин С.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 368 с.

9 *Золян С.* Юрий Лотман о тексте: Идеи, проблемы, перспективы // Новое литературное обозрение. 2016. № 3. С. 63–96.

10 *Лотман М.Ю.* Семиотика культуры в Тартуско-московской семиотической школе // *Лотман Ю.М.* История и типология русской культуры. СПб.: Искусство–СПб, 2002. С. 5–20.

11 *Лотман Ю.М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб, 2000. С. 159–165.

12 *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. Тарту: [Б. и.], 1964. Вып. II. 195 с.

13 *Лотман Ю.М.* Литературоведение должно стать наукой // Вопросы литературы. 1967. № 1. С. 90–100.

14 *Пильщиков И.* Лотман и Якобсон как пушкинисты: пути и перепутья // Slavic Literatures. 2024. № 143. P. 79–116. DOI: 10.1016/j.slalit.2023.12.001

15 *Северская О.И.* Дневниковая поэзия (Аркадий Драгомощенко, Лин Хеджинян, Доминик Фуркад) // Новое литературное обозрение. 2023. № 3. С. 147–162.

16 *Старкина С.* Алексей Крученых и Велимир Хлебников как соавторы: новые материалы // Новое литературное обозрение. 2016. № 3. С. 164–181.

17 *Сухопаров С.* Алексей Крученых: Судьба будетлянина. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992. 168 с.

18 *Шкловский В.Б.* Лев Толстой. М.: Молодая Гвардия, 1963. 864 с.
19 *Хачатурян Л.В.* Жизнь после Лефа. Рабочие тетради Алексея Крученых 1927–1930 гг. // Русская литература. 2023. № 4. С. 230–235. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-4-230-235
20 *Jakobson R.* Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language / ed. by Th.A. Sebeol. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1960. P. 350–377.

Источники

21 «Автограф. XX век». Цифровой архив русской литературы. URL: http://literature-archive.ru/ru/ (дата обращения: 09.09.2024).
22 *Достоевский Ф.М.* Тетрадь № 9. «Подросток»; черновые записи к роману; записи припадков, дневник лечения в Эмсе. 1874–1875 // РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 1–206.
23 *Крученых А.* Ироniада. Лирика. Май–июнь 1930 г. / обложка И. Клюна, портрет — рисунок И. Терентьева. Издание автора. М.: Изд. автора, 1930. 17 с.
24 *Крученых А.Е.* К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. 457 с.
25 *Крученых А.Е.* Тетрадь с набросками стихотворений. 1927 г. // РГАЛИ. Ф. 1134. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 1 – 72.
26 *Крученых А.Е.* Тетрадь с набросками стихотворений. 1930 г. // РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 1 – 81.
27 *Маяковский В.* «Владимир Ильич Ленин». Фрагмент (первая публикация автографа в записной книжке) / вступ. ст. В.Н. Терехиной, подгот. текста и примеч. Е.И. Погорельской // Литературный факт. 2023. № 4. С. 8–61. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-30-8-61
28 *Маяковский В.В.* Записная книжка № 23 // ГММ. Р-202.
29 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 6. 544 с.
30 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 12. 716 с.
31 *Пушкин А.С.* Дневники. Записки. СПб.: Наука, 1995. 331 с.
32 *Родионов А.* Цикл про смерть. Стихотворения // Дети Ра. 2016. № 1 (135). URL: https://magazines.gorky.media/ra/2016/1/czikl-pro-smert.html?ysclid=lxrq1htx2q915070747 (дата обращения: 09.09.2024).
33 *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. 847 с.
34 *Цветаева М.И.* Черновая тетрадь. 1940 // РГАЛИ. Ф. 1190. Оп. 3. Ед. хр. 34. Л. 1–88.
35 *Хлебников Велимир.* Ладомир. Черновой автограф в тетради и на отдельных листах. 1920 г. // РГАЛИ. Ф. 527. Оп. 1. Ед. хр. 9. Л. 1–14.
36 *Хлебников В.* Собр. произв.: в 5 т. / под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. Т. 2. 327 с.

37 *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. / сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова; под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 2. 605 с.

38 *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. / сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова; под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Т. 3. 500 с.

39 *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. / сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова; под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2006. Т. 6. Кн. 2. 382 с.

References

1 Arutcheva, V.A. “Zapisnye knizhki V.V. Maiakovskogo” [“V. Mayakovsky’s Notebooks”]. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 65: Novoe o Maiakovskom [New About Mayakovsky], book 1. Moscow, IWL RAS Publ., 1959, pp. 325–395. (In Russ.)

2 Venediktova, T. “Literatura kak kommunikatsiia. Mezhdunarodnaia konferentsiia ʿAnaliz dialoga: literatura kak dialogʾ.” [“Literature as Communication. International Conference ʿAnalysis of Dialogue: Literature as a Dialogue’.”] *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2013, pp. 406–409. (In Russ.)

3 Venediktova, T., and A. Logunov. “Pragmatika i mediologiia literaturnogo teksta” [“Pragmatics and Medialogy of a Literary Text”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, no. 1, 2020, pp. 42–55. (In Russ.)

4 Venediktova, T. “Pragmaticheskii povorot — so skripom” [“A Pragmatic Turn with a Creak”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6 (178), 2022, pp. 189–200. (In Russ.)

5 Gasparov, B. “V poiskakh ʿdrugogoʾ (Frantsuzskaia i vostochnoevropeiskaia semiotika na rubezhe 1970-kh godov)” [“In Search of the ʿOtherʾ (French and Eastern European Semiotics at the Turn of the 1970s)”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 1, 1996, pp. 213–236. (In Russ.)

6 Zhivov, V. “Moskovsko-tartuskaia semiotika: ee dostizheniia i ee ogranicheniia” [“Moscow-Tartu Semiotics: Its Achievements and Its Limitations”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4, 2009, pp. 11–26. (In Russ.)

7 Zalizniak, A. “Dnevnik: k opredeleniiu zhanra” [“Diary: Towards the Definition of a Genre”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6, 2010, pp. 162–180. (In Russ.)

8 Zenkin, S. *Teoriia literatury: problemy i rezul’taty* [*Literary Theory: Problems and Results*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. 368 p. (In Russ.)

9 Zolian, S. “Iurii Lotman o tekste: Idei, problemy, perspektivy” [“Yuri Lotman on the Text: Ideas, Problems, Prospects”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2016, pp. 63–96. (In Russ.)

10 Lotman, M.Iu. “Semiotika kul’tury v Tartusko-moskovskoi semioticheskoi shkole” [“Semiotics of Culture in the Tartu-Moscow Semiotic School”]. Lotman, Iu.M. *Istoriia i tipologiia russkoi kul’tury* [*The History and Typology of Russian Culture*]. St. Petersburg, Iskusstvo–SPb Publ., 2002, pp. 5–20. (In Russ.)

11 Lotman, Iu.M. “Avtokommunikatsiia: ʿIaʾ i ʿDrugoiʾ kak adresaty (O dvukh modeliakh kommunikatsii v sisteme kul’tury)” [“Autocommunication: ʿMeʾ and ʿThe Otherʾ as Addressees (About Two Models of Communication in the Cultural System)”]. Lotman, Iu.M. *Semiosfera* [*The Semiosphere*]. St. Petersburg, Iskusstvo–SPb Publ., 2000, pp. 159–165. (In Russ.)

12 Lotman, Iu.M. *Lektsii po struktural’noi poetike* [*Lectures on Structural Poetics*], vol. 2. Tartu, [S. n.], 1964. 195 p. (In Russ.)

13 Lotman, Iu.M. “Literaturovedenie dolzhno stat’ naukoi” [“Literary Criticism Should Become a Science”]. *Voprosy literatury*, no. 1, 1967, pp. 90–100. (In Russ.)

14 Pil’shchikov, I. “Lotman i Iakobson kak pushkinisty: puti i pereput’ia” [“Lotman and Jacobson as Pushkinists: Paths and Crossroads”]. *Slavic Literatures*, no. 143, 2024, pp. 79–116. DOI: 10.1016/j.slalit.2023.12.001 (In Russ.)

15 Severskaia, O.I. “Dnevnikovaia poeziia (Arkadii Dragomoshchenko, Lin Khedzhinian, Dominik Furkad)” [“Diary Poetry (Arkady Dragomoshchenko, Lin Hejinyan, Dominique Fourcade)”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2023, pp. 147–162. (In Russ.)

16 Starkina, S. “Aleksei Kruchenykh i Velimir Khlebnikov kak soavtory: novye materialy” [“Alexey Kruchenykh and Velimir Khlebnikov as Co-Authors: New Materials”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2016, pp. 164–181. (In Russ.)

17 Sukhoparov, S. *Aleksei Kruchenykh: Sud’ba budetlianina* [*Alexey Kruchenykh: The Fate of the Futurist*]. München, Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992. 168 p. (In Russ.)

18 Shklovskii, V.B. *Lev Tolstoi* [*Leo Tolstoy*]. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 1963. 864 p. (In Russ.)

19 Khachaturian, L.V. “Zhizn’ posle Lefa. Rabochie tetradi Alekseia Kruchenykh 1927–1930 gg.” [“Life After Lef. The Workbooks of Alexey Kruchenykh, 1927–1930”]. *Russkaia literatura*, no. 4, 2023, pp. 230–235. DOI: 10.31860/0131-6095-2023-4-230-235 (In Russ.)

