studia litteraria

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

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

том 10 #3
2025

Мировая литература
Русская литература
Крупным планом:
И.В. Гёте
Фольклористика
Текстология.
Источниковедение.
Публикации

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук

том 10 #3
2025

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2025.
–Т. 10, № 3. — М.:
ИМЛИ РАН, 2025.
– 544 с.

Academic journal. — 2025.
– Vol. 10, no 3. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2025.
– 544 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 #3
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

Мировая литература

10 **Степанцов С.А.** Именование главных персонажей в дифирамбе Вакхилида 3 (17 Maehler)

20 **Бузурнюк Е.Н.** Обращение к зрителям как прием в прологах комедий Аристофана

40 **Королева В.В., Притомская А.Р.** Особенности «гофмановского комплекса» в романе Г. Мейринка «Голем»

62 **Скальная Ю.А.** «Ученик дьявола» Б. Шоу в послереволюционной России

86 **Андрейчук К.Р**. Из литературы в кино: трансформация образа мертвой красавицы в фильмах Е. Бауэра — экранизациях повестей И. Тургенева и Ж. Роденбаха

Русская литература

114 **Андреева Е.А.** Изображение Орды в «Житии Михаила Ярославича Тверского»: имагологический аспект

126 **Виноградов И.А.** Святой царь-патриот и неразумный калиф-космополит: британоведческие и ориенталистские штудии Н.В. Гоголя

172 **Щербаков В.И.** Статья Николая Соловьева «Вопрос об искусстве» в полемике о «Грозе» А.Н. Островского

184 **Назарова А.В.** Сакрализация образа женщины в «монастырском сказании» Е.Н. Чирикова «Плен страстей»

200 **Валеев Н.М.** Чистопольский врач Дмитрий Авдеев — прототип заглавного героя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго»

222 **Фетисенко О.Л.** Отечественные классики в «серьезной» прозе «русского Джерома» (О трех произведениях Ивана Щеглова)

Крупным планом: И.В. Гёте

240 **Кудрявцева Т.В.** Рецепция И.В. Гёте в новейшей немецкой прозе. По следам «Вертера»

266 **Стрельникова А.А.** Вертер в ГДР: к истории дискуссии о повести «Новые страдания юного В.» Ульриха Пленцдорфа

294 **Половинкина О.И.** И.В. Гёте и современная концепция мировой литературы: точка зрения Дэвида Дэмроша

312 **Цветков Ю.Л.** От кризиса к гармонии: И.В. Гёте и раннее творчество Г. фон Гофмансталя

336 **Полосина Н.К.** Фаустианская тема в драматической поэме Р. Браунинга «Парацельс» (1835)

360 **Бурмистрова-Еннерт Е.В.** Рецепция личности и творчества И.В. Гёте в Круге Стефана Георге

Фольклористика

386 **Ворсканян Э.В.** Аллегория пшеницы в загадках Нерсеса Шнорали и Григора Хлатеци

Текстология. Источниковедение. Публикации

406 **Николаев Д.Д.** Произведения Н.А. Тэффи в газетном контексте: «Свободные мысли» (Париж, 1920–1921)

434 **Трофимов А.Е.** Оды И.В. Паузе 1714 и 1720 гг. на победы Петра I в Северной войне (по материалам собраний НИОР БАН)

452 **Гайдук В.Л.** Валерий Брюсов. Дневник 1892 г. *Предисловие, подготовка текста и примечаний В.Л. Гайдук*

514 **Грачева А.М.** Эссе Н.В. Резниковой «Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957)». *Вступительная статья, публикация текста и комментарии А.М. Грачевой*

Contents

World Literature

10 **Sergey A. Stepantsov.** Naming of the Main Characters in Bacchylides' Dithyramb 3 (17 Maehler)

20 **Ekaterina N. Buzurnyuk.** Audience Addresses as a Technique in the Prologues of Aristophanes' Comedies

40 **Vera V. Koroleva, Alina R. Pritomskaya.** Features of the "Hoffmann Complex" in G. Meyrink's Novel *The Golem*

62 **Yulia A. Skalnaya.** Bernard Shaw's *Devil's Disciple* in Post-Revolutionary Russia

86 **Kseniia R. Andreichuk.** From Literature to Cinema: Transformation of the Image of the "Dead Beauty" in E. Bauer's Screen Adaptations of Stories by I. Turgenev and G. Rodenbach

Russian Literature

114 **Ekaterina A. Andreeva.** Image of the Horde in *The Life of Mikhail Yaroslavich of Tver*: Imagological Aspect

126 **Igor' A. Vinogradov.** The Holy Patriot King and the Unreasonable Califus-Cosmopolitan: British Studies and Orientalist Studies by N.V. Gogol

172 **Victor I. Shcherbakov.** Nikolay Solovyov's Essay "The Art Issue" in the Critical Controversy About A.N. Ostrovsky's *The Thunderstorm*

184 **Anastasia V. Nazarova.** The Sacralization of the Image of a Woman in the "Monastic Legend" by E.N. Chirikov "Captivity of Passions"

200 **Nail M. Valeev.** Dmitriy Avdeev, a Doctor from Chistopol, as the Prototype of the Title Character in Boris Pasternak's Novel *Doctor Zhivago*

222 **Olga L. Fetisenko.** Russian Classics in the "Serious" Prose of "Russian Jerome" (About Three Works by Ivan Shcheglov)

Close-Up: Johann Wolfgang von Goethe

240 **Tamara V. Kudryavtseva.** Reception of J.W. Goethe in Modern German Prose. In the Footsteps of *Werther*

266 **Alla A. Strelnikova.** Werther in the GDR: On the History of the Discussion About the Novel *The New Sorrows of Young W.* by Ulrich Plenzdorf

294 **Olga I. Polovinkina.** J.W. Goethe and the Modern Understanding of World Literature: David Damrosch's Point of View

312 **Yuriy L. Tsvetkov.** From Crisis to Harmony: J.W. Goethe and H. von Hofmannsthal's Early Works

336 **Nataliya K. Polosina.** Faustian Theme in Robert Browning's Dramatic Poem *Paracelsus* (1835)

360 **Elizaveta V. Burmistrova-Jennert.** Reception of J.W. Goethe's Person and Work in the Stefan George's Circle

Folklore Studies

386 **Heriknaz V. Vorskanyan.** Allegory of the Wheat in the Riddles of Nerses Shnorhali and Grigor Khlatetsi

Textology. Materials. Publications

406 **Dmitry D. Nikolaev.** N.A. Teffi's Works in the Newspaper Context: *Svobodnye Mysli* (Paris, 1920–1921)

434 **Artem E. Trofimov.** Odes by J.W. Paus of 1714 and 1720 on the Victories of Peter I in the Great Northern War (Based on the Materials from the Manuscript Department of the RASL)

452 **Vladislava L. Gayduk.** Valery Brusov. Journal Entries of 1892, foreword, text prep. and notes by V.L. Gayduk

514 **Alla M. Gracheva.** N.V. Reznikova's Essay "Alexey Michailovich Remizov (1877–1957)," introd. article, text publ. and comm. by A.M. Gracheva

Научная статья /
Research Article

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

ИМЕНОВАНИЕ ГЛАВНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ В ДИФИРАМБЕ ВАККХИЛИДА 3 (17 MAEHLER)

© 2025 г. С.А. Степанцов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 апреля 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-10-19

Статья выполнена по гранту РНФ, проект № 24-18-01037 «Проблемы комментирования классических древнегреческих текстов» (2024–2026)

Аннотация: В статье анализируется система именований главных персонажей дифирамба Вакхилида 3 (оды 17 Maehler): Тесея и Миноса. Под именованием понимаются любые упоминания героев, кроме оформленных местоимениями: имена, патронимы, эпитеты, описательные выражения. Анализ основан на предпосылке, что именования в системе играют особенно заметную роль именно в дифирамбе благодаря его сравнительно небольшому объему и высокой частотности в нем эпитетов и перифраз. Сопоставление именований Тесея и Миноса по количеству и смыслу показывает, что система именований героев в анализируемом дифирамбе устроена так, что придает весомости Миносу, подчеркивая его божественное происхождение и высокий социальный статус (но в то же время выявляет его надменность). Это величие оттеняет его конечное поражение в конфликте с юным и менее величаво именуемым Тесеем, который благополучно проходит утверждающее его достоинство испытание вопреки ожиданиям Миноса. Результаты этого сравнительно простого и наглядного случая убеждают, что последовательный учет именований героев, в частности при разметке текста в цифровых базах данных, может способствовать более глубокому пониманию особенностей поэтического текста.

Ключевые слова: Вакхилид, дифирамб, именование персонажей, эпитет, перифраза, Минос, Тесей.

Информация об авторе: Сергей Александрович Степанцов — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-2740-004X

E-mail: stephanicus@mail.ru

Для цитирования: *Степанцов С.А.* Именование главных персонажей в дифирамбе Вакхилида 3 (17 Maehler) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 10–19. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-10-19

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

NAMING OF THE MAIN CHARACTERS IN BACCHYLIDES' DITHYRAMB 3 (17 MAEHLER)

© 2025. Sergey A. Stepantsov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 05, 2025
Approved after reviewing: April 30, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Acknowledgements: The work was financially supported by the grant from the Russian Science Foundation, project № 24-18-01037 "Problems of Commenting on Classical Ancient Greek Texts" (2024–2026).

Abstract: The paper presents an analysis of naming of the main characters in Bacchylides' dithyramb 3 (17 Maehler), Minos and Theseus. The term "naming" used here implies any kind of referring to a character (except by means of pronouns): personal name, patronymic, epithet, or periphrasis. The study relies on the assumption that naming is relevant especially in dithyrambs due to their limited length and high concentration of epithets and periphrases in them. Comparing the ways of naming Theseus and Minos by number and meaning, one can see that the naming system in this dithyramb is designed so as to emphasize Minos' importance underlining his divine origin and high social rank (while also showing his arrogance). But ultimately his grandeur serves as a foil to his defeat in the conflict with the younger and less grandly named Theseus, who, contrary to Minos' expectations, succeeds in passing the test and confirming his dignity. This comparatively simple case proves that systematic cataloguing of the types of naming applied to characters of literary texts (and their tagging or marking up in digital text collections) could be of some value for a better understanding of poetical devices brought into play therein.

Keywords: Bacchylides, dithyramb, naming of literary characters, epithet, paraphrase, Minos, Theseus.

Information about the author: Sergey A. Stepantsov, PhD in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0003-2740-004X
E-mail: stephanicus@mail.ru

For citation: Stepantsov, S.A. "Naming of the Main Characters in Bacchylides' Dithyramb 3 (17 Maehler)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 10–19. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-10-19

Именованием персонажа в этой статье мы называем любой способ упоминания персонажа, кроме местоимения. Именование может состоять из имени собственного, эпитета, патронима, описательного выражения или сочетания перечисленных элементов.

Эпитеты и именования перифрастического типа, которые Вакхилид дает главным героям дифирамба «Юноши, или Тесей» (дифирамб 3 = ода 17 Maehler), изучены довольно пристально: исследователи внимательно рассмотрели все знаменательные эпитеты и описательные названия персонажей и их роль контексте дифирамба [5; 6; 8]; они учтены также в обобщающих работах о прилагательных у Вакхилида [2] и о композитах в его дифирамбах [6]). Моя задача в этой статье — подвергнуть осмыслению всю систему именований в этом дифирамбе как целое, показать роль этой системы в создании художественного эффекта и в реализации общего смысла дифирамба.

Подобный анализ представляется мне более всего оправданным именно для дифирамба уже в силу его жанровых особенностей. В эпических поэмах набор эпитетов и описательных именований персонажей весьма устойчив и не слишком вариативен, так как в значительной мере предопределен метром и закреплен в готовых метрико-синтаксических паттернах. В драме, конечно, авторы пользуются гораздо большей свободой в использовании именований в зависимости от того, что предполагает контекст и интенция высказывания. Но в драме такие параметры, как частотность, распределение и баланс употребления имен и эпитетов, называющих персонажи, могут иметь лишь относительную важность: едва ли они заметны аудитории при исполнении драматической пьесы — в первую очередь из-за ее длины.

В сравнительно небольших хоровых песнях, напротив, частотность и взаимное соотношение именований по числу и значению могли быть замечены слушателями прямо при восприятии исполняемого текста, а не только при перечитывании и пересчете. При этом из хоровых песен именно в дифирамбе наблюдать именования особенно удобно, так как эпитеты и перифразы (а большая часть именований героев, как мы увидим, включает эпитеты или представляет собою перифразы) играют в нем огромную роль. Эпитеты, композиты и перифразы, как признано, составляют одну из постоянных стилистических примет дифирамба, хотя свойственны ему не исключительно [3, p. 316 и далее], а умение пользоваться ими, особенно эпитетами — готовыми, т. е. взятыми из поэтической традиции, или созданными самим поэтом, очевидно, составляло один из главных навыков дифирамбографа и часто создавало сложную игру литературных отсылок и стилистических обертонов. В устах героя дифирамба понятие «свет Эос» вполне ожидаемо принимает форму «желанный свет бессмертной Эос». При имени или при нарицательном существительном, называющем персонажа («герой, жена, отец, царь» и т. п.) в дифирамбе, эпитет настолько обычен и ожидаем, что отсутствие такого эпитета иногда само по себе составляет прием, во всяком случае оно может бросаться глаза и требует комментария не меньше, чем значение и соотношение эпитетов взаимодействующих персонажей — см., например, замечания об отсутствии эпитета при имени Деяниры в дифирамбе Вакхилида 2 (16.24–25 Maehler) в статье Ч. Сигала [8, p. 104] и в комментарии Х. Мелера [4, p. 170].