20 Jakobson, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics.” *Style in Language*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1960, pp. 350–377. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OKGOEQ
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ПИСЬМА Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО К В.И. НЕМИРОВИЧУ-ДАНЧЕНКО 1909–1918 ГГ. (предисл., подгот. текста и примеч. Е.А. Андрущенко)

© 2025 г. Е.А. Андрущенко
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 30 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 июня 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-382-411

Аннотация: Публикуются письма Д.С. Мережковского к Вл.И. Немировичу-Данченко 1909–1918 гг., отложившиеся в музее МХАТ. Мережковский не входил в близкий круг общения руководителей театра, но был интересен им как известный писатель. Центральная часть писем посвящена переговорам о постановках пьес Мережковского «Будет радость» (1916) и «Романтики» (1917), и в этом их особая ценность. Предлагая Немировичу-Данченко пьесу «Будет радость», автор надеялся, что тот воплотит при постановке идеи радикальной революционной интеллигенции о терроре, имеющем религиозные корни. Не случайно среди прообразов главной героини пьесы была Мария Прокофьева, невеста Егора Созонова, убийцы В.К. Плеве. Но режиссер прочел пьесу как семейно-бытовую драму о бывшем народнике, который в союзе с религиозной молодежью обретает надежду на будущее. Несогласие с концепцией постановки Мережковский выразил в статье «Какая будет радость», обидевшей Немировича-Данченко. Когда Мережковский прислал в театр пьесу «Романтики», режиссер-постановщик отметил в ней «спекуляцию возвышенными идеями». Убежденный в том, что театр не является местом для проповеди и учительства, он отказался ставить эту пьесу. В противоречиях между Мережковским и Немировичем-Данченко выразилось столкновение разных концепций нового театра, когда символизм стремился выйти за свои собственные пределы и стать чем-то больше, чем искусство, а деятели Художественного театра вырабатывали собственно театральный язык и создавали «систему».

Ключевые слова: эпистолярий, Д.С. Мережковский, В.И. Немирович-Данченко, Московский Художественный театр, «Будет радость», «Романтики».

Информация об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-8260-4961

E-mail: andrushenko2013@gmail.com

Для цитирования: *Андрущенко Е.А.* Письма Д.С. Мережковского к В.И. Немировичу-Данченко 1909–1918 гг. (предисл., подгот. текста и примеч. Е.А. Андрущенко) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 382–411. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-382-411

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 2, 2025

LETTERS FROM D.S. MEREZHKOVSKY TO V.I. NEMIROVICH-DANCHENKO, 1909–1918 (comp., preface and comm. by E.A. Andrushchenko)

© 2025. Elena A. Andrushchenko
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 30, 2024
Approved after reviewing: April 25, 2024
Date of publication: June 25, 2025

Abstract: The publication presents D.S. Merezhkovsky's letters of 1909–1918 to V.I. Nemirovich-Danchenko stored in the museum of the Moscow Art Theatre. Although Merezhkovsky was not in close contact with the theatre directors, he was of interest to them as a famous writer. The letters deal primarily with the negotiations about the staging of Merezhkovsky's plays *Joy Will Come* (1916) and *Romantics* (1917), which makes them particularly valuable. When offering *Joy Will Come* to Nemirovich-Danchenko, the author expected him to implement the idea of terror rooted in religion as expressed by the radical revolutionary intelligentsia. It is no coincidence that one of the prototypes behind the protagonist of the play was Maria Prokofieva, the bride of Yegor Sozonov who had assassinated V.K. Plehve. Yet the director treated the play as a domestic or family drama about a former Narodnik associated with religious youth to regain hope for the future. Merezhkovsky expressed his disagreement with this interpretation in his article *What Joy Will Come*, which offended Nemirovich-Danchenko. When Merezhkovsky sent *Romantics* to the theatre, the director observed "speculation by elevated ideas" in the play. He refused to stage it, convinced that the theatre was no place for sermons and lecturing. The disagreements between Merezhkovsky and Nemirovich-Danchenko represented a clash between different concepts of the new theatre, as Symbolism strove to break its boundaries and become something greater than art, while the creators of the Art Theatre developed their "system" and a purely theatric language.

Keywords: correspondence, D.S. Merezhkovsky, V.I. Nemirovich-Danchenko, Moscow Art Theatre, *Joy Will Come*, *Romantics*.

Information about the author: Elena A. Andrushchenko, DSc in Philology, Professor, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-8260-4961
E-mail: andrushenko2013@gmail.com

For citation: Andrushchenko, E.A. "Letters from D.S. Merezhkovsky to V.I. Nemirovich-Danchenko, 1909–1918," comp., preface and comm. by E.A. Andrushchenko. *Studia Litterarum,* vol. 10, no. 2, 2025, pp. 382–411. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-2-382-411

Письма Д.С. Мережковского к Вл.И. Немировичу-Данченко — замечательная находка, проливающая свет на историю постановки в Московском Художественном театре пьесы Мережковского «Будет радость» (1916) и отказ от постановки «Романтиков» (1917). Когда Немирович-Данченко писал жене, что его «впечатления о Мережковских очень сошлись с впечатлениями Конст. Серг. Сам он — хороший, трудно понимаемый, но искренний. Она — умная баба. Все зло в третьем — Философове. Этот настраивает, подзадоривает, прикрашивает, вообще трется около видного человека, тихо обделывая свои делишки, и, разумеется, пользуется фавором ее» [21, № 899], в его словах сквозили раздражение и обида на тональность публичного обсуждения Мережковскими постановки «Будет радость» в мае — июне 1916 г. Но вряд ли они преобладали в его отношении к Мережковскому в течение почти двадцати лет их знакомства.

По-видимому, впервые Немирович-Данченко обратился к Мережковскому летом 1898 г., чтобы получить согласие на постановку переведенной им «Антигоны», премьера которой состоялась 12 января 1899 г. Примечательно, что А.П. Чехов просил у Немировича-Данченко этот перевод для постановки в Ялтинской женской гимназии. В конце зимы 1909 г. в преддверии столетнего юбилея со дня рождения Н.В. Гоголя Немирович-Данченко просил Мережковского прочесть лекцию, посвященную творчеству писателя, а 17 июня 1910 г. сообщал жене о том, что познакомился наконец с запрещенной трагедией Мережковского: «“Павел I” — интересно. Творчества мало, но на сцене было бы очень интересно» [21, № 612]. Эта трагедия до революции так и не была поставлена, а после 1917 г. была очень популярной наряду с трагедией «Царевич Алексей» (1921) и инсценировками других романов Мережковского.

Мысль о том, чтобы инсценировать роман Мережковского «Антихрист. Петр и Алексей», в начале января 1911 г. возникала у К.С. Станиславского [22, с. 495]. А.Н. Бенуа полагал, что роль Петра в этой трагедии мог бы исполнить сам Станиславский: «Признаюсь, только Вас я и вижу в этой роли, но не уверен, улыбается ли она Вам? Роль дивная, единственная, но величайшего напряжения, доходящая часто до какого-то грандиозного гротеска, и т. д.» [22, с. 744]. В конце 1910-х гг. этот роман инсценировал автор, но в Художественном театре трагедия не ставилась. Мережковский планировал инсценировать свой роман о декабристах, но этот замысел реализовал А.Р. Кугель: инсценировка «Николай I и декабристы» шла в МХТ в 1926 г. Не принявший революции, идеологически разошедшийся с большевиками и уехавший в эмиграцию, по иронии Мережковский в 1920-х гг. стал одним из популярнейших драматургов Советской России. Но до революции его пьесы проходили с трудом.

«Будет радость» разрешена к постановке Московским отделением театрально-литературного Комитета в марте 1915 г. [15, с. 671], а в апреле Немирович-Данченко написал Бенуа: «<…> еще раз (уже в 3-й) с большим вниманием прочел пьесу Мережковского, и опять она меня чем-то очень заманила» [20, с. 142]. После длительных репетиций и переговоров с автором, отзвуки которых слышны в публикуемых письмах, 3 февраля 1916 г. состоялась премьера. Сопровождаемая шумной реакцией прессы, она всколыхнула публику, за время войны соскучившуюся по спектаклям о мирной жизни. Но ее ждало разочарование, отразившееся в рецензиях не только постоянных театральных хроникеров, но В.Я. Брюсова и В.И. Иванова. Столичная пресса оценивала спектакль как постановку с удачно найденными сценическими эффектами, достигнутыми благодаря М.В. Добужинскому. Равнодушный прием публики объяснялся литературной основой, причем реминисценции и аллюзии на произведения Ф.М. Достоевского и А.П. Чехова обыгрывались в газетных рецензиях зачастую издевательски.

Считается, что Мережковский пришел в МХТ со своими задачами, связанными с «преодолением» Достоевского [1, с. 27–43; 2, с. 272–287], однако его письма свидетельствуют о том, что это была лишь часть замысла. Другая состояла в том, чтобы в главной героине пьесы воплотить образ террористки и религиозной подвижницы, прообразом которой была Мария Прокофьева, невеста террориста Егора Созонова. В этом смысле пьеса

вписывается в проблематику «революционного христовства» [4], отразившуюся в черновом автографе пьесы[1]. По цензурным соображениям она из окончательной редакции была исключена, но автор, видимо, полагал, что Немирович-Данченко сумеет ее ощутить: «Ваш Театр чудеса делает, — м<ожет> б<ыть>, и это чудо сделает», — писал он 21 июня 1914 г. Но постановка свидетельствовала о том, что режиссер-постановщик прочел «Будет радость» как семейно-бытовую драму о судьбе бывшего народника, которого трагедия в личной жизни «возвращает <...> к прежним товарищам <...> а с ними та верующая молодежь, к которой принадлежит Катя»[2].

Мережковский побывал в Художественном театре лишь в начале мая 1916 г. на 23 представлении этой пьесы и тогда же прочел артистам свою новую драму, «Романтики». А.А. Стахович сообщал отсутствовавшему тогда в Москве Немировичу-Данченко о том, как прошел этот визит: «<...> “он” и “она” в антрактах щедро раздавали участвующим похвалы и благодарности, а “оно”[3] скептически молчало и улыбалось зловеще. Слышал тоже и из весьма верного источника, что “троица” провела часть ночи в пережевывании впечатлений от спектакля и тут совершилось нечто странное. Полное довольство и восхищение окутались легкою дымкою сомнения, главным образом, по отношению того, что нужно ли писать религиозно-философские пьесы и что весь замысел религии (чудо, Бог) остается на сцене и в публику не попадает»[4].

На обеде, устроенном в честь автора, состоялось обсуждение постановки пьесы «Будет радость»: «<...> нахал Философов дошел до такой бестактности, что le lendemain на обеде в Каретном р<яду> сказал речь следующего содержания: “...вы (т. е. Театр) понятия не имеете о философии, ровно ничего в ней не понимаете... не знаете молодежи современной... если бы знали, то не так загримировали Берсенева... ‘Гриша’ не дурак, а умница, умнее Старца, видит все его (старца) недостатки, но решается на подвиг для спасения России и т. д. ...вы (театр) философских пьес играть не можете... думаю даже, что никто их не может играть... играйте быт офицеров и артиллеристов... котор<ый> вам объяснил Чехов, разогревал, а вы прогло-

1 РО ИРЛИ. № 24212. 3-й экз. Л. 16 об. – 17 об.
2 Музей МХАТ. Ф. 4. Арх. В.И. Немировича-Данченко. № 33. Л. 1.
3 Философов — *примеч. Стаховича.*
4 Музей МХАТ. Ф. 4. Арх. В.И. Немировича-Данченко. Н.-Д.-5782/2. С. IX.