Дифирамб Вакхилида 3 (ода 17 Maehler) представляет собой повествование о конфликте двух героев: Миноса и Тесея. Прежде чем показать, как именование этих двух героев соответствует их характеру, подчеркивает природу их конфликта и аранжирует развязку действия, напомним содержание дифирамба. По пути на Крит Миносом, сопровождавшим на корабле отобранных в жертву Минотавру афинских юношей и девушек, овладело вожделение к одной из девушек, Эрибее. Тесей стал на ее защиту с требованием воздержаться от насильственных действий. Разгневанный Минос бросает Тесею вызов: пусть он докажет свое божественное происхождение, как может сделать это сам Минос. Исполняя просьбу Миноса, Зевс сверкает молнией в знак отцовского благоволения к нему. Тесей в свою очередь, чтобы доказать свое сыновство по отношению к Посейдону, должен по требо-

ванию Миноса принести брошенный в море перстень критского царя. Тесей прыгает в море, и дельфины относят его во дворец Посейдона, где жена Посейдона Амфитрита вручает ему плащ и венок. Невредимый Тесей чудесно появляется с божественными дарами из моря у корабля, к смятению Миноса и к радости афинских юношей и девушек.

Приведем теперь список именований Тесея и Миноса с указанием стихов (по изданию Мелера, сопровождаемому его комментарием в [4, с. 58–62]) и героев, к которым относятся именования. В кавычках даны именования, которыми герои называют один другого в прямой речи.

№	Именование Тесея	Стих	Именование Миноса
1	μενέκτυπον Θησέα стойкий в шуме битвы Тесей	1–2	
2		8	Μίνωϊ Минос
3	χαλκοθώρακα Πανδίονος ἔκγονον меднопанцирный внук Пандиона	14–16	
4	Θησεύς Тесей	16	
5		20	“Διὸς υἱὲ φερτάτου” «Сын верховного Зевса»
6		23	“ἥρως” «герой»
7		39	“ϖολέμαρχε Κνωσίων” «военачальник кноссцев»
8	ἀρέταιχμος ἥρως доблестный герой-копейщик	47	
9	φωτός Муж	49	
10		50	Ἁλίου… γαμβρῶι зять Гелиоса
11		68	Μίνωϊ Минос
12		69–70	φίλωι… παιδὶ (своему) милому сыну
13		71	μενεπτόλεμος ἥρως стойкий в битве герой

14	“Θησεῦ” «Тесей»	74	
15		86	Διὸς υἱός Сын Зевса
16	ἥρως герой	94	
17	μέγαν… Θησέα великий Тесей	98–99	
18		120–121	Κνώσιον… στραταγέταν Кносский воевода

Из представленной таблицы видно, что Тесей и Минос получают сопоставимое, хотя и не равное количество именований. Можно заметить, кстати, что эти именования более или менее равномерно распределены по трем первым четвертям дифирамба, до самого начала рассказа о подводном путешествии Тесея включительно (№ 17). После стиха 98 именования некоторое время не встречаются, затем появляется последнее из них — весьма значительное именование Миноса «кносским воеводой» в стихах 120–121. При этом в первых трех четвертях песни поэт словно бы придерживается в именованиях некоторой вариативности: он ни разу не использует именование одного и того же типа или близкого значения два раза кряду: имя, родовое обозначение героя, перифраза, указывающая на доблесть, статус или происхождение.

Что касается баланса, то даже в чисто количественном отношении его нет: именований Миноса больше, чем Тесея. В качественном отношении баланс можно наблюдать только в том, что оба персонажа несколько раз называются по именам или получают родовые для героев именования или эпитеты «герой», «великий». Явно уравновешено, как уже говорилось, именование героев с эпитетами μενέκτυπος (Тесей) — μενεπτόλεμος (Минос); возможно, Вакхилид, и изобрел нетривиальный эпитет μενέκτυπος по образцу отмеченного уже у Гомера μενεπτόλεμος именно ради переклички именований [4, p. 179]. Но этим сходство ограничивается; различия оказываются более значительными.

Первое различие можно заметить в том, что у Миноса целых четыре именования, указывающих на его высокое божественное происхождение и семейную связь с миром богов. Дважды (№ 5 и 15) он назван сыном Зевса, однажды милым сыном (того же Зевса, что подразумевается в контексте

именования № 12[1]) и однажды (№ 10) зятем Гелиоса, так как он женат на дочери Гелиоса Пасифае. Его связи в божественном мире исключительно сильны. При этом одно из именований «сын Зевса» (№ 5) звучит из уст самого Тесея: юный герой признает высокое происхождение своего противника. Сыновство Миноса по отношению к Зевсу сам Тесей затем подчеркивает еще раз в своей речи: «Пусть тебя самым доблестным из смертных родила почтенная дочь Феникса любоименная, сочетавшись на ложе с Зевсом под главами Иды» (стихи 29–33), — а затем на это сыновство дважды указывает сам Минос, сначала обращением к Зевсу-отцу, затем в требовании послать знамение в подтверждение отцовства («Многомощный Зевс-отец, услышь! Если только меня финикийская дева белоплечая тебе родила…», стихи 52–54).

Что касается самого Тесея, он не назван сыном Посейдона ни разу. Единственное генеалогическое именование, которое он получает, причем от повествователя, — именование «меднопанцирным внуком Пандиона» (№ 3), а это, очевидно, далеко не то же самое, что быть названным сыном царя богов, как Минос. Притом такое именование подразумевает сыновство Тесея по отношению к Эгею, а не Посейдону (Пандион — отец Эгея); оно особенно невыгодно для Тесея в момент, когда он должен доказать, что именно Посейдон его настоящий отец.

О своем сыновстве по отношению к Посейдону Тесей впервые заявляет сам в своей речи против Миноса: «Но и меня ведь Питфея дочь обильного произрастила, сошедшись с морским Посейдоном» (стихи 33–36); затем об этом сыновстве дважды упоминает Минос: сначала в рамках вызова в виде допущения, которое должно быть подтверждено принятием вызова («Если же и тебя трезенянка Эфра произрастила для колебателя земли Посейдона — эту вот золотую прикрасу блестящую руки принеси из глубокого моря, смело ввергнув тело в обитель отца», стихи 57–63), затем в контексте прямого требования («Прянь теперь ты в тяжкогремящее море — и отец твой царь Кронид даст сполна тебе высшую славу по всей земле густодревной», стихи 76–80). В этом требовании комментаторы справедливо усматривают сарказм, а если уж не сарказм, то лукавство: Минос явно рассчитывает на то, что Тесея ждет жалкая смерть в море.

1 «Внял безупречной молитве многомощный Зевс, и превосходную Миносу устроил почесть, желая ради любезного сына, чтобы все всем на виду она была» (стихи 67–70, перевод здесь и далее мой. — *С.С.*).

Именование Тесея внуком Пандиона и отсутствие у него именований типа «сын Посейдона» соответствует точке зрения Миноса в рамках этого дифирамба: бросая вызов Тесею, Минос, очевидно, исходит из того, что Тесей не сможет доказать свое происхождение от Посейдона. Слушатели, можно полагать, не сомневались в справедливости притязаний Тесея или хотя бы в благополучном для него исходе испытания, но нарисованная Вакхилидом ситуация состязания, вероятно, и у них вызывала напряженное ожидание развязки.

По именованиям, связанным с генеалогией и семейными узами, Тесей, таким образом, проигрывает безоговорочно.

Не выигрывает он и по именованиям, подчеркивающим воинскую доблесть. У Тесея и Миноса таких именования по три.

У Тесея: № 1 стойкий в шуме битвы Тесей, 3 меднопанцирный внук Пандиона, 8 доблестный герой-копейщик.

У Миноса: № 7 военачальник кноссцев, 13 стойкий в битве герой, 18 кносский воевода.

При этом состав этих эпитетов таков, что их совокупность создает явный перевес в пользу Миноса. Из трех именований Миноса как воина два, а именно № 7 и 18, подчеркивают не просто его доблесть, но верховный полководческий ранг, связанный с его царским положением (это должным образом отметила, в частности, Г. Пипер [5, p. 396]). Тесей, конечно, не может похвалиться подобным величанием именно потому, что он не царь, а только юный (и, добавим, недавно объявившийся) наследник престола.

Итак, общий счет по весомости эпитетов — в пользу Миноса. Более того, все три критерия, по которым в именованиях явлено величие Миноса (божественное происхождение, воинская доблесть, высокий социальный статус) отражены в именованиях, используемых по отношению к нему самим его оппонентом Тесеем в прямой речи. С надлежащим почтением Тесей называет Миноса «сыном верховного Зевса», «героем» и «военачальником кноссцев» (хотя первые два из этих именований в устах Тесея оттеняют недостойное поведение этого «героя» и, возможно, должны напомнить ему о подобающем герою самообладании и великодушии[2]). Храбрый Тесей, бросающий Миносу вызов, тем не менее отдает должное

2 «Зевса верховного сын, не правишь ты боле как должно внутри своей груди кормилом духа. Сдержи многопышную силу, витязь» (стихи 20–23).

высокородному критскому владыке. Минос — заметим — называет Тесея только по имени.

В целом оказывается, что система именований главных персонажей этой оды устроена так, чтобы придать весомости Миносу-антагонисту, подчеркнуть его признанное величие, но также и показать его надменность по отношению к юному Тесею-протагонисту, которому предстоит доказать свое происхождение от Зевса, а заодно утвердить свой социальный статус в ходе испытания, близкого по своему характеру к инициационному[3].

Но именно поддерживаемое именованиями величие и самоуверенность Миноса оттеняют его моральное поражение, когда план по приведению Тесея к погибели терпит крах, а Тесей не только не погибает, но и возвращается из обители Посейдона с божественными дарами. Таким образом, тонко настроенная система именований, которую создает Вакхилид в дифирамбе 17, — одно из важных средств, которое помогает ему выстроить и аранжировать преподносимую им в оде историю — по словам Р. Скодел, «историю поэтического воздаяния», в которой «Мойра, боги и весы Дике действуют совместно так, что план Миноса приводит к результату, противоположному его ожиданиям» [7, p. 143].

Мне кажется, что этот сравнительно простой для анализа и довольно очевидный пример системы именований показывает, что учет подобных систем в других произведениях может быть эффективным инструментом не только понимания смысла, но и постижения того, как устроено произведение, как оно доносит свой смысл до аудитории. Систематическая разметка именований героев по типам и по смыслу может стать удобным подспорьем для анализа текстов или наглядным способом представления такого анализа. Поэтому я считаю целесообразным учитывать именование как особый элемент, в частности в электронной разметке текста при создании электрон-

3 Связь образа Тесея с разными аспектами мужской инициации видна в обоих дифирамбах, названных его именем: 17 и 18. В дифирамбе 17 можно увидеть скорее эротический аспект инициационной темы: Тесей выступает защитником чести девушки (по некоторым версиям мифа, его будущей жены) и получает от подводных богов венок — дар, явно связанный с любовно-матримониальной сферой влияния Афродиты. Получение этого венка в дар от Амфитриты, по мнению исследователей, не только обозначает признание Тесея в божественном мире, но и предвосхищает или замещает собой половозрастную инициацию героя [1, p. 97; 7, p. 141; 9, p. 303].

ных баз данных и при введении в обиход электронных комментариев к античным текстам, в особенности к произведениям хоровой лирики.