тили, но не трогайте молодежи и высокую философию религии...” Все это сказал этот нахал и спокойно с гадливою улыбкою уселся вдали на диване. Мережковскому это было неприятно, он старался смягчить впечатление»[5]. Вероятно, Немирович-Данченко опирался именно на письмо Стаховича, когда в июне 1916 г. написал Л.Н. Андрееву: «Рассказывали мне, что в мое отсутствие, когда Мережковский восхищался спектаклем “Будет радость”, Философов говорил о том, что наши актеры не умеют играть философских драм и не идут “дальше чеховского бытия”» [20, с. 174].

Из Москвы Мережковские отправились на отдых и в июле 1916 г. в Кисловодске встретились с Немировичем-Данченко. Мережковский привез с собой статью «Какая будет радость», написанную для газеты «Русское слово». «После чая, — рассказывал Немирович-Данченко жене, — Мережковский прочел статью. И пошли споры! Статья меня не только не удовлетворила, но чем-то, чего я еще не понимаю, даже обидела. Разумеется, он страшно расхваливает все, так расхваливает, что, пожалуй, можно бы и менее. (Ты бы просто и не разговаривала, потому что в первых строках “Станиславский с мудрыми глазами гения”, а моего имени в помине нет, — но дело для меня, конечно, не в этом). Комплиментов вообще масса. А потом начинается “но”. Все “но” очень идейного качества, самого высокого идейного — задающего особенные задачи театру. Статья вообще большого значения, но, во 1-х, глубоко несправедливая по отношению к театру (в самых высших *моих* стремлениях), во 2-х, без знания нашего театра и с какой-то не ему, Мережковскому, принадлежащей подоплекой, неприятным привкусом» [21, № 899]. Восторги автора пьесы по отношению к Станиславскому ранили Немировича-Данченко: Мережковский, сам того не подозревая, вклинился между ними, когда в театре шли сложные внутренние процессы, а споры о репертуаре, о деятельности студий далеко еще не были завершены [3, с. 254–268].

Причины обиды и недоумения Немировича-Данченко можно реконструировать по его маргиналиям на рукописи статьи, против публикации которой он возражал и которая сохранилась в его архиве [16, с. 49–57]. Пометы отражают непосредственные впечатления от статьи, в которой он увидел не только натяжки и перекладывание вины за недостатки пьесы на театр,

5 Музей МХАТ. Ф. 4. Арх. В.И. Немировича-Данченко. Н.-Д.-5782/2. С. VIII–XII.

но и претензию на создание какого-то нового явления, похожего на театр, но театром не являющегося. В архиве Немировича-Данченко сохранилась машинописная копия текста, в котором речь идет об истории постановки и ощутимо стремление ответить на претензии Мережковского[6]. Характерно, что в конце текста Немирович-Данченко подошел к вопросу о «поисках трагического тона» в постановке, но отвечать на него не стал. Во всяком случае его последние слова («и было ли бы для правды в искусстве лучше, если бы были бы достигнуты результаты другого порядка»[7]) свидетельствуют о нежелании формулировать свое мнение о тех взглядах Мережковского, которые отказывали театру в его собственных задачах. Когда же перед режиссером стал вопрос о постановке новой пьесы Мережковского, «Романтики», свои усилия он охарактеризовал как «перекрашивание собак в еноты».

Думается, не последнюю роль в отказе от постановки этой пьесы сыграли те самые вопросы «очень идейного качества», в ответах на которые и проявились противоречия во взглядах драматурга и режиссера-постановщика. Немирович-Данченко в письмах Станиславскому высказывал свое мнение о «Романтиках» и склонялся к решению не дорабатывать пьесу. 8 августа 1916 г. он писал, что при чтении не может «отделаться от привкуса спекуляции возвышенными идеями. Это какая-то особенная спекуляция, не просто откровенно шарлатанская, не грубая, но липкая, изворотливая. У автора в мыслях, в самом деле, имеются все эти идеи о боге, о необходимости его, о “радости разрушения”, но он не находит нужным сам пережить и перестрадать их, а требует, чтоб их пережили и перестрадали актеры. Он не считает себя обязанным “заражать” актеров. От большой начитанности, от своих религиозно-философских споров он хочет демонстрировать через театр свои временные взгляды и хочет уютно, комфортабельно сесть в кресло и командовать: актеры, страдайте! актеры, верьте в бога! У него есть и настоящий талант в целом ряде сцен, это — от искусства, актеры могут заразиться ими. И, в сущности, автор сам по-настоящему живет и радуется в этих сценах. Но по своему положению перед Синодом, перед попами, перед оппонентами из Религиозно-философского общества, наконец, перед революционным движением, ему не подобает оставаться только художником — это, мол, низменно, ему надо быть пророком, учителем, и вместо того, чтобы

6 Музей МХАТ. Ф. 1. Оп. 3. № 1337. Л. 1.

7 Там же. Л. 4.

пользоваться театром, как служением прекрасному, он желает эксплуатировать прекрасное для своих общественных задач. И для этого мы должны отказываться от нашего “святого”» [20, с. 177–178]. В этом письме возник и запоздалый аргумент в споре с Мережковским о пьесе «Будет радость»: «Театр не призван ни учительствовать, ни проповедовать — только радовать, — писал Немирович-Данченко. — Но радости того театра, который общество считает одним из лучших своих просветительных учреждений, должны звучать призывом к лучшему» [20, с. 179]. В этом, по-видимому, он и видел разницу во взглядах Мережковского и своих на задачи театра.

11 августа 1916 г. Станиславский писал Немировичу-Данченко, что обратил внимание на фрагмент его письма о Мережковском: «Я читаю это место часто и с удовольствием. Но тут звучит жестокий приговор и пьесе и Мережковскому. Его нужно в студию, и там переработать все. Если он на это согласен — чего же лучше? Есть надежда и артистический интерес. Относительно сезонных пьес и успехов — так точно, как и относительно перекрашивания собак в енотов — Вы мое мнение знаете. Я считаю это очень невыгодным и для театра и для кассы» [22, с. 629]. Когда в конце августа Л.Н. Андреев справился у Немировича-Данченко о судьбе постановки, он рассердился. «Вы мне второй раз пишете о “Романтиках”: будто бы я молчу о них, потому что не хочу сказать, что пьеса у нас идет. Помнится хорошо, я писал Вам: “Автор, вероятно, будет еще переделывать”. Что я еще мог Вам написать? Вы мне можете писать о Мережковском как угодно откровенно, но я Вам — нет. Даже Вам. А может быть, именно Вам. В то время, когда я писал бы Вам, Андрееву, о Мережковском, я вспомнил бы, что я директор Художественного театра, — это к чему-то обязывает. Но если Вас так интересуют факты, то скажу, что “Романтики” в ближайшем сезоне не пойдут у нас, так как нет у нас исполнителя на главную роль. Что касается дальнейших сезонов, то я еще не знаю намерений автора» [20, с. 183]. В конце августа 1916 г. в театре прошло негативное для «Романтиков» обсуждение и Мережковский передал пьесу в Александринский театр, где ее поставил В.Э. Мейерхольд.

В непростых отношениях Мережковского и Немировича-Данченко нам видится, с одной стороны, отражение противоречий, естественно возникавших между драматургом и театром, куда он предлагал свои пьесы, а с другой — столкновение разных концепций нового театра, когда символизм

стремился выйти за свои собственные пределы и стать чем-то больше, чем искусство, а деятели Художественного театра вырабатывали собственно театральный язык и создавали «систему». В сохранившемся плане книги Немировича-Данченко “Gallery of the portraits of the outstanding people through the Moscow Art Theatre” (1931), известной нам как воспоминания «Из прошлого» (1936), один из пунктов свидетельствует о замысле: «Крэг. Мережковский — Гиппиус — Философов» [21]. Остается только сожалеть, что автор не написал эту главу. Возможно, об отношении к Мережковскому и его единомышленникам можно было бы судить более определенно.

Письма Мережковского хранятся в архиве Немировича-Данченко в музее МХАТ (Ф. 4. № 4927–4932) и публикуются с любезного разрешения музея. Текст воспроизводится по правилам современной орфографии и пунктуации с сохранением авторских особенностей. Письма от <марта (до 14) 1909 г.> и от 26 августа 19<16> г. датируются по содержанию и публикуются не по порядку в единице хранения, а по хронологии. Общеупотребительные сокращения (т. е., стр.) не раскрываются. Авторские подчеркивания даются курсивом.

Пользуюсь возможностью сердечно поблагодарить главного хранителя музея МХАТ Евгения Анатольевича Конюхова и заведующую сектором Работы с ретроспективными материалами отдела Справочной и научно-библиографической работы Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки Елену Геннадьевну Федяхину за помощь в подготовке публикации.

1.
Март (до 14) 1909 г., Санкт-Петербург

СПб., Литейная, 24, кв. 10

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

если я не решаюсь дать *категорическое* согласие прочесть лекцию на Гоголевском вечере, то уж, конечно, не потому, что недостаточно чувствую ту высокую честь, которую Вы мне оказываете Вашим приглашением.

Где же и помянуть Гоголя, как не в Художественном Театре. Ведь это единственное сейчас место в России, достойное памяти его…

Но вот горе мое: я написал о Гоголе целую книгу, которая выходит на днях вторым изданием[1]. Я не умею повторять сказанного и популяризировать. Да и чувство *огромной ответственности* меня останавливает. Я бы мог только прочесть отрывок из книги, именно о художественном, идейном и общественном значении «Ревизора» для нашего времени[2], связав этот отрывок из книги с происходящим торжеством лишь несколькими, очень *краткими* словами. Но будет ли это прилично? Думаю, что *нет* и что Вы со мною согласитесь в этом. Нужно бы написать совсем *новую* лекцию, но я этого, повторяю, не могу, не умею.

Простите же меня за этот невольный отказ и верьте, что больше всего я от него сам страдаю!