Список литературы / References

1 Calame, Claude, et Pierre Vidal-Naquet. *Thésée et l'imaginaire athénien: Légende et culte en Grèce antique. Sciences Humaines.* Lausanne, Editions Payot, 1990. 480 p. (In French)

2 Dolfi, Ezio. *Storia e funzione degli aggettivi in Bacchylide.* Firenze, Universita degli Studi di Firenze, 2010. X, 279 p. (Studi e testi, vol. 28) (In Italian)

3 Ford, Andrew. "The Poetics of Dithyramb." Kowalzig, Barbara, and Peter Wilson, editors. *Dithyramb in Context.* Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 313–331. (In English)

4 Maehler, Herwig. *Bacchylides. A Selection.* Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2004. XI, 279 p. (In English)

5 Pieper, Gail. "Conflict of Character in Bacchylides' Ode 17." *Transactions of the American Philological Association*, vol. 103, 1972, pp. 393–404. (In English)

6 Sanchez i Bernet, Andrea. "Los compuestos de los ditirambos de Baquílides y su relativa originalidad." *Studia philologica valentina*, núm. 1, 2017, pp. 21–30. (In Spanish)

7 Scodel, Ruth. "The Irony of Fate in Bacchylides 17." *Hermes*, Bd. 112, H. 2, 1984, pp. 137–143. (In English)

8 Segal, Charles. "Bacchylides Reconsidered: The Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative." *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 22, 1976, pp. 99–130. (In English)

9 Segal, Charles. "The Myth of Bacchylides 17: Heroic Quest and Heroic Identity." Segal, Charles. *Aglaia. The Poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna.* Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 1998, pp. 295–314. (= *Eranos*, Bd. 77, 1979, pp. 23–37) (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/WCPLPE
УДК 821'01(38).0
ББК 83.3(0)32

ОБРАЩЕНИЕ К ЗРИТЕЛЯМ КАК ПРИЕМ В ПРОЛОГАХ КОМЕДИЙ АРИСТОФАНА

© 2025 г. Е.Н. Бузурнюк
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 23 июля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 октября 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-20-39

Аннотация: В статье рассматриваются случаи использования Аристофаном обращения к зрителям или их упоминания в прологах комедий. Этот прием встречается в разных частях комедии, но его применение в прологах комедий не было достаточно исследовано. Аристофан в прологах представляет зрителям важные для сюжета сведения: возникшую у героя проблему и план для ее решения. Для этого поэт пользуется четырьмя основными способами, которые отличаются по форме (монолог или диалог) и по адресату (невыраженный адресат, другой персонаж, зритель). Автор статьи показывает, что обращение к зрителям или упоминание их присутствия — это характерная черта в тех случаях, когда поэт излагает сюжетные сведения в форме монолога, а на сцене при этом присутствуют два действующих лица, в равной степени осведомленных о драматической ситуации. В этом случае изложение сюжетных сведений адресовано напрямую зрителю. Такой способ введения сюжетной информации присутствует в прологах четырех комедий Аристофана: «Всадники» (Eq. 36–39), «Осы» (V. 54–87), «Мир» (Pax 43–53), «Птицы» (Av. 30). Автор приходит к выводу, что Аристофан пользуется обращением к зрителям для того, чтобы сфокусировать зрительское внимание после развлекательной начальной сцены и показать, что далее будут представлены подробности сюжета пьесы. В этих случаях Аристофан использует формулы, характерные для экспозиционных монологов как Древней, так и Новой комедии.

Ключевые слова: Аристофан, античная комедия, пролог в комедии, нарушение драматической иллюзии, обращение к зрителям.

Информация об авторе: Екатерина Николаевна Бузурнюк — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; доцент, Институт общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, пр. Вернадского, д. 82, 119571 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-0818-5375
E-mail: katerinabuz@gmail.com

Для цитирования: *Бузурнюк Е.Н.* Обращение к зрителям как прием в прологах комедий Аристофана // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 20–39. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-20-39

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

AUDIENCE ADDRESSES AS A TECHNIQUE IN THE PROLOGUES OF ARISTOPHANES' COMEDIES

© 2025. Ekaterina N. Buzurnyuk
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia
Received: July 23, 2024
Approved after reviewing: October 29, 2024
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: This article examines Aristophanes' use of addressing or mentioning the audience in the prologues of comedies. This technique is found in different parts of comedy but its use in the prologues of comedies has not been properly studied. Aristophanes in the prologue provides important plot information for the audience: the hero's problem and the plan for its solution. For this purpose, the poet uses four techniques, which differ in form (monologue or dialogue) and addressee (unspoken addressee, another character, spectator). The article shows that addressing the audience or mentioning their presence is a characteristic feature in those cases when the poet presents plot information in the form of a monologue, and two characters equally aware of the dramatic situation are present on the stage. This way of introducing plot information is present in the prologues of four comedies of Aristophanes: *The Knights* (Eq. 36–39), *The Wasps* (V. 54–87), *Peace* (Pax 43–53), and *The Birds* (Av. 30). The author concludes that Aristophanes uses the address to the audience to get their attention after an entertaining opening scene and to emphasize that soon necessary plot information will be told. In these cases, Aristophanes uses formulas common for expositional monologues in both Old and New Comedy.

Keywords: Aristophanes, ancient comedy, prologue in comedy, breaking of dramatic illusion, audience address.

Information about the author: Ekaterina N. Buzurnyuk, PhD in Philology, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Associate Professor, Institute for Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Vernadskogo Ave. 82, 119571 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-0818-5375

E-mail: katerinabuz@gmail.com

For citation: Buzurnyuk, E.N. "Audience Addresses as a Technique in the Prologues of Aristophanes' Comedies." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 20–39. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-20-39

В комедиях Аристофана нередко действующие лица тем или иным образом обнаруживают понимание того, что они являются действующими лицами пьесы и что за ними наблюдают зрители, — эти случаи традиционно описываются как «нарушения драматической иллюзии». Вопрос о том, можно ли говорить о драматической иллюзии[1] и тем более о ее нарушении в отношении древнегреческого театра, требует отдельного обсуждения. Основные возражения против этого термина были изложены Дж. Сифакисом [10, p. 7–14] и Д. Бэйном [3, p. 1–7]. В данной статье я не буду касаться этого теоретического вопроса и лишь соглашусь с Кеннетом Довером, который для комедий Аристофана предложил понимать «иллюзию» как «непрерывную сконцентрированность вымышленных персонажей пьесы на их вымышленной ситуации» [6, p. 56]. По мнению Ф. Мюке, мы можем говорить о нарушении иллюзии, если вводится еще один слой иллюзии: например, когда зрителям напоминают, что они смотрят пьесу, или когда появляются прямые обращения к аудитории или к отдельным ее участникам (как в случае с обращением к судьям) [9, p. 56]. За неимением лучшего термина для описания случаев, когда актер ненадолго перестает притворяться персонажем или переносит внимание с вымышленной ситуации на пространство театра, я продолжаю использовать привычное «нарушение драматической иллюзии».

Следует отметить, что и поэт, и актеры, и персонажи, ими изображаемые, и афинские зрители являются носителями одной и той же полисной и культурной идентичности. Более того, в комедии место действия зача-

1 «Театральная иллюзия возникает тогда, когда за реальное и подлинное мы принимаем то, что есть фикция (вымысел), а именно художественное создание референтного мира, который предстает как мир возможный, якобы наш мир» [2, с. 118].

стую — это афинские улицы или иные общественные пространства. Получается, что фикциональное измерение пьесы и реальность оказываются тесно переплетены — здесь нет столь явно прочерченной и непроницаемой границы, как между мифическом пространством трагедии и реальностью.

Нарушение драматической иллюзии вовсе не ограничено парабасой [5, p. 3] — частью комедии, в которой хор, отбросив свою сценическую роль, от имени поэта обращается к зрителям. Помимо скрытых или явных упоминаний присутствующих зрителей и прямых обращений к ним, к нарушениям иллюзии можно отнести упоминание различных элементов театральной постановки (*эккиклемы*, *механе*, проходов театра, театрального алтаря или театра в целом), объявления о входе хоревтов через εἴσοδοι, обсуждение элементов костюма или переодеваний.

В данной статье меня интересует частный случай нарушения иллюзии, а именно обращение к зрителям или их непосредственное упоминание. С какими целями Аристофан использует обращения к зрителям? Иногда персонаж может обращаться к зрителям для получения их благосклонности (например когда хор просит судей благосклонно судить комедию (*Ecc.* 1154–1160), или когда Дионис просит жреца, сидящего в зале, его защитить (*Ra.* 297)) или призывая в свидетели в случае дурного с ним обращения (*Pax* 1119, *Av.* 1031, *Ra.* 528 и др.). Также обращение к зрителям может служить для фокусирования их внимания на детали, важной для правильной интерпретации шутки или узнавания цитаты (ср. в «Женщинах в народном собрании»: εἰ μέμνησθ' ἔτι, *Ecc.* 22). Если пьеса заканчивается праздником и пиром, то персонажи могут приглашать зрителей присоединиться к угощению: так происходит в «Женщинах в народном собрании» (*Ecc.* 1141). Эта обширная тема еще ждет своего исследователя, я же хотела бы сосредоточиться на одном частном случае нарушения драматической иллюзии, который мы встречаем в прологах четырех комедий Аристофана: во «Всадниках», «Осах», «Мире» и «Птицах».

Структура пролога и способы изложения сведений о сюжете

Прежде чем перейти к рассмотрению интересующих меня мест в этих комедиях, следует сделать несколько предварительных замечаний о структуре прологов в комедиях Аристофана. В целом общее устройство пролога включает четыре части [1, с. 39–41]: начальную сцену, в которой происхо-

дит что-то смешное и/или непонятное для зрителя; экспозиционную часть, в которой поэт излагает важную для развития сюжета информацию — проблему, с которой столкнулся герой, и придуманный героем план ее решения; реализацию плана — развитие сюжета и воплощение в жизнь первого этапа плана, обычно в весьма комическом ключе; и, наконец, представление хора — последняя часть, в которой происходит необходимая перемена действия перед пародом и может называться роль, которую хор будет исполнять в данной комедии.

На протяжении открывающей сцены происходит что-то необычное (ловля обезумевшего хозяина, собрание женщин всей Греции или ситуация, когда два зрячих человека идут за слепцом), паратрагическое (монологи Дикеополя, Стрепсиада или Праксагоры), сатирическое (толкование политических снов в «Осах») или просто смешное (кормление навозом жука, перепалка Ксанфия и Диониса об избитых комедийных шутках), но до поры до времени зрители не понимают, к чему весь этот фарс. Недоумение может наскучить зрителю — а где скука, там и возмущение или даже сонное клевание носом. Комедиографу важно привлечь внимание зрителя, пробудив в нем любопытство, удивление или веселье, но не менее важно своевременно объяснить ему, что и почему происходит на сцене. Поэт не может позволить себе потерять внимание и благорасположение зрителя, поскольку от его реакции будет зависеть распределение призовых мест.

Все четыре случая, которые меня интересуют, располагаются на стыке двух первых частей пролога — когда Аристофан от «разогрева» аудитории шутками переходит к более серьезной экспозиционной части. Связка *проблема-план* — это основа сюжета комедии: *проблема* побуждает героя задуматься над поиском ее решения, а реализация придуманного *плана* обусловливает включение хора в действие (в качестве союзников или противников) и приводит к определенным последствиям, которые показываются в череде эпизодиев. Таким образом, если зритель знает и *проблему*, и *план*, это позволяет ему легко следить за всем дальнейшим развитием сюжета. Поэтому очень важно, чтобы в прологе эта необходимая информация была четко проговорена и хорошо усвоена зрителями.

Аристофан использует несколько способов разъяснения сюжета комедии (экспозиции), и они зависят от количества действующих лиц и от их осведомленности о сути *проблемы*.

Первый способ — это монолог персонажа «с самим собой», в котором он рассказывает, какая беда с ним приключилась, и затем сам придумывает *план* для решения своей проблемы. Аристофан использует этот способ в двух прологах. В «Ахарнянах» — это монолог Дикеополя, в «Облаках» — монолог-размышление Стрепсиада. Такие начальные монологи, вероятно, носят паратрагический характер: например, трагедии Еврипида в основном начинаются именно с монологов. Персонаж, произнося такой паратрагический монолог, не обращается напрямую к кому-либо внутри истории или вне ее. Как и в трагедии, подразумеваемым адресатом становится зритель, однако эксплицитно адресат не называется, и монолог оформляется как размышление персонажа наедине с собой.

Второй способ — когда один персонаж, нашедший решение *проблемы*, сообщает о нем группе персонажей. Так происходит в «Лисистрате», где главная героиня раскрывает суть своего плана другим женщинам, и с некоторыми оговорками в «Женщинах в народном собрании».

Третий способ — когда один персонаж излагает *проблему* и свой *план* второму персонажу, который находится в неведении. Иногда второй персонаж комически пытается выяснить, в чем же дело. Такой способ организации экспозиционной части мы встречаем в «Женщинах на празднике Фесмофорий»: Мнесилох пытается добиться от Еврипида объяснений, куда тот его ведет. Позднее Еврипид еще раз изложит суть дела в беседе с Агафоном. Также в «Богатстве», когда Карион в ужасе объявляет Хремила сумасшедшим, поскольку тот идет за слепцом, и требует, чтобы хозяин объяснил ему, что происходит. «Лягушки», на первый взгляд, начинаются схожим образом: раб и господин куда-то идут, и мы могли бы ожидать, что Ксанфий станет выспрашивать у Диониса, в чем цель их путешествия. Однако Ксанфий вполне осведомлен о намерениях своего хозяина, поэтому изложение плана Диониса случится позже — в беседе Диониса и Геракла.