Передайте сердечный привет Константину Сергеевичу[3] от меня, от Зинаиды Николаевны Мережковской и Дмитрия Владимировича Философова.

Искренне преданный Вам
Д. Мережковский.

Датируется по содержанию.

1 Мережковский имеет в виду издание: *Мережковский Д.С.* Гоголь: творчество, жизнь и религия. СПб.: Пантеон, 1909, вышедшее в свет 14 марта.

2 Возможно, речь зашла о «Ревизоре» в связи с тем, что 18 декабря 1908 г. в МХТ состоялась постановка этой комедии, осуществленная И.И. Москвиным при участии К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

3 Имеется в виду К.С. Станиславский.

2.

14 (27) мая 1914 г., Санкт-Петербург

14/27 Мая
С<анкт>-Петербург, Сергиевская 83

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,
пьесу мою[1] отослал Н.А. Румянцеву[2]. Спросите у него, когда он приедет в Киев — а то как бы не завалялась. Буду ждать ответа, как мы условились, — в конце Мая.

Искренне преданный Вам Д. Мережковский

P.S. Досадная опечатка в рукописи: на стр. 4, стр<ока> 10-ая снизу: напечатано «маленький». Надо читать «миленький»[3]. Пожалуйста, исправьте!

Датируется 1914 г. по содержанию.

1 Речь идет о пьесе «Будет радость» (1916). Немирович-Данченко, судя по его письму Л.Н. Андрееву, получил ее в июне 1914 г. «Ваше письмо пришло, — писал Немирович-Данченко, — когда намеченный репертуар был уже подвергнут критике. А тут пришла пьеса Мережковского, во всяком случае, очень интересная» [21, № 827].

2 Румянцев Николай Александрович (1874–1948), врач, актер, театральный деятель. В эти годы выполнял в театре административные обязанности.

3 Имеется в виду реплика Домны Родионовны: «Видишь, Гришенька. Ну, так как же, миленький, о чем говорили-то намедни, сделаешь?» [14, с. 12].

3.
21 июня 1914 г., Санкт-Петербург

21 июня 1914 г.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

вчера получил Ваше письмо, здесь, в городе, куда приехал с дачи. Ничего не сумею ответить, как следует, ибо вообще на письма косноязычен, как все люди, много пишущие. Я знаю, что буду говорить неверно и невпопад, но хочется сразу ответить на Ваше письмо, хоть несколькими словами.

Вы очень глубоко проникли в суть моей пьесы, и я за нее теперь совершенно спокоен.

Да, все зависит от Кати, и Катя опасна, но не безнадежна. Катя вся устремлена к будущему, а ведь будущее неясно, загадочно, неопределенно — вот откуда и неопределенность Кати. Она могла бы определиться только в своем главном жизненном действии — в *революции*, ибо в этом ее реализм, но мне пришлось из-за цензурных соображений эту реальную Катину сторону затушевать. И то удивительно, что пьесу пропустил цензор (ну, конечно, бар<он> Дризен[1]!) без *единой* помарки. Помните, Вы боялись за последнюю сцену. И в самом деле, там есть место *по существу* нецензурное[2], чего Дризен просто не понял, а если бы понял, то запретил бы наверное. Намек дан, что Катя и Краснокутский идут (если, хотите, возвращаются) в революцию, хотя и не в старую, а в какую-то новую, — под знаком религии. Такие душевные переживания я встречал среди русских революционеров.

И вообще, для Кати у меня было два живых образа (один из них — покойная невеста Егора Созонова, убийцы Плёве[3]; ее переписка на революционные и религиозные темы скоро будет опубликована[4]).

Вот если эту сторону актриса сумеет подчеркнуть, то Катя реализуется и определится вся.

Но растолковать это ужасно трудно, да и невозможно, пожалуй, ибо это *первичные* переживания, «опытные», а не производные: о них догадаться нельзя, — можно только иметь их или не иметь. Но Ваш Театр чудеса делает, — м<ожет> б<ыть>, и это чудо сделает.

Вы, кажется, слишком рассчитываете на мою помощь. Я ребячески неопытен в театральной технике и много могу напутать, ложно внушить, ибо ведь все-таки у всякого автора есть сила внушения, действующая на исполнителей пьесы. Разумеется, все, что смогу и сумею, я готов Вам дать, но боюсь, что я могу меньше, чем Вы думаете. У меня есть тенденция к утончению, к отдалению от большой публики, а ведь этого и так чересчур много в пьесе. Словом, я больше забочусь, чтобы мне и моим единомышленникам понравилось, а не всем или большинству. Театр же по существу должен быть демократичным *в хорошем смысле* — открытым, а не замкнутым. В этом отношении я хотел бы, чтобы Вы больше на себя рассчитывали, чем на меня.

Еще пугает меня ранний срок — 16 Августа: если будет жара, то я *физически* никуда не гожусь (пишу это, м<ожет> б<ыть>, потому, что сейчас в Петербурге 23 гр<адуса> Реомюра в июне[5]). Но, повторяю, все, что в силах, я сделаю, ибо Ваше внимание и сочувствие к моей пьесе меня глубоко тронуло. Чувствую, что воистину «будет радость» работать с людьми, так понимающими и любящими искусство.

З<инаида> Н<иколаевна> сама Вам пишет. То, что Вы поняли связь «Зел<еного> кольца»[6] с моей пьесой, — мне было дорого. Если будете писать мне, то по *летнему* адресу до 10 Августа. Варшавская жел<езная> д<орога>. Ст<анция> Сиверская. Имение Кезево. Ивановский пр<оезд>. Дача Е. Ивановой.

Искренне преданный Вам Д. Мережковский.

Город, откуда отправлено письмо, установлен по содержанию.

1 Дризен Николай Васильевич (1868–1935), барон, с 1908 г. служил в Главном управлении по делам печати Министерства внутренних дел драматическим цензором; редактор «Ежегодника императорских театров» (1909–1917).

2 Вероятно, речь идет о фрагменте диалога Кати с Краснокутским из III явления 2 картины IV действия пьесы, где Краснокутский упоминает своих бывших товарищей: «И, знаешь, разве они… не такие же были? Не самоубийцы, нет, а вот… жертвенные, подвижники, “града взыскующие”… Нового града — прежде всего, а о себе и о душе своей не думали. <…> Катя, неужели правда, что ты… что вы, новые, молодые, такие, как ты, — с нами, вот в этом, главном? В деланьи жизни новой, в твореньи правды общей, в любви к свободе? До жертвы, до смерти любовь, ты понимаешь?» [14, с. 130, 131].

3 Имеется в виду Прокофьева Мария Алексеевна (1883–1913), невеста эсера Е.С. Созонова, 28 июля 1904 г. совершившего покушение на В.К. фон Плеве, фамилию которого Мережковский намеренно написал через «ё». Имя М. Прокофьевой, с которой Мережковские были знакомы, встречается в их письмах и в мемуарах З.Н. Гиппиус.

4 Переписка была опубликована частично в «Воле России» (Прага) в 1931 г., частично отложилась в архиве (ОР РНБ. Ф. 583I. Оп. 1. № 236).

5 По Цельсию — 28,7 градусов тепла.

6 Речь идет о пьесе З.Н. Гиппиус (1914). Проходила драматическую цензуру одновременно с пьесой «Будет радость» [15, с. 663–668]. Репетиции «Зеленого кольца» в МХТ начались после постановки пьесы Мережковского. 6 мая 1916 г. А.А. Стахович писал Немировичу-Данченко: «Гиппиус надоедала с “Зеленым Кольцом” и требовала, чтобы его поставили не во 2й, а в 1й студии» (Музей МХАТ. Ф. 4. Н.-Д. 5782/2. Л. XI). Пьесу для постановки в только что организованной Второй студии МХТ выбрал В.Л. Мчеделов. Премьера состоялась 7 декабря 1916 г. В письме к З.Н. Гиппиус от 9 февраля 1917 г. Немирович-Данченко объяснял ей «вопрос Художественного театра о “студиях”» [21, № 942].

4.
12 сентября 1914 г., Петроград

12 Сентября 1914 г.
С<анкт>-Петербург
Сергиевская 83.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

я слышал от А.Н. Бенуа[1], что у Вас получилось такое впечатление от моего письма, будто я не желаю, чтобы моя пьеса шла в настоящем сезоне. *Но это не так*. Если бы пьеса могла пойти, несмотря на войну, для меня это было бы очень большою радостью, и все, что для этого нужно, я готов сделать, т. е. приехать в Москву и работать вместе с Вами над пьесой.

К тому же есть надежда, что к зиме будет некоторое *затишье* в военных действиях, а следовательно, и внимание обратится на театр. Вот к этому-то времени хотелось бы, чтобы пьеса была готова.

Как бы то ни было, повторяю Вам то, что Вам писал в том письме: я доверяю Вам гораздо больше, чем себе самому. Теперь, с благополучным (надеюсь) возвращением К.С. Станиславского[2], дела Ваши должны яснее определиться. Буду ждать и ответа о судьбе моей пьесы.

Искренне преданный Вам Д. Мережковский.

31 августа 1914 г. Санкт-Петербург переименован в Петроград, однако Мережковский называл его по-прежнему. См. письмо № 12.

1 В 1913–1915 гг. А.Н. Бенуа был содиректором МХТ. Ушел в отставку после постановки «Пушкинского спектакля» по трем «Маленьким трагедиям»: «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Каменный гость». Премьера состоялась 26 марта 1915 г.

2 К.С. Станиславский в августе 1914 г. находился вместе с М.П. Лилиной в Мариенбаде. 22 августа 1914 г. Немирович-Данченко сообщил Гиппиус, что ждет его возвращения в середине сентября [21, № 835].

5.
Не ранее 26 марта 1915 г., Москва

Видел Пушкина[1]. Я в восторге. Хочу написать, только не знаю, сумею ли. Очень жаль, что не застал.

Датируется по содержанию. Написано карандашом на визитной карточке.

1 Имеется в виду «Пушкинский спектакль». См. примеч. 1 к письму 4. После премьеры Мережковский дважды выступал «Биржевых ведомостях» в защиту постановки [5, с. 38–45].

6.
22 февраля 1915 г., Петроград

22/ II 1915
Сергиевская 83.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

я надеюсь быть в Москве 5–7 Марта (читаю лекцию в Политехни<ческом>[1]). Вашего «официального» письма я не понял, м<ожет> б<ыть>, по-

тому, что вообще плохо понимаю официальные письма. Окончательно или не окончательно Вы отказались от наших пьес? Об этом и хотелось бы с Вами поговорить.