Наконец, четвертый способ мы встречаем только в тех случаях, когда на сцене представлены два персонажа, которые в равной мере осведомлены о ситуации, поскольку оба в нее вовлечены. В трех случаях речь идет о рабах одного хозяина — во «Всадниках», «Осах» и «Мире», и в одном случае — в «Птицах» — о двух свободных гражданах, покинувших полис. За исключением Писфетера и Эвельпида, которые будут рассказывать Удоду о предмете своих поисков (т. е. вторая часть экспозиции скорее подпадает

под второй пункт классификации), рабам во «Всадниках», «Осах» и «Мире» больше некому объяснять сложившуюся ситуацию внутри истории — и они, и все другие члены вымышленного ойкоса уже прекрасно осведомлены о положении дел и о существующей *проблеме*. Единственный, кому требуется объяснение, — это зритель, поэтому экспозиция обращена напрямую к нему.

Возможно, Аристофан пользовался и другими способами сообщить зрителям важные для сюжета сведения, однако среди дошедших до нас комедий мы находим только те, которые были рассмотрены выше.

Поль Мазон в своем исследовании структуры комедии называет вторую часть пролога le récit-prologue [8, p. 172] — «пролог-рассказ». Такой пролог-рассказ, обращенный к зрителю, привычен для Новой комедии[2] и будет заимствован римской паллиатой. Однако, как было показано выше, для Аристофана это не единственный способ организации экспозиционной части. Был ли такой экспозиционный монолог некой типичной чертой комедии V–IV вв. до н. э., которую естественным образом позаимствовали поэты Средней и Новой комедии? Или поэты Древней комедии имели большую свободу в том, как именно организовать изложение важных для сюжета сведений, что и нашло отражение в прологах Аристофана? У нас нет возможности ответить на эти вопросы, однако вполне возможно сделать некоторые наблюдения за тем, как такую форму экспозиционного монолога, обращенного к зрителям, Аристофан использовал в своих комедиях.

Введение экспозиции через обращение к зрителю

Итак, в четырех комедиях экспозиционный монолог вводится через обращение к зрителям или их упоминание, поскольку только зрители не имеют представления о сюжете и о возникшей проблемной ситуации. Это «Всадники», «Осы», «Мир» и «Птицы». Рассмотрим каждый случай.

Комедия «Всадники» начинается со сцены, в которой два раба в паратрагическом духе жалуются на невыносимую жизнь под тиранией Пафлагонца — под его личиной Аристофан вывел политика Клеона. В ст. 2 один из рабов упоминает Пафлагонца, новоприобретенное зло (Παφλαγόνα τὸν νεώνητον κακὸν, *Eq.* 2), но кроме этого никаких указаний на суть возникшей проблемы в начальной сцене не появляется. Возникший пугающий образ

2 При этом у Менандра экспозиционный монолог может как открывать комедию («Брюзга»), так и следовать за начальной диалогической сценой («Щит», «Остриженная»).

Пафлагонца задает не только атмосферу всего пролога, но и определяет течение диалога в начальной сцене, в котором два раба обсуждают, как бы избавиться от Пафлагонца. Отчаявшись найти способ избавления от тирана, один из рабов задает вопрос в ст. 36:

Eq. 36 βούλει τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω...
[12, p. 70]

Желаешь ли, чтобы я рассказал о деле зрителям?

Диалог в начальной сцене подразумевал непроницаемость сценического пространства: ничто не показывало, что персонажи осознают присутствие зрителей. Смена повествовательной задачи — от развлечения зрителей шутками в начальной сцене к изложению важной для сюжета информации — маркируется нарушением сценической иллюзии. Однако переход маркирован не только этим вопросом. Второй раб отвечает следующее:

Eq. 37–39
οὐ χεῖρον· ἢν δ' αὐτοὺς παραιτησώμεθα,
ἐπίδηλον ἡμῖν τοῖς προσώποισιν ποιεῖν,
ἢν τοῖς ἔπεσι χαίρωσι καὶ τοῖς πράγμασιν.
[12, p. 71]

Это не хуже [прочего. — *Е.Б.*]; давай их об одном попросим —
Сделать явным для нас, наших масок,
Приятны ли слова и [актерская. — *Е.Б.*] игра.

Что значит «ἐπίδηλον», «сделать явным»? Вероятно, от зрителей ожидалось проявление некой формы активности: они могли похлопать или криком выразить свое отношение, что для зрителей комедии было бы вполне естественно [5, p. 1]. Зачем вообще Аристофану адресовать зрителям такую просьбу — просьбу, подобной которой мы не находим в других сохранившихся комедиях? Можно увидеть в этом желание получить одобрение [11, p. 69], однако это может быть связано и с тем, что маски воспроизводили черты реальных людей.

Скажем несколько слов о проблеме портретных масок во «Всадниках». Эта проблема распадается на два вопроса: во-первых, были ли маски рабов портретными и воспроизводили ли они черты реальных политиков, и во-вторых, какой была маска Пафлагонца. Второй вопрос возникает из-за неясности в интерпретации стихов в конце пролога:

Eq. 230–233
καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γάρ ἐστιν ἐξηκασμένος·
ὑπὸ τοῦ δέους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἤθελεν
τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. πάντως γε μὴν
γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν.
[12, p. 78]

Однако не бойся — ведь он [Пафлагонец. — *Е.Б.*] не представлен маскою;
Поскольку от страха не захотел никто
Из создателей масок создать его изображение. Во всяком случае
Он будет узнан; ведь это искусный театр.

Как мы понимаем из текста, актер, изображающий Пафлагонца, не носил портретную маску, однако на протяжении пролога появилось достаточно намеков, что поэт под обликом Пафлагонца изобразил именно Клеона. Довер, размышляя о том, чего именно боялись создатели масок, предполагает, что Аристофан мог наделить Пафлагонца страшной или уродливой маской, выражая тем самым свое отношение к нему как к политическому оппоненту [7, p. 23]. Это позволяет Аристофану юмористически обыграть ситуацию: мастера испугались делать портретную маску Клеона, но не испугались сделать просто пугающую маску. На другую возможность указывает θέατρον δεξιόν: возможно, актер, лишенный портретной маски, передавал какие-либо иные характерные особенности, по которым Клеон мог быть узнан (особенности речи, интонационный рисунок, жесты, походка [4, p. 125–131]).

Вернемся к первому аспекту вопроса. Хотя в тексте комедии рабы ни разу не обращаются друг к другу по именам, схолии в списке Dramatis personae называют Демосфена и Никия. Довер отмечает, что идентификация рабов как Демосфена и Никия, не обнаруживаемая в Равеннской ру-

кописи, является «теорией комментатора», не имея под собой оснований в традиции [7, p. 24]. Однако личности рабов могли быть идентифицированы с помощью каких-либо указаний вне текста: например, у них могли быть портретные маски, воспроизводящие черты реальных политиков (не обязательно Никия и Демосфена). Косвенным доказательством того, что маски рабов были чем-то примечательны, может послужить как раз просьба, обращенная к зрителям в ст. 37–39 «сделать явным для нас, масок (то есть персонажей)»: например, таким образом Аристофан хотел проверить, узнают ли зрители заложенные в эти маски черты.

Кажется, вопрос о портретных масках так и останется нерешенным из-за нехватки свидетельств, однако для рассматриваемого в данной статье вопроса важен следующий аспект. Аристофан просит зрителей «сделать явным», т. е. выразить свое отношение каким-либо шумом — это эффективный прием, позволяющий поэту привлечь внимание зрителей, встряхнуть и взбодрить их, чтобы помочь сосредоточиться на «важной части» пролога — изложении *проблемы* и *плана* в экспозиционной части, которая начинается со ст. 40.

Комедия «Осы» также начинается с начального диалога двух рабов, Сосия и Ксанфия, которые в равной степени осведомлены о существующей *проблеме* — и вновь, как и во «Всадниках», — лишь зрителю требуются разъяснения. Как и в предыдущем примере, в первых стихах комедии вводится несколько ключевых слов (φυλακήν, «ночная стража», κνώδαλον «зверь»), которые задают контекст начальной сцены, но после этого любое обсуждение важной для сюжета информации откладывается до экспозиционного монолога. В «Осах» в начальной сцене Сосий и Ксанфий толкуют сны с политическим подтекстом. Далее, в стихах 54–55 Ксанфий, обращаясь к собеседнику, предлагает:

V. 54–55
φέρε νυν, κατείπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον,
ὀλίγ’ ἄτθ’ ὑπειπὼν πρῶτον αὐτοῖσιν ταδί…
[12, p. 211]

Давай теперь я обращу слово к зрителям,
Предварительно сказав им лишь вот это немногое…

Снова при переходе от начальной сцены к экспозиции появляется упоминание зрителей — граница между фикциональным пространством пьесы и реальным пространством театра оказывается проницаемой. Однако Аристофан на этом не останавливается. После ст. 54–55 следует критика избитых комедийных приемов, которая отодвигает начало экспозиции еще на 10 стихов.

V. 56–66
μηδὲν παρ’ ἡμῶν προσδοκᾶν λίαν μέγα,
μηδ’ αὖ γέλωτα Μεγαρόθεν κεκλεμμένον.
ἡμῖν γὰρ οὐκ ἔστ’ οὔτε κάρυ’ ἐκ φορμίδος
δούλω διαρριπτοῦντε τοῖς θεωμένοις,
οὔθ’ Ἡρακλῆς τὸ δεῖπνον ἐξαπατώμενος,
οὐδ’ αὖθις ἐνασελγαινόμενος Εὐριπίδης·
οὐδ’ εἰ Κλέων γ’ ἔλαμψε τῆς τύχης χάριν,
αὖθις τὸν αὐτὸν ἄνδρα μυττωτεύσομεν.
ἀλλ’ ἔστιν ἡμῖν λογίδιον γνώμην ἔχον,
ὑμῶν μὲν αὐτῶν οὐχὶ δεξιώτερον,
κωμῳδίας δὲ φορτικῆς σοφώτερον.
[12, p. 211]

Пусть не ожидают от нас ни слишком многого,
Ни снова шуток, украденных из Мегары.
Ведь у нас нет ни такого, чтобы орехи из корзинки
Два раба бросали в зрителей,
Ни Геракла, обманувшегося в ужине,
Ни вновь ведущего себя распутно Еврипида;
Ни такого, чтобы, если Клеон засияет по случаю,
Мы стали этого мужа вновь высмеивать.
Но есть у нас историйка, имеющая мысль,
Не заумнее ваших прочих,
Но мудрее вульгарной комедии.

Аристофан обещает зрителям комедию, которая находится в умеренной середине: для нее не будет характерен ни слишком большой раз-

мах (λίαν μέγα), ни избитые шуточки, украденные из Мегары (57). Эта же мысль об умеренности повторяется в конце, закольцовывая эту маленькую речь: историйка (λογίδιον) не заумнее других (οὐχὶ δεξιώτερον), но мудрее (σοφώτερον) совсем уж низкой комедии (κωμῳδίας φορτικῆς). Аристофан убеждает зрителей голосом своего персонажа, что его комедия не заставит их скучать — поскольку она не пытается объять необъятное, не наводит скуку избыточным витийством, не повторяет уже приевшиеся шутки, но при этом дает пищу для размышлений. Мюке отмечает, что это способ завоевания благорасположения аудитории [9, p. 57].

Можно предположить, что этот каталог не случаен — возможно, Аристофан отвечает на критику, которой могло быть озвучено в его адрес достаточно за те 5 лет, на протяжении которых он представлял свои комедии к этому моменту. Кроме того, обращает на себя внимание и самоирония поэта: высмеивания недостатки «дурных» комедий, Аристофан упоминает и те приемы, которые использовал сам (по крайней мере он «истирал до изнеможения» Клеона в предыдущих пьесах, а в «Осах» даже назвал героев именами Филоклеон и Бделиклеон — «любящий Клеона» и «ненавидящий Клеона» соответственно). В отличие от более сложного юмора в начальной сцене, который изобилует аллегориями и политической сатирой, этот шутливый каталог призван рождать в памяти зрителей многочисленные комедии, которые они видели в этом самом театре и которые имели озвученные недостатки.

Раскрыв, что они сторожат запертого в доме отца хозяина (*Av.* 67–70), рабы предлагают зрителям отгадать, какой болезнью болен старик.

V. 71–73
νόσον γὰρ ὁ πατὴρ ἀλλόκοτον αὐτοῦ νοσεῖ,
ἣν οὐδ' ἂν εἷς γνοίη ποτ' οὐδ' ἂν ξυμβάλοι
εἰ μὴ πύθοιθ' ἡμῶν· ἐπεὶ τοπάζετε.
[12, p. 211]

Ведь болезнью необычною болеет его отец,
Которую ни узнать, ни отгадать никто никогда не сможет,
Если только не узнает от нас; так что попробуйте попасть.

После ст. 73, вероятно, следует пауза, и далее актеры якобы подхватывают реплики из зала и отвечают на них. Совсем не обязательно, чтобы реплики, выкрикиваемые зрителями, действительно совпадали с теми вариантами, которые задумал поэт. Обратим внимание, что такая форма интерактива, которую мы не встречаем ни в одной другой из сохранившихся комедий Аристофана, должна была служить активному вовлечению зрителей, побуждая их к выкрикам или другим реакциям. Я полагаю, что это должно было работать так же, как и просьба выразить отношение к происходящему во «Всадниках», — бодрить зрителя, привлекать его внимание и помогать сосредоточиться на той важной информации, которая будет излагаться далее в экспозиционном монологе. Кроме того, подобное откладывание экспозиции (со ст. 54 до ст. 86) могло поддерживать интригу: ведь болезнь Филоклеона, страстно любящего судить в качестве гелиаста, действительно необычная, поэтому наращивание интриги делает ее разрешение в ст. 88 более яркой. И вот, звучит последняя фраза, после которой наконец-то будут полностью изложены *проблема* и *план*:

V. 86–87
εἰ δὴ ‘πιθυμεῖτ’ εἰδέναι, σιγᾶτέ νυν·
φράσω γὰρ ἤδη τὴν νόσον τοῦ δεσπότου.
[12, p. 212]

Если в самом деле желаете узнать, теперь молчите:
Ведь я скажу наконец о болезни господина.

Третья интересующая меня комедия — это «Мир», где в начале пролога также действуют два раба, в равной степени осведомленные о существующей *проблеме*. Здесь в начальной сцене персонажи кормят навозными лепешками жука. В отличие от двух предыдущих комедий, в данном случае уже в начальной сцене драматическая иллюзия активно нарушается, поскольку один из рабов несколько раз обращается к зрителям, используя их в качестве адресата своих жалоб: ἄνδρες κοπρολόγοι (9), ὦνδρες (13), ὑμῶν δέ γ’ εἴ τις οἶδέ (20). Вероятно, этот же раб (распределение реплик дискуссионно) произносит фразу, маркирующую переход к экспозиционной части:

Pax 43–45
οὐκοῦν ἂν ἤδη τῶν θεατῶν τις λέγοι
νεανίας δοκησίσοφος· «τόδε πρᾶγμα τί;
ὁ κάνθαρος δὲ πρὸς τί;»
[12, p. 284]

И вот уже из зрителей может сказать какой-нибудь
Юноша высокого о себе мнения: «А в чем дело-то?
К чему навозный жук?»

Вновь обнаруживаем прямое указание на зрителей (как и в двух предыдущих комедиях), что служит отчетливым маркером смены начальной сцены на экспозиционную часть. Любопытно, что Аристофан как будто бы опережает зрительское недоумение, которое могло возникнуть из-за нелепой и непонятной начальной сцены. Озвучивая этот вопрос прежде, чем он возникнет у заскучавшей от недоумения аудитории, Аристофан, вероятно, успешно захватывает зрительское внимание, а также получает повод ввести в ст. 45–48 политическую шутку, направленную против Клеона.

Pax 45–48
κᾆτ’ αὐτῷ γ’ ἀνὴρ
Ἰωνικός τίς φησι παρακαθήμενος·
«δοκέω μέν, ἐς Κλέωνα τοῦτ’ αἰνίσσεται,
ὡς κεῖνος ἐν Ἅΐδεω σπατίλην ἐσθίει».
[12, p. 284–285]

И затем ему какой-нибудь
Иониец, сидящий рядом, скажет:
«Мне кажется, это намекает на Клеона,
Поскольку он в Аиде поедает испражнения».

Затем один из рабов скрывается в загоне жука, а второй раб продолжает общение со зрителями: он перечисляет категории зрителей мужского пола, продолжая ряд, заданный словом νεανίας в ст. 43:

Pax 50–55
ἐγὼ δὲ τὸν λόγον γε τοῖσι παιδίοις
καὶ τοῖσιν ἀνδρίοισι καὶ τοῖς ἀνδράσι
καὶ τοῖς ὑπερτάτοισιν ἀνδράσιν φράσω
καὶ τοῖς ὑπερηνορέουσιν ἔτι τούτοις μάλα.
ὁ δεσπότης μου μαίνεται καινὸν τρόπον,
οὐχ ὅνπερ ὑμεῖς, ἀλλ᾽ ἕτερον καινὸν πάνυ.
[12, p. 285]

А я речь [скажу] мальчикам,
И мужичкам, и мужам,
И великовозрастным мужчинам скажу,
И тем, кто мнит себя мужчинами без меры.
Мой господин безумствует новым способом,
Не тем, которым вы, а другим, очень новым.

Моделирование ситуации, которая могла возникнуть среди зрителей (обмен репликами между людьми на соседних местах), а также вовлечение различных групп зрителей через их шутливое упоминание в каталоге должно было помочь сфокусировать их внимание на обещанном λόγον — экспозиционном монологе, в котором будут раскрыты ключевые моменты сюжета. Еще в бо́льшей степени личная вовлеченность создавалась через οὐχ ὅνπερ ὑμεῖς в ст. 55.

Итак, три комедии, начинающиеся схожим образом с диалога двух рабов, равно осведомленных о проблеме, имеют также и схожий способ изложения экспозиции, и схожие приемы фокусировки внимания зрителей перед изложением важных для сюжета сведений. Обращает на себя внимание тот факт, что все три комедии относятся к раннему периоду творчества Аристофана («Всадники» поставлены в 424 г. до н. э., «Осы» в 422 г., «Мир» в 421 гг. до н. э.). Используя схожую схему, Аристофан всякий раз приспосабливает ее под нужды конкретной комедии.

Более необычно устроен пролог «Птиц». Они поставлены в 414 г. до н. э. Здесь с самого начала также присутствуют два персонажа, одинаково осведомленные о *проблеме*, но это не рабы, а афинские граждане, покинувшие полис и отправившиеся искать Удода. В начальной сцене зритель узна-

ет, что Писфетер и Эвельпид заблудились, следуя указаниям птиц (возможно, живых или кукольных, сидящих на их предплечьях). Довольно быстро Эвельпид переходит к изложению экспозиции, обращаясь к зрителям:

Av. 27–30
οὐ δεινὸν οὖν δῆτ' ἐστὶν ἡμᾶς δεομένους
ἐς κόρακας ἐλθεῖν καὶ παρεσκευασμένους
ἔπειτα μὴ 'ξευρεῖν δύνασθαι τὴν ὁδόν;
ἡμεῖς γάρ, ὦνδρες οἱ παρόντες ἐν λόγῳ…
[12, p. 348]

Разве, в самом деле, не ужасно, что нам пришлось
Отправиться к воронам и, пусть и подготовились,
Все же не можем найти дорогу?
Дело в том, о мужи, присутствующие при этой речи, что мы...

И после этого сразу же начинается изложение предыстории и *проблемы* — без каких-либо дополнительных шуток или иных приемов. В отличие от трех предыдущих случаев, здесь Аристофан не упоминает зрителей, но просто обращается к «присутствующим при этой речи». Н. Слэйтер отмечает, что такое обращение может отражать политическое измерение путешествия героев [11, p. 133] — ведь они покинули Афины, устав от пороков афинян и намереваясь найти лучшее место для жизни.

Почему обращение к зрителям такое краткое? Вероятно, дело в том, что важная для сюжета информация в этом прологе излагается дважды: сначала в экспозиционном монологе, обращенном к зрителям (ст. 30–48, предыстория, *проблема* и изначальное намерение найти Удода), затем в диалоге с Удодом (ст. 113–197, изложение первоначального *плана*, обнаружение невозможности его реализации и придумывание основного *плана*). Диалог с Удодом не повторяет дословно то, что было изложено в монологе в ст. 30–48, но дополняет наши знания о *проблеме*, изложенные ранее. Схожим образом экспозиция разделена на две части, дополняющие друг друга, в «Женщинах на празднике Фесмофорий», где Еврипид сначала расскажет о *проблеме* Мнесилоху, а затем повторит ее и изложит *план* в беседе с Агафоном. Таким образом, «Птицы» содержат переходную форму изложения

экспозиции, сочетая как экспозиционный монолог, характерный для более раннего этапа творчества Аристофана, так и изложение экспозиции в диалоге между осведомленным и неосведомленным персонажами (так в «Женщинах на празднике Фесмофорий», «Лягушках», «Богатстве»).

Вторая возможная причина подобной краткости может заключаться в потребности в экономии места: «Птицы» сами по себе длинная комедия (1765 стихов) — самая длинная из дошедших до нас, — и в прологе позднее много внимания будет уделено внешнему виду Удода и костюмам хоревтов. Возможно, это побудило поэта максимально сократить всю часть пролога до появления Удода, но он не мог оставить зрителей на протяжении 90 стихов совсем без разъяснений — и они даются в кратком экспозиционном монологе в ст. 30–48.

Обращает на себя внимание тот факт, что в трех из четырех рассмотренных экспозиционных частей используется глагол φράζω «открывать», «сообщать», «провозглашать» в форме φράσω с дополнениями: τὸ πρᾶγμα τοῖς θεαταῖσιν φράσω (*Eq.* 36), φράσω <...> τὴν νόσον (*V.* 87), ἐγὼ δὲ τὸν λόγον <...> φράσω (*Pax* 50–52). Аристофан употребляет этот глагол не только в рассмотренных местах: в других контекстах он зачастую звучит вместе с местоимением σοι, когда один из персонажей намеревается сообщить какие-то сведения другому, т. е. без нарушения сценической иллюзии и не в начале комедий. Употребление φράζω с местоимением второго лица множественного числа в качестве адресата у Аристофана встречается один раз: когда в «Женщинах на празднике Фесмофорий» Клисфен прибывает на собрание женщин и предостерегает их о проникшем постороннем (*Th.* 579).

Не было ли это некой устойчивой формулой, с помощью которой могла вводиться экспозиция, тем более в виде монолога? Среди фрагментов Платона, автора Древней комедии и современника Аристофана, встречаем знакомую формулу: ἄπερρ᾽· ἐγὼ δ᾽ ὑμῖν τὸ πρᾶγμα δὴ φράσω (Plato fr. 182 K-A, [14, p. 506]), «Уйди; а я вам изложу суть дела». Предположительно, эта фраза также звучала в начале экспозиционного монолога: отослав собеседника, принимавшего участие в начальной сцене, персонаж обращается к зрителям с помощью ὑμῖν. Еще один фрагмент содержит лишь часть строки, поэтому его положение (в прологе или вне его) мы определить не можем: ἐγὼ γὰρ ὑμῖν ἣν φράσω (Plato fr. 165 K-A, [14, p. 498]). Наконец, младший современник Аристофана, поэт рубежа Древней и Средней комедии Филиллий вло-

жил в уста персонажа, вероятно, произносящего монолог, следующий вопрос: βούλεσθε δῆτ' ἐγὼ φράσω τίς εἶμ' ἐγώ; (Philyllius fr. 7 K-A, [14, p. 378]), «Желаете ли, чтобы я вам сказала, кто я?».

Кажется, такой выбор слов Аристофаном действительно не случаен, и сама по себе эта формула могла быть маркером, указывающим на начало экспозиции.

Заключение

Итак, в статье было рассмотрено четыре пролога, в которых Аристофан сменяет начальную диалогическую сцену экспозиционным монологом. Для поэта это лишь один из нескольких способов введения экспозиции, но только для него характерно нарушение драматической иллюзии: появляется упоминание зрителей или звучит прямое к ним обращение.

Как было показано, в трех случаях из четырех экспозиция сопровождается не только упоминанием зрителей, но интерактивным вовлечением зрителей («Всадники», «Осы») или неожиданным предвосхищением реакции зрителя («Мир»). Я полагаю, что это способ привлечь и сфокусировать зрительское внимание, дать знак, что «сейчас нужно внимательно прислушаться!», поскольку будет излагаться важная для сюжета информация. В рассмотренных случаях, за исключением «Птиц», начало экспозиционного монолога обыгрывается в зависимости от темы пьесы, а также от драматических задач, будь то наращивание интриги или привлечение внимания к особенностям масок.

Экспозиционный монолог, обращенный к зрителю, — это естественный способ изложения важных сюжетных сведений в случае, когда действующие лица пьесы в равной мере осведомлены о существующей проблеме, однако зритель все еще нуждается в объяснении. Паратрагические монологи, как и настоящие трагические монологи, не имеют выраженного адресата, поскольку для жанра трагедии нарушение драматической иллюзии было невозможно. Однако в комедии это естественный и часто встречающийся прием, который Аристофан в данном случае использует, чтобы привлечь внимание зрителей при переходе от сугубо развлекательной начальной сцены к экспозиции — той части пролога, которая в наибольшей степени насыщена информацией и без которой понимание зрителем сюжета будет неполным.

Доступные нам комедии позволяют сделать наблюдение, что экспозиционный монолог появляется преимущественно в комедиях раннего периода творчества Аристофана (до 414 г. до н. э.), в то время как в более поздних из сохранившихся комедий он предпочитает вводить экспозицию в форме диалога.