Искренне преданный Вам Д. Мережковский.

Хотелось бы Вас повидать. Остановлюсь в Национале.

1 5 марта 1915 г. Мережковский прочел в Большой аудитории Политехнического музея лекцию «Завет Белинского (Религиозность и общественность русской интеллигенции)» [7, с. 4].

7.
5 ноября 1915 г., Петроград

5 / XI. 1915.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

я не знаю, на сколько времени надо приехать. Но хотелось бы ненадолго. Если бы можно, то и совсем не приехал, потому что я здесь очень занят. Но если Вам непременно нужно, то приеду на несколько дней — на неделю — на 10 дней?

Рассказ о Золотушкине заменить другим мне трудно сейчас; но можно бы *выпустить* все намеки слишком ясные, напр<имер>, фамилию, имя журнала «Пандорин Ящик»[1] и проч. И вообще *сократить*.

Конечно:

— «Ну скажи, что ты ее *не* любишь»[2]...

Жду Вашего ответа.

Искренне преданный Вам Д. Мережковский.

1 Имеется в виду реплика Краснокутского в пьесе «Будет радость» (III д., IV явл.): «Антрепренер, подлец, обманул, бросил, после этого скандала, помнишь, с купчиком-то Золотушкиным, издателем “Пандорина ящика”: декадент, банкир, старовер, спортсмен, авиатор, сверхчеловек — ну, словом, прохвост из нынешних» [14, с. 86]. Под «слишком ясными» намеками, скорее всего, имелись в виду аллюзии на фигуру Н.П. Рябушинского, страстного любителя литературы и живописи, мецената и антиквара. Рябушинский писал стихи, прозу, издавал журнал «Золотое руно», славившийся роскошным оформлением, устраивал художественные выставки. Современникам была понятна отсылка к этому наследнику известной купеческой семьи из староверов, разгульная жизнь которого привлекала всеобщее внимание. Он был миллионером, неразумно распорядившимся состоянием, тратившим его на поездки

в экзотические страны, на шумные «афинские ночи» с обнаженными гостьями. Его брат, Д.П. Рябушинский, был гидроаэродинамиком, учеником Н.Е. Жуковского.

2 Имеется в виду реплика Татьяны из пьесы «Будет радость» (III д. 2 карт., II явл.): «А ты думал, я не знаю? Ну, скажи, что ты ее...» [14, с. 106].

8.
5 января 1916 г., Петроград

5 / I 1916.

С Новым Годом

и Вас тоже, глубокоуважаемый Владимир Иванович.

Очень рад, что пьеса пойдет 25 Января[1]. Действительно, не следует больше откладывать. Пьесы ждут, и если будут слишком долго ждать — она разочарует <так>.

Это и внутренно для меня... важно: реализует, выгладит следующую пьесу, приблизит ее ко мне (для театра нельзя писать вне театрального воздуха) и побудит меня отдать ее Вам, а не в другой театр. Ведь если бы «Будет радость» была отложена, то мне пришлось бы отдать следующую пьесу в казенный театр. Это во многих отношениях соблазнительно, но я хотел бы противостоять этому соблазну и прочнее устроиться у Вас, ибо я хорошо сознаю, что Вы лучший в России театр, в самом деле единственно «художественный».

Итак, очень прошу и даже, если бы Вы мне позволили, то настаивал бы, чтобы пьесу не откладывали далее 25-го Января.

Когда именно представлю Вам новую пьесу, — сейчас еще не знаю с точностью. Но, надеюсь, *до лета*. Я над ней очень работаю, но пока еще в уме, а не на бумаге. Это, впрочем, главное.

Не приедете ли до 18 в Петербург? Надо ли мне приезжать в Москву и когда? Для новой пьесы лучше бы приехать как можно позже или даже совсем не приезжать, чтобы не прерывать работы над новою пьесою.

К тому же имейте в виду, что теперь железнодорожное сообщение наше с Москвою будет прерываться абсолютно.

Меня удивило, что Вы так надолго рассчитываете — на будущий сезон! А я даже не уверен, что Вы и на Пасху приедете к нам. Ведь мы живем как на землетрясении... Это даже в искусстве — как ни трудно, а надо учитывать. Сердечный привет всем Вашим.

Жду от Вас известий.

Искренне преданный Вам

Д. Мережковский.

1 Первоначальная дата премьеры пьесы «Будет радость». Премьера состоялась 3 февраля 1916 г.

9.
2 февраля 1916 г., Петроград

2 февраля 1916 г.[1]

Поздравляю, но приехать еще не могу уверен что пойдет хорошо — сердечная благодарность вам и всем исполнителям. Мережковский

1 Телеграмма. Мережковский не приехал на премьеру в связи с болезнью.

10.
4 февраля 1916 г., Петроград

4 февраля 1916 г.[1]

Видел отчеты все как я ждал но дело сделано и есть радость сердечно с вами еще раз благодарю всех Мережковский.

1 Телеграмма. Опубл.: [8].

11.
4 февраля 1916 г., Петроград

4 февраля 1916 г.

Дмитрию Сергеевичу Мережковскому

Сергиевская 83 Петроград[1]

Мучительный и бессмысленный экзамен, именуемый премьерой, прошел. Повторились обычные испытания пробиваться через толщу требований, в которых невежественность считает себя вправе быть распущенной, привычка к банальности признается за вкус знатока, слабодушие и рассуд-

ка нищета заслуживали бы организованного клакерства. Однако репутация автора, значительность содержания, глубоко добросовестное, стройное исполнение, прекрасная постановка держали публику в рамках почтительности. На генеральных было очень много слез и несколько дружных аплодисментов. Сегодняшние статьи Брюсова, Игнатова, Яблоновского[2] серьезные, но придирчивые. Сами мы оцениваем спектакль высоко. Артисты шлют Вам сердечный привет и благодарность за пережитой артистический труд. Немирович-Данченко.

1 Телеграмма. Опубл.: [8].

2 Называются авторы развернутых рецензий на премьеру пьесы «Будет радость» [10, с. 6; 12, с. 5; 23, с. 5].

12.
3 марта 1916 г., Петроград

3/ III 1916.

<Надпись на полях> О получении этого письма известите!

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

спасибо за письмо и карточки. Смотрел на них с умилением и довольно грустным любопытством: точно лица из моего сна. Чужие и родные. Я и не я. Вообще странное чувство. Но убедился по ним воочию, что пьеса хорошо сыграна. Лучше всех Федор, Гриша, Ив<ан> Серг<еевич>; хуже — Катя и Таня[1]. В них, конечно, главная слабость постановки. Но я понимаю, какие тут почти неодолимые трудности.

Теперь насчет новой пьесы. Я над ней работаю очень пристрастно, так что все остальное (даже «Декабристов»[2]) оставил пока. И главное сделано: я полюбил моих героев, поверил в них, в то, что они есть; увидел их лица и услышал голоса — у каждого особенный.

Отдельные сцены уже набросаны, и вообще все идет на лад, и если так пойдет дальше и буду здоров, то надеюсь кончить пьесу и Вам ее представить к *концу Мая — началу Июня*. Но ручаться за срок с уверенностью, конечно, не могу. Пока последняя строка не дописана, — ничего не известно.

Посылаю Вам декорации и список действующих лиц. Самую канву действия — сценарий боюсь послать — хотя он у меня и готов в подробнейшем виде. Боюсь, потому что у меня суеверие: как расскажешь — уже не напишешь или испортишь.

Решен ли Ваш приезд в Петербург? Для меня это очень важно. Ведь Петербург (а не «Петроград») мой родной город (Петр — Пушкин — Достоевский), и я считаю принципиально для себя обязательным работать не только для Москвы, но и для П<етербур>га. Словом, мне будет очень горько и обидно, если пьеса моя не пойдет здесь. Если Вы не приедете, то не позволите ли отдать пьесу («Будет радость») Алекс<андринск>ому театру на будущий сезон? Или это неудобно Вам? Вы так много сделали для моей пьесы и так хорошо отнеслись к ней, что мне не хотелось бы доставить Вам хотя бы малейшее неудобство.

Но я все-таки еще надеюсь, что Вы приедете, и этот вопрос сам собой разрешится.

Я собираюсь в Москву или в конце Марта, или после Пасхи (15 Апреля), проездом в Крым. При свидании подробно сообщу Вам все, что Вы захотите узнать о моей новой пьесе.

Какой самый поздний срок, чтобы пьеса могла пойти осенью (до Декабря)?

Не забывайте меня. Привет от З<инаиды> Н<иколаевны> и Дм<итрия> Вл<адимировича>. Еще раз спасибо за все Вам и всем!

Искренне преданный
Д. Мережковский.

P. S. То, что Вы пишете, что пьеса с «усилием» *входит* в публику, — очень радует меня. Насколько это дороже, чем быстрый и легкий успех! И о «художественной» природе — очень верно и глубоко. Если бы Вы знали, как я это всегда чувствовал!

Новая пьеса:

(Заглавие уже есть[3], но позвольте его пока утаить — все по тому же суеверию).

Действие в 30-х годах (*1835–1837*). В дворянской усадьбе Премухине, Тверской губ<ернии> Новоторжского уезда. Усадьба принадлежит старому роду Бакуниных.

Главное действующее лицо *Мих<аил> Бакунин* (для цензуры назван «Кубаниным»[4]). Он совсем еще юн — 23 года. Никакой политикой не занимается, а весь в гегельянской философии. Сюжет пьесы — *семейная трагедия* — между Варенькой, сестрой М. Бакунина и мужем ее Николаем Дьяковым. Или иначе: *русские романтики на фоне крепостного права*.

Действующие лица:

1) *Алекс<андр> Мих<айлович> Бакунин*, 68 л<ет>, помещик. Русский барин XVIII века. Образованный, умный, добрый, благодарный, упрямый, консервативный, либеральный. Соединение «Домостроя» с «Droits de l'homme»[5]. Участвовал в «Союзе Благоденствия» (1823)[6], но вышел из него и стал «верным слугою царю и отечеству».

2) *Полина Марковна Бакунина*, 42 лет. Урожденная Муравьева, дальняя родственница декабристов Муравьевых. Тихая, кроткая, сильная, умная не умом, а сердцем. Умнее мужа.

3) Мих<аил> Ал<ександрович> Бакунин, отставной артиллерийский прапорщик, 23 года, сын Ал<ександра> М<ихайловича> и Пол<ины> Марк<овны>, бунтовщик по природе. Но бунт его еще не в политике, а в отвлеченной философии, в личной и семейной морали (восстание за права женщин). «Шут», «Хлестаков» (как назвал его тогда Белинский[7]) и гениальный пророк вместе.

4) *Варенька*. (Варв<ара> Ал<ександровна> Дьякова), дочь Ал<ександра> М<ихайловича> и Пол<ины> Марк<овны>, 25 л<ет>. Романтизм 30-х годов, воплощенный в женском образе. Такая же гениально-отвлеченная, религиозная и лиричная, неукротимая, как брат Михаил.

5) *Душенька* (Авдотья Ал<ександровна> Бакунина), дочь Ал<ександра> М<ихайловича> и Пол<ины> Марк<овны>, 21 год. Глубокая, простая, в сущности очень реальная, «земная». Борется с романтизмом и мучится в нем.

6) *Ксандра* (Александра Алекс<андровна> Бакунина), 17 л<ет>. «Амазонка». «Мальчик-девочка». Мужененавистница. «Ипполит»[8] в женском виде. Стремительная до безумия. Острая, тонкая. Вся как огненная стрелка.

7) *Николай Дьяков*, муж Вареньки. 26 л<ет>. Тверской помещик, отставной улан. Добрый малый. Как будто глуповатый, а на самом деле вовсе не глупый, только пришибленный «безнадежной страстью» к жене, которая его не любит. Рыцарь в душе, сам того не зная.

8) *Митенька* (Дмитрий Ив<анович> Покатилов), 32 л<ет>, разорившийся помещик, тоже отставной улан. Приживал, забулдыга, вечно пьяненький. «Отчаянный» (вроде Полежаева[9]). Шут и философ.

9) *Фекла Савишна*, старая няня Вареньки.

10) *Феня*, горничная Вареньки.

11) *Климыч*, староста Премухинский.

12) *Тит Лаврентьич*, старый камердинер Дьякова.

(Эти последние четыре лица — второстепенные роли).

Дворовые девушки и парни.

Декорации.

Библиотека в Премухинском доме. Открытая дверь на балкон. Виден сад, густой, заросший. Ранняя весна — конец апреля, начало мая. Зелень деревьев легкая, полупрозрачная, как дым. Солнечное утро. Из библиотеки одна дверь — в кабинет Ал<ександра> М<ихайловича>; другая — в столовую или диванную. Книжные шкафы во всю стропу. Старинные портреты предков. Портрет Екатерины Великой. Посередине комнаты — круглый стол под висячею лампою. Старинная мебель XVIII века.

II действие.

Березовая роща в Премухине. Едва распустившиеся клейкие листочки. Между частыми тонкими белыми стволами берез — речка Осуга, далекие поемные луга и на том берегу маленькая беленькая сельская церковка. На площадке полукруглая деревянная скамейка и от нее дорожки в разные стороны. Спуск к речке. Полдень.

III действие.

Сени Премухинского дома, которые служат летнею залою. Деревянная лестница с перилами в мезонин, где комнаты барышень и детская. Выход в переднюю. Наверху площадка лестницы. Действие происходит и наверху, на площадке, и внизу в сенях. Большое открытое окно в сад. Лунная ночь.

IV действие.

Комната в доме Дьякова, в Луганове. Большая, пустынная, неуютная, как в трактире. Одно окно на двор с флигелями и службами, другое — в скучный пустырь. Серенький денек. Теплый тихий дождичек, как тихие слезы.

———————

Боюсь, что плохо написал. Если что-нибудь неясно, спросите — объясню подробнее.

1 Речь идет о фотографиях исполнителей ролей: В.И. Качалова (1875–1948), артиста МХТ с 1900 г., исполнителя роли Федора; И.Н. Берсенева (1889–1951), артиста МХТ с 1911 г., исполнителя роли Гриши; Н.О. Массалитинова (1880–1961), артиста МХТ в 1907–1922 гг., исполнителя роли Ивана Сергеевича Краснокутского; М.Н. Германовой (1884–1940), артистки МХТ в 1902–1919 гг., исполнительницы роли Кати; М.П. Лилиной (1866–1943), артистки МХТ с 1898 г., исполнительницы роли Татьяны.

2 Имеется в виду третий роман трилогии «Царство Зверя» — «14 декабря» (1918).

3 Речь идет о пьесе «Романтики» (1917).

4 В основу сюжета пьесы положены материалы книги А.А. Корнилова [13].

5 Здесь в значении: сочетание домашней тирании, основанной на сборнике правил, советов и наставлений протопопа Сильвестра, с передовыми идеями Великой французской революции. «Droits de l'homme» (*фр.*) — «Права человека».

6 В книге А.А. Корнилова подчеркивается роль А.М. Бакунина в становлении организаций декабристов и в преобразовании Союза Спасения в Союз Благоденствия [13, с. 18–26].

7 В письме от 28 июня 1837 г. Белинский писал Бакунину: «если бы собрать со всего света Хлестаковых, они были бы перед тобою только Ванечки и Ванюши Хлестаковы, а ты один бы остался между ними Иваном Александровичем Хлестаковым» [6, с. 78].

8 Отсылка к персонажу трагедии Еврипида «Ипполит». Здесь в значении целомудренной любви. Мережковский перевел трагедию Еврипида на русский язык и был активным участником ее постановки в Александринском театре в 1902 г. Перед спектаклем выступал с докладом «О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению "Ипполита")», в котором истолковал этот образ как символ целомудренной и девственной любви [17, с. 3].

9 Имеется в виду поэт Александр Иванович Полежаев (1804–1838).

13.
5 мая 1916 г., Москва

5 V 1916
Ялта Гостиница Россия
Владимиру Ивановичу Немировичу Данченко[1]

Новую пьесу читал всей труппе видел радость впечатление огромное не только художественное но и жизненное сердечное спасибо самом деле сердечное сейчас еду Кисловодск Крестовая улица дача Новый парк оттуда пришлю новую пьесу Мережковский.

1 Телеграмма.

14.
17 мая 1916 г., Кисловодск

17 мая 1916 г.
Кисловодск.
Дача «Новый Парк»,
Колынкина.

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

сегодня высылаю новую пьесу («Романтики») М.Ф. Ликиардопуло[1] — он передаст Вам по моей просьбе тотчас же, а также снимет с нее ремингтонные копии и пришлет мне сюда для исправлений.

Посылаю Вам пьесу в *неисправленном*, т. е. *несокращенном виде*, потому что сейчас не знаю, что сокращать, чувствую только длинноты не литературные, а театрально-технические. Но боюсь ошибиться и сократить не то, что надо. Хотелось бы раньше знать Ваше мнение.

Телеграфируйте мне о получении пьесы, а также Ваше первое *общее* впечатление, если возможно, а главное — пойдет ли она в Худ<ожественном> театре, стоит ли Вам над нею работать?

Впечатление мое от постановки «Будет радость» так глубоко и сложно, что не хочу сейчас писать ничего — тем более, что тороплюсь.

Переговорю лично, когда приедете в Кисловодск (я здесь подожду Вас до 15–18 Июня).

Вам будет писать об издании моей пьесы «Будет радость» Бор<ис> Ил<ьич> Бентович, (секрет<арь> «Союза Драм<атических> Писателей»)[2] — он просит Вас, если возможно, дать ему для приложения к этому изданию — *схематические рисунки* инсценировки каждого акта. И я, конечно, прошу Вас о том же, — такие рисунки очень были бы полезны для провинциальных постановок. Я прошу также М.Ф. Ликиардопуло выслать Бентовичу включенные мною места в 5-й акт[3].

С нетерпением буду ждать Вашего впечатления от «Романтиков». Сообщите мне также, хотя бы в двух словах, заинтересовала ли пьеса актеров при моем первом чтении. Я, впрочем, кажется, читал плохо и слишком отрывочно[4].

Очень важно бы увидеться нам здесь, в Кисловодске, чтобы переговорить лично обо всем. Сердечно Ваш Д. Мережковский.

Привет всем от меня, от З<инаиды> Н<иколаевны> и Д<митрия> В<ладимировича>. Какой Конст<антин> Серг<еевич> милый! Я его полюбил за наше короткое свидание. Редко гениальные люди бывают такие милые. И как мне было жаль, что Вас нет.

Хочу написать статью в «Р<усское> Сл<ово>» о постановке «Будет радость»[5].

1 Ликиардопуло Михаил Федорович (1883–1925), переводчик, критик. В 1910–1917 гг. секретарь дирекции Московского Художественного театра.

2 Бентович Борис Ильич (псевд. Импрессионист; 1865–1929), секретарь (с 1904 г.) Союза драматических и музыкальных писателей, один из ведущих сотрудников редактируемого А.Р. Кугелем журнала «Театр и искусство».

3 Речь идет о финальном диалоге Кати и Краснокутского в III явлении второй картины IV действия пьесы «Будет радость» [14, с. 128–133]. Первоначально в пьесе было 5 актов. При публикации текст V акта составил вторую картину IV действия. Изменения, о которых говорится, в текст внесены не были.

4 По свидетельству Стаховича, «автор волновался, читал неважно, очень тихо <...>, спешил, останавливался только на главных диалогах, в котор<ых> проявлялись смысл пьесы и замысел автора. Недостатки: мелодраматичность. Достоинства: прекрасный язык, интересная эпоха, оригинальное и интересное освещение создателя анархизма, немного даже мало нелюбимой мною философии и известной глубины (котор<ые> ты любишь), прекрасные отдельные роли. Мережковский является в ней тем, что, по-моему, он есть: до мелочей знающий все эпохи, высокообразованный писатель, искусный составитель в одно целое отдельных фактов, взятых им из брошюр, историч<еских> журналов, мемуаров и проч. Дара Божия, т. е. таланта, не оч<ень> много, но достаточно, знаний и искусства комбинировать очень много. Красною нитью — его религиозные искания. Германовой пьеса видимо понравилась; Раевской — местами; Халютину — забыли спросить. <...> Дмитрию Сергеевичу раза

три подавали очень слабенький чай и неаппетитные бутерброды. Зинаида курила усиленно и для компании привезла с собою молчаливую еврейку» (Музей МХАТ. Ф. 4. Арх. В.И. Немировича-Данченко. Н.-Д.-5782/2. С. VI–VIII). 12 июня 1916 г. о чтении пьесы в театре Немирович-Данченко сообщил Л. Андрееву: «Новую пьесу написал Мережковский. Читал он ее группе актеров как раз в мое отсутствие. Он приезжал смотреть “Будет радость”, а я в это время уехал в Крым. Я получил от него пьесу в самом конце мая и еще не успел ни списаться с ним, ни сговориться. Кажется, в Кисловодске он меня подождет. Мне кажется, что он еще будет перерабатывать пьесу» [21, № 898].