Список литературы

Исследования

1 *Бузурнюк Е.Н.* Структура пролога в комедиях Аристофана: дис. ... канд. филол. наук. М., 2023. 250 с.

2 *Пави П.* Словарь театра / пер. с фр. Л. Баженова, И. Вахта, О. Васильева, А. Горячев, С. Иванов, Е. Разлогова, В. Стариков. М.: Прогресс, 1991. 504 с.

3 *Bain D.* Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama. Oxford: Oxford University Press, 1977. 230 p.

4 *Cannatà F.* La resa scenica del Paflagone nei “Cavalieri” di Aristofane // Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici. 1995. № 35. P. 117–133.

5 *Chapman G.A.H.* Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes // The American Journal of Philology. 1983. T. 104, № 1. P. 1–23.

6 *Dover K.J.* Aristophanic Comedy. Los Angeles: University of California Press, 1972. 253 p.

7 *Dover K.J.* Portrait-Masks in Aristophanes // Aristophanes und die alte Komödie / ed. H.-J. Newiger. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975. S. 155–164.

8 *Mazon P.* Essai sur la composition des comedies d’Aristophane. Paris: Hachette, 1904. 183 p.

9 *Muecke F.* Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes // Antichthon. 1977. № 11. P. 52–67.

10 *Sifakis G.M.* Parabasis and Animal Choruses. London: The Athlone Press, 1971. 150 p.

11 *Slater N.W.* Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002. 363 p.

Источники

12 Aristophanis Fabulae / ed. by N.G. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 2007. Tomus I. 427 p.

13 Menandri Reliquiae Selectae / ed. by F.H. Sandbach. Oxford: Oxford University Press, 1972. 340 p.

14 Poetae Comici Graeci (PCG) / ed. by R. Kassel, C. Austin. De Gruyter, 1989. Vol 7: Menecrates-Xenophon. 813 p.

References

1 Buzurniuk, E.N. *Struktura prologa v komediiakh Aristofana* [*The Structure of the Prologue in Aristophanes' Comedies: PhD Dissertation*]. Moscow, 2023. 250 p. (In Russ.)

2 Pavi, P. *Slovar' teatra* [*Dictionary of Theatre*], trans. from French by L. Bazhenova, I. Vakhta, O. Vasil'eva, A. Goriachev, S. Ivanov, E. Razlogova, and V. Starikov. Moscow, Progress Publ., 1991. 504 p. (In Russ.)

3 Bain, David. *Actors and Audience: A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford, Oxford University Press, 1977. 230 p. (In English)

4 Cannatà, Fabio. "La resa scenica del Paflagone nei 'Cavalieri' di Aristofane." *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, no. 35, 1995, pp. 117–133. (In Italian)

5 Chapman, Geoffrey Arthur Hart. "Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes." *The American Journal of Philology*, vol. 104, no. 1, 1983, pp. 1–23. (In English)

6 Dover, Kenneth James. *Aristophanic Comedy*. Los Angeles, University of California Press, 1972. 253 p. (In English)

7 Dover, Kenneth James. "Portrait-Masks in Aristophanes." Newiger, Hans-Joachim, editor. *Aristophanes und die alte Komödie*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975, pp. 155–164. (In English)

8 Mazon, Paul. *Essai sur la composition des comedies d'Aristophane*. Paris, Hachette, 1904. 183 p. (In French)

9 Muecke, Frances. "Playing with the Play: Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes." *Antichthon*, no. 11, 1977, pp. 52–67. (In English)

10 Sifakis, Gregory M. *Parabasis and Animal Choruses*. London, The Athlone Press, 1971. 150 p. (In English)

11 Slater, Niall W. *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002. 363 p. (In English)

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

EIGENTÜMLICHKEIT DES „HOFFMANN-KOMPLEXES" IN G. MEYRINKS ROMAN „DER GOLEM"

© 2025. Vera V. Koroleva, Alina R. Pritomskaya
Staatliche Universität Wladimir, benannt nach A.G. und N.G. Stoletov, Wladimir, Russland
Datum der Artikelübergabe: 18. Juli 2024
Genehmigung durch die Gutachter: 24. Oktober 2024
Veröffentlichungsdatum: 25. September 2025

Inhaltsangabe: Der Beitrag untersucht die Hoffman-Tradition in G. Meyrinks Roman „Der Golem", der sich systematisch manifestiert und eine Verflechtung von stabilen Motiven, Bildern und stilistischen Techniken darstellt, die für die Werke von E.T.A. Hoffmann charakteristisch sind („der Hoffmann-Komplex", der Begriff von V.V. Koroleva). Drei stabile Schichten des Hoffman-Intertexts werden im Roman hervorgehoben: der Komplex des „Goldenen Topfes", der Komplex der „Elixiere des Teufels", der Komplex des „Sandmanns". In dem Beitrag wird es behauptet, dass der Intertextkomplex aus der Novelle „Der Goldene Topf" sowohl mit dem Sujet der spirituellen Initiation und dem Motiv der Transformation, als auch mit dem Problem der Doppelgängerei und Bilderverwebung verbunden ist (Lindhorst — Hillel, Mirjam — Serpentina, Veronika — Angelina, Anselmus — Athanasius, Rauerin — Aaron Wassertrum). Der Intertextkomplex aus der Novelle „Der Sandmann" manifestiert sich in dem Sujet von Sandmann-Legende, in dem „Spiegelkomplex", ein Aufruf an den Hoffmann-Stil (zerstörerische Ironie und Groteske), sowie in dem Problem der Gesellschaftsmechanisierung, das sich in der Pupperei und der Opposition „belebt" — „unbelebt" realisiert. Der Intertextkomplex aus dem Roman „Die Elixiere des Teufels" umfasst das Problem des Verhängnisses, der Doppelgängerei (die mehrfache Persönlichkeitsspaltung (die Doppelgänger Loisa — Jaromir, Mirjam — Angelina)), sowie der angestammten Sünde und Sühne-Motiv (die Sünde der angestammten Grausamkeit und Lust). Die Autoren kommen zu dem Schluss, dass sich diese Intertexte nicht nur überschneiden, sondern sich auch in der künstlerischen Welt des österreichischen Schriftstellers transformieren.

Stichwörter: E.T.A. Hoffmann, G. Meyrink, Intertext, „der Hoffmann-Komplex", das Persönlichkeitstransformationkonzept, Doppelgängerei, romantische Ironie und Groteske.

Informationen zum Autoren: Vera V. Koroleva, Doktor der Philologie, Leiterin der Abteilung für eine zweite Fremdsprache und Methoden des Fremdsprachenunterrichts, Staatliche Universität Wladimir, benannt nach A.G. und N.G. Stoletov, Stroiteley Ave., 11, 600024 Wladimir, Russland. https://orcid.org/0000-0002-7608-9772
E-mail: queenvera@yandex.ru
Alina R. Pritomskaya, Assistentin, Abteilung für zweite Fremdsprache und Methoden des Fremdsprachenunterrichts, Staatliche Universität Wladimir, benannt nach A.G. und N.G. Stoletov, Stroiteley Ave., 11, 600024 Wladimir, Russland. https://orcid.org/0009-0006-0948-770X
E-mail: gera.greenhill@gmail.com
Zum Zitieren: Koroleva, V.V., and A.R. Pritomskaya. Eigentümlichkeit des „Hoffmann-Komplexes" in G. Meyrinks Roman „Der Golem". *Studia Litterarum*, 2025, vol. 10, no. 3, pp. 40–61. (In German) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-40-61

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

FEATURES OF THE "HOFFMANN COMPLEX" IN G. MEYRINK'S NOVEL *THE GOLEM*

© 2025. Vera V. Koroleva, Alina R. Pritomskaya
Vladimir State University, Vladimir, Russia
Received: July 18, 2024
Approved after reviewing: October 24, 2024
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article examines the Hoffmann tradition in G. Meyrink's novel *The Golem*, which manifests itself systematically as an interweaving of stable motifs, images, and stylistic techniques characteristic of the works by E.T.A. Hoffmann ("Hoffmann complex" V.V. Koroleva's term). In Meyrink's work, three ideological and thematic lines are distinguished, going back to various works by Hoffmann. The article outlines three stable layers of Hoffmann intertext: the complexes of *The Golden Pot*, *The Devil's Elixirs*, and *The Sandman*. The author of the article argues that the intertext complex from the novella *The Golden Pot* is connected with the plot of spiritual initiation and the motif of transformation, the problem of doubleness and the exchange of images (Lindhorst — Hillel, Miriam — Serpentina, Veronica — Angelina, Anselmus — Athanasius, Rauerin — Aaron Wassertrum). The complex of the intertext from the short story *The Sandman* is the plot of the "sandman" legend, the "mirror complex," an appeal to Hoffmannn's style (destructive irony and grotesque), as well as an understanding of the problem of mechanization of society, which is realized in the puppetry of the characters and the opposition "living" — "inanimate." The complex of the intertext from the novel *The Devil's Elixirs* includes an understanding of the problem of fate, doubleness (multiple splits of the personality of Pernath, doppelgangers Loisa — Jaromir, Miriam — Angelina), as well as the motif of ancestral sin and its redemption (the sin of ancestral cruelty and lust). The article concludes that these intertexts not only intersect but also transform in the artistic world of the Austrian writer.

Keywords: Hoffmann, Meyrink, intertextuality, "Hoffmann text," "Hoffmann complex," the concept of personality transformation, doubleness, romantic irony and grotesque.

Information about the author: Vera V. Koroleva, DSc in Philology, Head of the Department of the Second Foreign Language and Methods of Teaching Foreign Languages, Vladimir State University, Stroitelei Ave., 11, 600024 Vladimir, Russia. https://orcid.org/0000-0002-7608-9772
E-mail: queenvera@yandex.ru
Alina R. Pritomskaya, Assistant, Department of the Second Foreign Language and Methods of Teaching Foreign Languages, Vladimir State University, Stroitelei Ave., 11, 600024 Vladimir, Russia. https://orcid.org/0009-0006-0948-770X
E-mail: gera.greenhill@gmail.com
For citation: Koroleva, V.V., and A.R. Pritomskaya. "Features of the 'Hoffmann Complex' in G. Meyrink's Novel *The Golem*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 40–61. (In German) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-40-61

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/VYAMLP
УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4Гем)53

ОСОБЕННОСТИ «ГОФМАНОВСКОГО КОМПЛЕКСА» В РОМАНЕ Г. МЕЙРИНКА «ГОЛЕМ»

© 2025 г. В.В. Королева, А.Р. Притомская
Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, Владимир, Россия
Дата поступления статьи: 18 июля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 октября 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-40-61

Аннотация: В статье исследуется гофмановская традиция в романе Г. Майринка «Голем», которая представляет собой переплетение устойчивых мотивов, образов и стилистических приемов, характерных для произведений Э.Т.А. Гофмана. В произведении Майринка выделяются три идейно-тематических линии, которые мы определяем как комплекс новелл «Золотой горшок» и «Песочный человек» и комплекс романа «Эликсиры дьявола». Утверждается, что интертекст из новеллы «Золотой горшок» связан с сюжетом духовного посвящения и мотивом преображения, проблемой двойничества и перекличкой образов (Линдхорст — Гиллель, Мириам — Серпентина, Вероника — Ангелина, Ансельм — Атанасиус, Рауэрин — Аарон Вассертрум). Комплекс интертекста из новеллы «Песочный человек» представляет собой сюжет легенды о «песочном человеке», «зеркальный комплекс», обращение к гофмановской стилистике (разрушительная ирония и гротеск), а также осмысление проблемы механизации общества, которая реализуется в кукольности персонажей и оппозиции «живое» — «неживое». Комплекс интертекста из романа «Эликсиры дьявола» у Майринка включает осмысление проблемы рока, двойничества (множественный раскол личности Перната, двойники Лазайя — Яромир, Мириам — Ангелина), а также мотив родового греха и его искупления (грех родовой жестокости и похоти). Делается вывод, что эти интертексты не только пересекаются, но и трансформируются в художественном мире австрийского писателя.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман, Г. Майринк, интертекст, «гофмановский комплекс», концепция трансформации личности, двойничество, романтическая ирония и гротеск.