5 Статья «Какая будет радость» была прочитана Мережковским Немировичу-Данченко в Кисловодске во второй половине июля 1916 г. в присутствии Гиппиус и Философова. Немирович-Данченко писал жене, что статья была настолько несправедливой, что «даже обидела» его [21, № 899]. Мережковский хотел получить согласие на ее публикацию, но Немирович-Данченко возражал. Статья отложилась в его архиве и опубликована нами [16, с. 49–57].

15.
26 августа 1916 г., Петроград

26/ VIII 1915
Сергиевская 83
Петербург

Глубокоуважаемый Владимир Иванович,

я на днях приехал с дачи, думал, что найду Ваше письмо, а его переслали туда и опять привезли в город, так что наши письма разошлись. Впрочем, Вы ничего не пишете определенного, и мне остается ждать. В Воскресение послезавтра 28 Августа я возвращаюсь на дачу и пробуду там до 9 Сентября. Адрес:

Северн<ая> ж<елезная> д<орога> ст<анция> Войбокала
Село Васильково
Дача Дубасовой.

Напишите мне туда. Хотелось бы, повторяю, заранее, недели за две знать, когда мне надо будет приехать в Москву и сколько дней там пробыть, чтобы соответственно заранее заказать билеты в Москву и в Сочи, и здешние дела устроить.

Относительно IV акта «Будет радость» я сейчас не могу Вам дать определенного ответа. Я очень отдалился от пьесы — она застыла, затвердела, и, хотя изменения требуются небольшие, но надо расплавить текст, чтобы ввести эти изменения, а у меня сейчас жара для расплавки нет: мой жар сейчас весь направлен на другое — на «Декабристов»[1], которыми я занялся

вплотную. А потому пусть пьеса идет в прежнем виде, кроме тех изменений, которые Вы можете сделать и на которые я Вам даю carte blanche. Если бы даже в IV акте можно было исключить *выстрел*, не делая вставки в V акт[2], то было бы очень хорошо. Но можно ли, не знаю.

Признаюсь, судьба «Романтиков» меня немного беспокоит. Я мнителен и мне почему-то все кажется, что пьеса Вас не вполне удовлетворяет (немотивированность увлечения сестер Михаилом). А исправить пьесу в этом отношении едва ли возможно, судя по тем ничтожным, но характерным пропускам, которые сделала цензура[3]. Если я не ошибаюсь, если Вы действительно не удовлетворены пьесой в ее теперешнем виде и не уверены, что она пойдет у Вас[4], то скажите мне об этом теперь же. Чем скорее я это узнаю, тем для меня лучше.

Сердечно Ваш Д. Мережковский.

Описка автора в годе. Датируется по содержанию.

1 См. примеч. 2 к письму 12.

2 Речь идет о IX явл. 1 картины IV действия пьесы «Будет радость». См. примеч. 3 к письму 14.

3 Драматическую цензуру пьеса «Романтики» проходила летом 1916 г. В письме к цензору Н.В. Дризену от 28 июля 1916 г. Мережковский просил о смягчении требований и восстановлении некоторых фрагментов [15, с. 669–670]. Наиболее обидным ему показалось исключение последней реплики: «Митенька. Нет, не за наше здоровье, а за здоровье Михаила Кубанина. Пей, гуляй, православный народ! Кричи все: виват свобода, братство и равенство! Виват Михаил Кубанин!» (Мережковский Д.С. Романтики: Пьеса в 4 д. Маш. [Санкт-Петербург], [1916]. 127 л. // СПГТБ. I. 5. 7. 75, № 3806. Л. 126–127) и реплики о притче: «Это притча о нем, о Михаиле Кубанине» (Мережковский Д.С. Романтики: Пьеса в 4 д. [Санкт-Петербург], [1916]. 127 л. // СПГТБ. I. 5. 7. 6, № 3748. Л. 126 с пометами цензора Н.В. Дризена).

4 В письме к жене от 19 августа 1916 г. Немирович-Данченко писал, что вокруг театра формируются две группы петербургских оппонентов: Ф. Сологуб с Л. Андреевым и Д. Мережковский с М. Горьким. «Сологуб удерживал Андреева от решительной борьбы с Художественным театром, не ставящим пьес Сологуба, а Горький — Мережковского. Вряд ли у нас пойдут “Романтики” и “Самсон”. А когда мы не поставим ни Мережковского, ни Андреева — все будут против нас» [20, с. 180]. 27 августа он еще раз написал, что «Романтики» поставлены не будут [20, с. 181], тем более что Л.Д. Леонидов, планировавшийся на главную роль, не мог играть вследствие душевной болезни — он вернулся на сцену только через несколько лет. «Значит, некому будет играть в “Романтиках”. Мне что-то совсем не жалко. Надоело собак перекрашивать в еноты» [20, с. 181].

16.
20 октября 1918 г., Петроград

Сергиевская 83.
20 окт<ября> 1918.

Дорогой Владимир Иванович!

вот в каком «апокалипсисе» я Вам пишу. Как Ваше здоровье и сила духа? Это теперь главное — пережить, дожить. Потому что все-таки — «будет радость».

Я только что кончил книгу «14 Декабря» — продолжение и окончание «Александра I». Книга печатается, и первый том выйдет скоро.

Помните, Вы мне предлагали переделать для сцены «Петра»[1]? Я теперь готов приняться за переделку. Она может быть готова к Январю — Февралю. Предлагаю пьесу Художественному Театру на будущий год. Но мне надо знать *наверное*, возьмете ли Вы ее? Если нет, то отдам Драматич<ескому> театру[2]. Но, разумеется, я предпочел бы Ваш театр. К.Н.<так> Станиславский — такой Петр, что лучше не надо. А Качалов — царевич Алексей.

Я уже рассмотрел роман — он естественно выливается в пять действий. Сам напрашивается на инсценировку. Если и Вы приложите к ней руку, то выйдет удачно. Вам нечего говорить, что трагедия в высшей степени современная и произведет впечатление глубокое в Вашей постановке.

Но повторяю: чтобы приняться за работу, мне нужно знать Ваш скорый и решительный ответ. Напишите же мне, а лучше всего телеграфируйте, — и я немедленно приступаю к работе.

Скорый ответ нужен потому, что я, по всей вероятности, скоро уеду «на Юг», на Украйну.

«Александр» идет в Драмат<ическом> театре[3]. С.В. Рахманова пишет мне, что говорила с Вами о «Петре». Она предлагает свои услуги для инсценировки, но, полагаю, что мы и без нее обошлись бы.

Итак, жду от Вас ответа.

Сердечно Ваш
Д. Мережковский.

P. S. У меня есть еще замысел пьесы о Декабристах (в Сибири). Но лучше бы начать с «Петра».

Адрес выполнен типографским способом.

1 Речь идет о романе «Антихрист. Петр и Алексей», который в 1904 г. печатался в журнале «Новый путь» в №№ 1–5 и 9–12. Публикация завершена в журнале «Вопросы жизни» в 1905 г. Инсценировка выполнена Мережковским в 1919 г. и под заглавием «Царевич Алексей» впервые опубликована в Праге [18], в окончательной редакции — в России [19].

2 Имеется в виду Московский драматический театр (Драматический театр Суходольских) под руководством режиссера Ю.Э. Озаровского, с которым Мережковский был знаком со времени постановки трагедии Еврипида «Ипполит» (см. примеч. 8 к письму 12). Театр располагался в помещении бывшего театра «Эрмитаж». Именно в этом театре открылся и просуществовал четыре сезона МХТ (1898–1902), здесь состоялись премьеры пьес А.П. Чехова «Чайка» и «Дядя Ваня». Угроза отдать пьесу в этот театр звучит иронически: Немирович-Данченко хорошо понимал, куда она может быть передана. В Москве премьера трагедии «Царевич Алексей» состоялась 4 апреля 1919 г. в бывшем театре Ф.А. Корша — с 1917 г. 3-й театр РСФСР, «Комедия» или «Комедия (бывший Корш)», позднее — Московский драматический театр. В Петрограде премьера трагедии состоялась 25 марта 1920 г. в Большом драматическом театре. Режиссер-постановщик — А.Н. Бенуа.

3 Инсценировка романа Мережковского «Александр I» была сделана артисткой Московского драматического театра С.В. Рахмановой. Премьера состоялась в открытие сезона театра 5 сентября 1918 г. [11, с. 264]. Позднее «Бирюч» в рубрике «Московские театры» сообщал: «В московском “Драматическом театре” прошла инсценировка романа Д.С. Мережковского “Александр I”, сделанная артисткой Рахмановой под наблюдением самого автора. Роль Аракчеева играл г. Певцов, создавший образ Павла I в пьесе того же автора “Павел I”. Несмотря на очень хорошую постановку Н.А. Попова и стройное исполнение, инсценировка особого успеха не имела» [9, с. 186]. Между тем она оставалась в репертуарах российских театров еще несколько сезонов.

Список литературы

Исследования

1 *Герасимов Ю.К.* Союзники по «преодолению Достоевского»: М. Горький и Д. Мережковский. Статья 1. М. Горький // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2000. Т. 15. С. 27–43.

2 *Герасимов Ю.К.* Союзники по «преодолению Достоевского»: М. Горький и Д. Мережковский. Статья 2. Д.С. Мережковский // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2001. Т. 16: Юбилейный сборник. С. 272–287.

3 *Радищева О.А.* Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 351 с.

4 «Революционное христовство»: Письма Мережковских к Борису Савинкову / вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Е.И. Гончаровой. СПб.: Пушкинский Дом, 2009. 447 с.