Информация об авторе: Вера Владимировна Королева — доктор филологических наук, заведующий кафедрой второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, просп. Строителей, д. 11, 600024 г. Владимир, Россия. https://orcid.org/0000-0002-7608-9772 **E-mail:** queenvera@yandex.ru

Алина Романовна Притомская — ассистент, кафедра второго иностранного языка и методики обучения иностранным языкам, Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых, просп. Строителей, д. 11, 600024 г. Владимир, Россия. https://orcid.org/0009-0006-0948-770X

E-mail: gera.greenhill@gmail.com

Для цитирования: *Королева В.В., Притомская А.Р.* Особенности «гофмановского комплекса» в романе Г. Мейринка «Голем» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 40–61. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-40-61

Wenn die Frage, welche Rolle E.T.A. Hoffmann in der Entwicklung der deutschsprachigen Literatur spielte, zur Sprache gebracht wird, sind sich die meisten Forscher einig, dass der deutsche Romantiker stärker die ausländische Literatur, einschließlich der russischen, als die deutsche beeinflusst habe [4; 5; 9]. Dies liegt an der Betonung der Hoffmanns Werke auf das Fantastische und Schreckliche, was in der deutschsprachigen Kultur des 19. Jahrhunderts mehrdeutig wahrgenommen wurde. Beispielsweise schrieb Wilhelm Grimm, dass ihm der Geist und der Humor von Hoffmann „widerlich sind" [21]. Allerdings wird die „Rückkehr" zu Hoffmann heute, wo es eines der Hauptprobleme der Literatur war, die Geistspaltung in einer zeitgenössischen mechanisierten Gesellschaft nachzuvollziehen und Wege zu finden, ihre Integrität zu erlangen, jedoch relevant. Ein markantes Beispiel dafür sind die Werke von Franz Blei und Julius Rosenberg, die sich an Hoffmanns Poetik wendeten.

Einer der wichtigsten Bewunderer von Hoffmanns Werken war der als Vorfahre der „schwarzen Romantik" bezeichnete österreichische Schriftsteller Gustav Meyrink. Hoffmanns Einfluss auf Meyrink wurde bereits in der Literaturwissenschaft bemerkt, insbesondere von E. Frank, der Meyrink als Nachfolger des deutschen Romantikers betrachtete und beide Autoren als literarische „Visionäre" bezeichnete [10]. Die Verbundenheit zwischen Meyrinks Werken und Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels" erregte schon die Aufmerksamkeit von denjenigen Forschern wie E. Webber [13]. Dass Hoffmanns Novellen die Prosa von Meyrink beeinflusste, wurde auch von den russischen Kritikern A.V. Telitschko [8] und N.V. Gladilin [2] beachtet.

Die Forscher passen jedoch mehr auf die einzelnen Aspekte des Einflusses von E.T.A. Hoffmann (Doppelgängereimotiv) auf Meyrinks Werke. So betrachtet

Y.W. Kaminskaja die Traditionen der Hoffmann-Ironie bei Meyrink. Ein breiterer Forschungsplan wird in der Arbeit von N.W. Gladilin umgesetzt, der die für die Werke von E.T.A. Hoffmann charakteristischen Merkmale im Roman „Der Golem" aufzeigt und ihren komplexen Charakter feststellt. Eine Reihe von Hoffman-Motiven und -Techniken bleibt jedoch außerhalb dieser Forschung, was das Problem der Auswahl und Analyse der Transformation der Hoffmann-Schicht in Meyrinks Roman relevant macht.

Wir vermuten, dass die Verwendung der Methodik des „Hoffmann-Komplexes" [5], die wir am Beispiel der russischsprachigen, amerikanischen (E.A. Poe), englischen (A. Conan Doyle) und österreichischen Literatur (P. Süskind) entwickelt haben, die Hoffmann-Schicht des Intertexts vollständiger zu markieren ermöglichte, weil der „Hoffmann-Komplex" durch eine stetige Iteration des stilistischen, problematischen und bildlichen Systems des deutschen Romantikers gekennzeichnet ist.

Der Hypothese folgend, die Hervorhebung des „Hoffmann-Komplexes" in G. Meyrinks Roman „Der Golem" ermöglichte es nicht nur, die Hoffman-Tradition zu bezeichnen, sondern auch die Entwicklung von drei unabhängigen ideologisch-thematischen Komplexen, die sich aus den für die einzelnen Werke von E.T.A. Hoffmann charakteristischen Handlungssträngen und poetischen Elementen gebildet haben, abzugrenzen. Unter dem „Komplex" einer bestimmten Novelle wird eine Reihe von Motiven, Themen und Konzepten verstanden, die einem einzelnen Werk von E.T.A. Hoffmann innewohnen, das in den Roman von G. Meyrink übergenommen wurden. Diese Komplexe sind mit der zentralen Idee von Meyrinks Roman (Verwandlung der Persönlichkeit) verbunden und umfassen die Intertexte der Novellen „Goldener Topf" (1814), „Sandmann" (1815) und des Romans „Elixiere des Teufels" (1815). Es ist vermutet, dass die Auswahl der Intertextkomplexe nach dem Konzept der Persönlichkeitsveränderung (nach den Ideen des „The Golden Dawn" Ordens und des „Miriam-Kette" Vereins) durchgeführt wurde, die wir in unserer Arbeit „Die Evolution der esoterischen Symbolik von E.T.A. Hoffmann in G. Mayrinks Roman «Der Golem»" [6] ausführlich untersucht haben, und die von E.T.A. Hoffmann begonnene Tradition fortsetzen. Dieses Konzept der Persönlichkeitsveränderung ist durch folgende Elemente ausgedrückt: das Motiv der Initiation des Helden und seine geistige Transformation, das Motiv der falschen Initiation, die Symbolik von Tarotkarten, das Symbol der Rose,

das Kreuzsymbol, das Dolchsymbol (Messer), das Gartensymbol und das Motiv des „Gattunggenius“.

Der ideologisch-thematische Komplex der Novelle „Der Goldene Topf“ in dem Roman „Der Golem“ von G. Meyrink

Unseres Erachtens, könnte man in Meyrinks Roman „Der Golem“ eine grelle Schicht des Intertexts aus Hoffmanns Novelle „Der Goldene Topf“ hervorheben. Das betrifft das Prinzip, einen künstlerischen Raum in den Werken zu schaffen, das auf die Weltdualität basiert (die reale Welt und die ideale Welt (die Welt der spirituellen Transformation), die Wiedergabe der Initiationsgeschichte vom Philister in die Auserwählten, sowie die bildliche Ähnlichkeit der Figuren (Lindhorst — Hillel, Mirjam — Serpentina, Veronika — Angelina, Anselmus — Athanasius, Rauerin — Aaron Wassertrum) und schließlich Bildsymbole (Elderbaum, Manuskripte, Garten usw.).

Hoffmanns Novelle „Der Goldene Topf“ basiert auf der Gegenüberstellung zweier Welten: der realen Welt (Philisterwelt) und der idealen Welt (Atlantis). Bei Meyrink wird die Welt durch die reale Welt (die Stadt Prag, wo Athanasius Pernath lebt) und die Welt der Initiierten, wo sich in einem wunderschönen Garten ein Tempel-ähnliches Marmorhaus befindet, wohin Athanasius und Mirjam kommen, dargestellt. Dabei wird die Romankomposition durch den Rahmen komplizierter, in dem der Erzähler durch einen Traum an die spirituelle Transformation des Protagonisten anknüpft und parallel versucht, das Geheimnis seiner Persönlichkeit zu enträtseln.

Nebenbei offenbart sich die Ähnlichkeit der Hoffmanns und Meyrinks Werke in der Sujetswiedergabe, wo ein Philister zu den Auserwählten geistlich initiiert wird. In dem Roman „Der Golem“ hat Archivar Hillel eine Tochter, Mirjam, die in einer Fantasiewelt lebt. Pernath, die teure Antiquitäten im Haus des Archivars restauriert, lernt sie kennen, und nach einer spirituellen Hochzeit gehen sie in die Welt der Initiierenden. So wiederholt er zum Teil das Schicksal von Anselmus, der sich beim Manuskripteumschreiben im Haus des Archivars Lindhorst in seine Tochter Serpentina verliebt und sich nach der Hochzeit im legendären Atlantis niederlässt. Meyrink verwende die Handlung der Hoffmanns Novelle und reproduziere ihren Grundgedanken: Die Möglichkeit, die Ganzheit der Seele durch den Übergang von „Nichtwissen“ zu „Initiation“ zu erlangen. Meyrink nähme Hoffmanns Idee auf, dass die Seele in einer Welt voller Trennung

und Spaltung durch Glauben (Glaube an das Wunderbare), Standhaftigkeit (Fähigkeit, den Weg, an dem man das Wunderbare erfährt, durchzugehen), Liebe (als transformierende Kraft) und Schöpfung zur Transfiguration kommen könne.

Es sollte die bildliche Ähnlichkeit der Hauptfiguren, Anselmus und Pernath, in den Werken in Erwägung gezogen werden. Athanasius wird auch vom Holunderduft verfolgt, unter dessen Baum der Protagonist in Hoffmanns Novelle eingeschlafen ist. Beide werden von den Menschen um sie herum als Sonderlinge wahrgenommen: Anselmus stolpert ständig und so findet sich mit der materiellen Welt nicht im Einklang. Die Bewohner des jüdischen Viertels halten Pernath für bizarr und komisch. Schließlich begegnen die Helden den übernatürlichen Ereignissen: Anselmus trifft auf sprechende Schlangen, und Pernath berührt das Buch Ibbur und erlebt eine Reihe von Visionen. Die Protagonisten müssen an das, was geschieht, glauben oder sich ergeben, indem sie Philister bleiben. Die Standhaftigkeit auf dem Weg zur Wahrheit gibt den Charakteren eine Chance auf Liebe einer höheren Ordnung, da die Idee eines weiblichen Ideals in den Bildern von Mirjam und Serpentina realisiert wird.

Der Protagonist, sowohl bei Hoffmann als auch bei Meyrink, durchläuft eine Initiation, die ihm den Weg in die Traumwelt eröffnet [11]: Anselmus wird in einer Flasche eingesperrt, wo er schließlich an die magische Natur des Salamanders und der Serpentina glaubte, nachdem er seine Zweifel überwunden hatte. Athanasius kommt in die Golems Kammer, wo er sich selbst überwindet und seinen Doppelgänger besiegt, um geistiges Sehvermögen zu kriegen. Anselmus kann Serpentina nur durch „Glauben und Lieben" erhalten, indem er die weltliche Leidenschaft für Veronika und seine Angst vor dem Übernatürlichen ablehnt. Athanasius erlebt eine ähnliche Erfahrung: Er kämpft mit sich selbst, um Mirjams exaltierte Weltanschauung nachzuvollziehen, und mit seinem Wunsch, sie einzudringen und zu stören, wie zum Beispiel in der Episode mit der wunderbaren Münze. Pernath muss auch mit weltlicher Verführung kämpfen: mit der Leidenschaft für Angelina und mit der Angst vor dem Unbekannten: dem Golem, Thot und den Ibbur-Visionen.

Es sollte angemerkt werden, dass in der Meyrinks Prosa kein Kunstmann als Auserwählter auftritt, wie bei Hoffmann (Kreisler, Francesco, Cardillac usw.), sondern die Person, die als Schöpfer/in seiner erwachten Seele auf dem Weg der spirituellen Erkenntnis vorkommt. Nach Meyrink ist der Übergang in die ideale Welt ohne Weibliches unmöglich, da es gleichbedeutend mit Geheimnis, mysti-

scher Erkenntnis ist. Liebe auf diesem Weg wird für Protagonisten gleichzeitig zum Ziel und Mittel. Es ist bemerkenswert, dass Meyrink im Roman die Idee der romantischen Liebe ablehnt, indem er die Verbindung zwischen Mann und Frau als eine Union der Gleichgesinnter betrachtet. Die spirituelle Hochzeit von Mirjam und Pernath ist notwendig, damit Athanasius ihre weibliche Hypostase an seine getrennte Seele anschließt. Verwandelter Pernath erscheint vor dem Erzähler bereits in Gestalt eines Hermaphroditen, der im Roman als absolutes in sich zwei Gegensätze verschmolzenes Ideal auftritt.

Bei Hoffmann und Meyrink wären auch andere Charaktere ähnlich: z.B. bei Hoffmann entlockt der Archivar Lindhorst, der Feuergeist, Anselmus die Geheimnisse des Universums. In Meyrinks Roman entspräche er dem Archivar Hillel, der die Visionen des Protagonisten interpretiert, seinen wahren Weg zeigt und Pernath auch anweist, mit seiner Tochter in einer geistigen Ehe in einer idealen Welt zu vereinigen.

Hillels Tochter Mirjam, Pernaths Geliebte, fände ihren Doppelgänger in Angelina, für die Athanasius Leidenschaft pflegt. Der Autor unterscheidet die Gefühle des Protagonisten gegenüber diesen Frauen. Mirjam, die Pernath mit ihrer Reinheit und Weisheit erschütterte, sollte seine geistige Frau werden, seine weibliche Hypostase, während Angelina alles verkörperte, was Mirjam fehlt und was die Transformation des Helden verhindert: weltliche Lebensfreude, äußere Schönheit und sexuelle Anziehungskraft. Selbst in seinen Visionen und Träumen führt Athanasius gleichzeitig einen Dialog mit Mirjam und liebkost Angelina. In den Bildern von Mirjam und Angelina würde auch der hoffmanneske Gegensatz einer falschen und wahren Geliebten verfolgt, wie in der Novelle „Der Goldene Topf“ in der Opposition Serpentina — Veronika.