5 *Холиков А.А.* А.С. Пушкин на злобу дня: «поверженный» или «неузнанный» (юбилейное, театральное, мережковское) // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2024. № 2 (1). С. 38–45.

Источники

6 *Белинский В.Г.* Письма: в 3 т. / ред. и примеч. Е.А. Ляцкого. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевич, 1914. Т. 1: (1829–1839). 427 с.

7 *Б. п.* Лекция Д.С. Мережковского // Русские ведомости. 1915. № 53. 6 марта. С. 4.

8 *Б. п.* Мережковский, критика и публика // Новости сезона (М.). 1916. № 3199. 9 февраля.

9 *Б. п.* Московские театры // Бирюч (П.). 1919. № 13/14. Февраль. С. 186.

10 *Брюсов В.* О радости и о драме Д.С. Мережковского (Художественный театр 3 февраля 1916 г.) // Утро России. 1916. № 35. 4 февраля. С. 6.

11 *В. К.* Московские вести // Театр и искусство. 1918. № 26–27. 14 августа. С. 264.

12 *Игнатов И.* Художественный театр. «Будет радость» Д.С. Мережковского // Русские ведомости. 1916. № 27. 4 февраля. С. 5.

13 *Корнилов А.А.* Молодые годы Михаила Бакунина. Из истории русского романтизма. М.: М. и С. Сабашниковы, 1915. 718 с.

14 *Мережковский Д.С.* Будет радость: [Пьеса] [Портр. работы Т.Н. Гиппиус]. Пг.: Огни, 1916. 134 с.

15 *Мережковский Д.С.* Драматургия / вступ. ст, подгот. текста, коммент. Е.А. Андрущенко. Томск: Водолей, 2000. 767 с.

16 *Мережковский Д.С.* Какая будет радость [1916] / публ., вступ. заметка, подгот. текста и примеч. Е.А. Андрущенко // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82, № 5. С. 49–57.

17 *Мережковский Д.С.* О новом значении древней трагедии (Вступительное слово к представлению «Ипполита») // Новое время. 1902. № 9560. 15 (28) октября. С. 3.

18 *Мережковский Д.С.* Царевич Алексей. Трагедия в 5 действиях. «Кремль», J. Otto Éditeur Prague, [Б. д.]. 96 с.

19 *Мережковский Д.С.* Царевич Алексей. Трагедия в 5 действиях. Пб.: Госиздат, 1920. 88 с.

20 *Немирович-Данченко Вл.И.* Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 2: 1910–1943. 742 с.

21 *Немирович-Данченко В.И.* Театральное наследие: в 4 т. Письма. Из прошлого. М.: Изд-во «Московский Художественный театр», изд-во электронных книг «BookinFile», 2021. URL: https://library.mxat.ru/epub_epdf/9781620569542.pdf. (дата обращения: 26.11.2023).

22 *Станиславский К.С.* Письма. 1886–1917 // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: в 8 т. М.: Гос. изд-во «Искусство», 1960. Т. 7. 811 с.

23 *Яблоновский С.* Художественный театр. «Будет радость» Д.С. Мережковского // Русское слово. 1916. № 27. 4 февраля. С. 5.

References

1 Gerasimov, Iu.K. “Soiuzniki po ‘preodoleniiu Dostoevskogo’: M. Gor’kii i D. Merezhkovskii. Stat’ia 1. M. Gor’kii” [“Allies in ‘Overcoming Dostoevsky’: M. Gorky and D. Merezhkovsky. Article 1. M. Gorky”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 15. St. Petersburg, Nauka Publ., 2000, pp. 27–43. (In Russ.)

2 Gerasimov, Iu.K. “Soiuzniki po ‘preodoleniiu Dostoevskogo’: M. Gor’kii i D. Merezhkovskii. Stat’ia 2. D.S. Merezhkovskii” [“Allies in ‘Overcoming Dostoevsky’: M. Gorky and D. Merezhkovsky. Article 2. D.S. Merezhkovsky”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 16: Iubileinyi sbornik [Anniversary Collection]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001, pp. 272–287. (In Russ.)

3 Goncharova, E.I., editor. *“Revoliutsionnoe khristovstvo”: Pis’ma Merezhkovskikh k Borisu Savinkovu”* [*“Revolutionary Christhood”: Letters from the Merezhkovskys to Boris Savinkov*]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2009. 447 p. (In Russ.)

4 Radishcheva, O.A. *Stanislavskii i Nemirovich-Danchenko: Istoriia teatral’nykh otnoshenii: 1909–1917* [*Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko: History of a Theatrical Relationship: 1909–1917*]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1999. 351 p. (In Russ.)

5 Kholikov, A.A. “A.S. Pushkin na zlobu dnia: ‘poverzhennyi’ ili ‘neuznannyi’ (iubileinoe, teatral’noe, merezhkovskoe)” [“A.S. Pushkin on the Topic of the Day: ‘Defeated’ or ‘Unrecognized’ (Anniversary, Theatrical, Merezhkovskoe)”]. *Filologicheskie nauki. Nauchnye doklady vysshei shkoly*, vol. 2 (1), 2024, pp. 38–45. (In Russ.)

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

- К рассмотрению и опубликованию принимаются ранее не опубликованные и не поданные на рассмотрение в иные журналы статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале.
- Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: red@studlit.ru

- Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с нижеизложенными правилами.
- При оформлении статьи желательно использовать Шаблон (на сайте журнала).
- Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word,* формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов; выравнивание по ширине.

Первая страница должна содержать следующую информацию на русском языке:

- название рубрики, кегль — 12;
- тип публикации (на русском и английском языках), кегль 12 (см. Приложение 1 на сайте журнала);
- УДК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12;
- ББК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- Название статьи — прописными буквами, без применения CapsLock, кегль 14;
- Знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2025 г. И.И. Иванов**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи;
- Дата одобрения рецензентами;
- Дата публикации;
- DOI
- Сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.). Кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Аннотация (150–200 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения, подробнее см. Требования к аннотации);
- Ключевые слова на русском языке, кегль — 12;
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, ORCID ID, E-mail. Кегль — 12, выравнивание по ширине;
- Для цитирования: указание выходных данных статьи. Кегль — 12, выравнивание по ширине.

на второй странице приводится аналогичная информация на английском языке:

- слева — вместо УДК, ББК — знак лицензии;
- справа — название статьи,
- знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2025. Ivan I. Ivanov**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи (*Received)*;
- Дата одобрения рецензентами (*Approved after reviewing*);
- Дата публикации (*Date of publication)*;

Далее на странице:

- Благодарности (Acknowledgements), кегль — 12;
- Аннотация (Abstract), кегль — 12;
- Ключевые слова (Keywords), кегль — 12;
- Информация об авторе (Information about the author), кегль — 12;
- Для цитирования (For citation), кегль — 12.
- Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

- Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются имя и отчество, которые отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах («30-е гг.», а не «тридцатые годы»). Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. При указании века пишется не «век» или «века», а «в.» или «вв.» (сам век указывается римскими цифрами, например, «IX в.»). Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.; «так как» и «так называемые» пишутся полностью.
- По всему тексту применяются:
  - кавычки-«елочки» (« »), для внутренних цитат и фрагментов текста на латинице — “лапки” (“ ”): «“раз”, два, три, “четыре”».
  - длинное тире (—) по всему тексту, кроме случаев межцифрового тире, например между страницами в ссылках (С. 18–20), между годами (1920–1930).

В конце статьи приводится Список литературы:

- Делится на «**Исследования**» и «**Источники**» (сначала на кириллице, затем на латинице в каждом разделе), нумерация в двух списках сплошная.
- Список оформляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка.
- Многотомные собрания сочинений и многотомные словари не расписываются. Дается общее библиографическое описание, а тома указываются в ссылке в основном тексте статьи, например: [6, т. 12], [6, т. 12, с. 108].
- В книжных изданиях обязательно указание издательства и общего количества страниц.
- ФИО выделяется курсивом.
- В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].
- Ссылки на архивные материалы даются в постраничных сносках или внутри текста статьи и оформляются по ГОСТу 7.0.5.–2008.
- Затем приводится **References** — список исследований в транслитерации и на английском языке.

Оформляется в соответствии с системой MLA:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; источники, написанные на латинице (французские, немецкие, итальянские, польские и пр.), не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу https://translit.ru/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

Далее необходимо отредактировать результат и добавить перевод на английский язык:

- В ссылках на исследования, написанные латиницей, имена прописываются полностью, в ссылках на исследования, написанные кириллицей, допустимо использовать инициалы.
- Инициалы и имена отделяются от фамилии запятой.
- Перевести названия исследований (монографии, статьи из журнала, коллективного сборника и т.п.) и вставить их в квадратных скобках [ ] после соответствующих транслитерированных названий (при этом названия журналов не переводятся, а только транслитерируются).
- Каждое значимое слово названия перечисляемых работ на английском языке пишется с заглавной буквы. Артикли, предлоги, союзы пишутся со строчной буквы.
- Названия статей из журналов или сборников, название главы монографии и т.п. необходимо заключать в кавычки-лапки (транслитерированный текст и перевод).
- Заменить // на точку.
- Заменить / на запятую.
- Заменить № на no. (с точкой), Т. — на Vol.

Важно:

- В выходных данных журналов номера необходимо указывать перед годом.
- Тома, номера сборников, выпуски и пр. необходимо указывать перед местом издательства, например:
  Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina [*The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works*], comp. S.N. Morozov, vol. 2 (1910–1919). Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)
- Перевести место издания (например, М. — Moscow; СПб. — St. Petersburg).
- Заменить двоеточие после названия места издания на запятую.
- После транслитерации издательства добавить Publ. (Nauka Publ.).
- Исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47.
- Выделить курсивом название основного источника (монографии, журнала, коллективного сборника и т.п. — транслитерированный текст и перевод; фамилии авторов курсивом не выделяются).
- В конце библиографической ссылки в скобках добавить указание на оригинальный язык статьи: (In Russ.)
- Если статьи имеют DOI, его надо обязательно указывать.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования
Literary Studies
Научный журнал
Academic journal
Том 10, № 2
Vol. 10, no 2

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*
Верстка *А.З. Бернштейн*
Корректор *М.В. Нефёдова*

16+

Подписано в печать 05.06.2025
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 26,0
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, г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
тел. (495) 690-05-61