In den Werken von Hoffmann und Meyrink gibt es auch ein Antagonistenbild. Anselmus wird von der Hexe Rauerin (Rüben, der Verkörperung des Erdelements) behindert, die ihn zur Seite des Philister-Daseins neigen soll, dem Ideal des Biedermeiers. Bei Meyrink wird die gleiche Rolle von Aaron Wassertrum gespielt, einem von Gegenständen umgebenden Trödler, der eine Wachspuppe zur Frau nimmt. Er widersetzt sich jeder erhabenen Idee, er ist ein Feind der Geliebten (Angelinas Handlungsstrang) und der Adepten (die Episode mit einer falschen Anklage). Wassertrum lebt von bösartigen körperlichen Instinkten, da sich seine Lust sogar auf seine mögliche Tochter Rosina ausbreitet. Er soll wie Rauerin in Hoffmanns Novelle Pernath davon abhalten, den spirituellen Weg anzutreten,

ihm die Zeit zu stehlen, während der Golem noch im Viertel ist, die Bewegungsfreiheit einzuschränken, indem er ins Gefängnis kommt. Das Ergebnis seiner Intrigen sollte ein geistig toter Pernath sein, der nicht initiiert worden wäre.

Der ideologisch-thematische Komplex der Novelle „Der Sandmann“ in Meyrinks Roman „Der Golem“

Der Referenzpunkt für Meyrink wäre auch eine andere düsterere Novelle von Hoffmann, „Der Sandmann“, woraus die „Sandmann“-Legende und der „Spiegelkomplex“ entlehnt würden. In der Novelle wird auch das Problem der Gesellschaftsmechanisierung ähnlich nachgedacht. Sie manifestiert sich in einem Puppenbild (Pupperei von Figuren (Rosina) und Belebung von Zwakhs Marionetten), der „belebt“ — „unbelebt“ Opposition (Belebung von Gegenständen (Kaftan, Hut) und der Beschreibung des Unbelebten als Lebendiges (Stadt, Häuser)) und in der Hoffmann-Stilistik (zerstörerische Ironie und Groteske).

In Hoffmanns Novelle basiert das Sujet auf der Sandmann-Legende — über einen folkloristischen Charakter, ein böses, feindliches Wesen, das ungehorsamen Kindern Sand in die Augen schüttet und ihnen Albträume beschert. Hoffmann entwickelt diese Legende, indem er dem Sandmann eine Semantik von Blendung, Augenentzug verleiht. Nathanael assoziiert Coppelius mit dem Sandmann, da er seinen Vater blendet, was die Angst in dem Helden erzeugt, seine Augen zu verlieren. Dann verzerrt Coppelius die Sicht des Protagonisten mit Hilfe einer Lupe, so dass er nicht in der Lage ist, eine Puppe von einem lebenden Mädchen zu unterscheiden. Nathanaels Blindheit bedeutet, dass ihm jetzt die Möglichkeit fehlt, das Echte (das Geistige) von dem Falschen (das Seelenlose) zu unterscheiden.

Und Meyrink verwendet die auf die jüdische Mythologie zurückgehende Legende, in deren der Golem mit einem mythischen anthropomorphen Wesen aus unbelebter Materie (Ton oder Schlamm) in Verbindung gebracht wird, um das Sujet seines Werkes zu erstellen. Im Roman erscheint der Golem als „den Hauch der Knochen“, dessen Auftritt alle abergläubischen Bewohner des jüdischen Viertels in Angst versetzt. Die Semantik des Sandmann-Bildes, als ein Symbol für Sehbehinderung, würde bei Meyrink am meisten durch andere Figuren, die von den Hoffmanns Novellen abstammten, ausgedrückt. Die Wassertrum-Figure aus dem „Der Golem“ echot mit Copellius aus dem „Der Sandmann“: Ihr abstoßendes Äußeres ist ein Spiegelbild eines inneren Lasters. Aaron hatte ein „starres, gräß-

liches Gesicht mit den runden Fischaugen und der klaffenden Oberlippe, die von einer Hasenscharte gespalten ist“ [15, c. 10]. Als er wütend wurde, „jede Muskel in seinem Gesicht zuckte, seine Hasenscharte zog sich bis zur Nase auseinander, er fletschte die Zähne und kollerte wie ein Truthahn mir immer wieder in die Rede hinein“ [16, c. 10]. Pernath findet Wassertrum ekelhaft: „Seine grauenhafte Häßlichkeit war es nicht, die einen so abstieß; <...> etwas anderes, Unwägbares, das von ihm ausging, trug die Schuld daran“ [15, c. 10].

Der Trödler erinnerte äußerlich an Coppelius aus dem „Der Sandmann“: „Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht <...> starker über die Oberlippe gezogener Nase. Das schiefe Maul verzieht sich oft zum hämischen Lachen; dann werden auf den Backen ein paar dunkelrote Flecke sichtbar und ein seltsam zischender Ton fährt durch die zusammengekniffenen Zähne“ [14, т. 2, c. 293]. Nathanael fühlt sich ähnlich: „Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich“ [14, т. 2, c. 293]. Es ist auch bemerkenswert, dass beide Antagonisten Unglück bringen: Das Erscheinen von Coppelius versetzt der kleine Nathanael in Angst, führt zum Tod seines Vaters und dann zum Suizid des Protagonisten selbst. Wassertrum verkauft seine ehemalige Liebhaberin in ein Bordell, treibt Charousek zum Wahnsinn, zerstört das Leben von Angelina und Pernath. Sowohl Wassertrum als auch Coppelius werden von einer allgemeinen bedrückenden Atmosphäre begleitet, die die Charaktere verrückt macht (Nathanael in „Der Sandmann“, Charousek in „Der Golem“). Das Augenentzug Motiv verbände Meyrink nicht mit Wassertrum selbst, sondern mit seinem Sohn, Dr. Wassory, der eine Operation zur Entfernung von imaginären Katarakten durchführt, um nicht nur Geld von unglücklichen Patienten zu erhalten, sondern auch sadistisches Vergnügen zu erleben. Diese Angst vor Sehverlust, Augenentzug liehe sich Meyrink von Nathanael.

Das Sandmann-Sujet in dem Meyrinks Roman wäre auch mit solchen Elementen des Hoffmanns „Spiegelkomplex“ verbunden (enthält Spiegel, Wasser, optische Geräte, Augen, Fenster, Feuer, Tanz [5]) wie Spiegel und Augen. Der Spiegel bei Meyrink erhält eine negative Semantik: Er vermehrt die Welt des Bösen, frisst die Seele: „Die veratmete Luft <...> in der Ecke, die bald unter gellem Gekreisch ihre Trümpfe mit dem Faustknöchel hinschlugen, bald unter Brecherscheinungen ins Zimmer spuckten. Und das alles in den Wandspiegeln doppelt und dreifach sehen zu müssen! Es sog mir langsam das Blut aus den Adern“ [15, c. 275].

Eine besondere Aufmerksamkeit schenkt Meyrink der Symbolik der Augen. Bei Hoffmann haben Augen die Fähigkeit, das Belebte und das Unbelebte zu erkennen [5], und sie sind auch der „Spiegel der Seele" [14, т. 2, с. 303] (Clara). Bei Meyrink ist es aber unmöglich, geistige Wahrheiten mit Augen allein zu begreifen. Ein Beispiel dafür ist ein Polizeirat mit dem charakterisierenden Nachnamen Otschin (der slawische Wortstamm), der nur den empirisch greifbaren Tatsachen der Realität vertraut. Er sieht die Wahrheit nicht, und er wird leicht von Wassertrum betrogen, der das falsche Beweismaterial in dem Mordfall untergeschoben hat. Hillel hebt auch hervor: „Wie denkst du mit dem Auge? Jede Form, die du siehst, denkst du mit dem Auge. Alles, was zur Form geronnen ist, war vorher ein Gespenst", das heißt, aus dem Blickwinkel beginnt das Erwachen aus dem Tod gleichen Schlaf („Schlaf und Tod sind dasselbe") [15, с. 99]. Aus dem gleichen Grund spekuliert der Wassertrums Sohn, Augenarzt Wassory, auf Operationen zur Wiederherstellung des Sehvermögens, denn „Das Augenlicht verlieren, heißt alles verlieren" [15, с. 99]. Das Augenlicht hat bei Meyrink, wie auch bei Hoffmann, eine sakrale Bedeutung — ein Instrument, mit dem die Unterscheidung zwischen dem toten Materiellen und dem geistig Belebten beginnt, aber das alleinige Sehen ohne den geistigen Blick führt immer noch zum Tod der Seele.

Der deutsche Schriftsteller nimmt die Philister-Welt als geistig tot wahr, wo es keinen Platz für die Schöpfung gibt. Infolgedessen wird eine Person in der Hoffmann-Welt durch eine Puppe ersetzt, die als ein Symbol für geistige Totheit auftritt. Meyrink setzte diese Tradition fort, und so würde eine Marionette oder Maske zu seinem beliebten Bild. Auf diese Weise hat Rosina in den Augen des Protagonisten ein „wächsernes Schaukelpferdgesicht" [15, с. 8]. Das Gesicht von Aaron Wassertrum ist der „scheußlichen Maske" [15, с. 11] ähnlich, und er selbst lebt mit einer Wachspuppe seiner Ex-Liebhaberin. Was diese bemerkenswerte Tatsache seiner Biografie betrifft, kann man sich nicht wieder an Nathanael erinnern, der seine Geliebte mit der Puppe Olimpia ersetzt hat. Das Sujet von „Der Sandmann" ähnelte dem Roman „Der Golem" auch in dem Motiv einer vergessenen Braut: Wie Nathanael Clara verlässt, wenn er sich in Olimpia verliebt, vergisst Athanasius nach einer Hypnosesitzung Angelina. Für das Hoffmanns Werk war es charakteristisch, weibliche Bilder als Dichotomie einer „göttlichen" und einer „teuflischen" Braut darzustellen (Rosalia — Venus, Euphemie — Aurelia, Serpentina — Veronika). Bei Meyrink könnte man ähnliche Spaltung betrachten:

die „göttliche“ Mirjam (Clara), die dem Protagonisten herabgesandt wurde, und die ihr entgegengesetzte Angelina (Olimpia). Und obwohl Angelina eine wirkliche Frau mit ihrem Charakter und ihren Gefühlen ist, betrachtet sie Meyrink als eine lebende Puppe: schön, aber geistig unentwickelt.

Eine weitere Manifestation der Mechanisierung von der modernen Welt bei Hoffmann, gefolgt auch von Meyrink, wäre die Opposition „belebt“ — „unbelebt“, die in der Belebung von Gegenständen realisiert würde (der Kaftan in „Klein Zaches“, der Hut in „Prinzessin Brambilla“). In den Hoffmanns Werken schaffen die „lebenden“ Gegenstände die Totheit der umgebenden Philister-Welt zu überwinden. Meyrink griffe auch zu dieser Technik in seinem Roman, aber diese Belebung wird von den Helden als unnatürliches, „schreckliches“ Phänomen wahrgenommen, da sie mit einer Lebenverzerrung verbunden ist: „Ich dachte nur darüber nach, als vorhin die Mäntel so flogen, wie seltsam es ist, wenn der Wind leblose Dinge bewegt <...> Es sieht gar so wunderlich aus, wenn Gegenstände plötzlich zu flattern anheben, die sonst immer tot daliegen. Nicht?“ [15, с. 52]. Bei Meyrink erscheinen sowohl Prag als auch das jüdische Viertel belebt im Roman. Die Häuser werden als hässliche Menschen beschrieben, da sie die Seele ihrer Bewohner widerspiegeln: „Mir war, als starrten die Häuser alle mit tückischen Gesichtern voll namenloser Bosheit auf mich herüber, — die Tore: aufgerissene schwarze Mäuler, aus denen die Zungen ausgefault waren, — Rachen, die jeden Augenblick einen gellenden Schrei ausstoßen konnten, so gellend und haßerfüllt, daß es uns bis ins Innerste erschrecken müßte“ [15, с. 141]. Um Pernath herum würde nach der Hoffmann-Tradition („Die Abenteuer der Sylvester-Nacht“, „Der Nussknacker und der Mausenkönig“) ein Zimmer lebendig: „...er wurmstichige, geschnitzte Schrank blickte so zufrieden drein, und die vier Sessel kamen mir vor wie alte Leute, die um den Tisch herumsitzen und behaglich kichernd Tarok spielen“ [15, с. 107]. Zur Hoffmann-Tradition gehörte auch die Szene in „Loisitschek“, wo sich die Gäste zu einem einzigen Tanzmechanismus verschmolzen haben, und die Beschreibung der Friedhofsstadt mit den Grabhäusern.

Zu seiner Zeit wies N.J. Berkowski auf das „Macht der Gegenstände“-Motiv bei Hoffmann hin, mit dem der Künstler die „Grenzen des Menschen“, die „Vorherbestimmung des menschlichen Verhaltens durch das, was die Gegenstände sagen und sagen werden, ausdrückte“ [1, с. 486]. Die Gegenstände in Meyrinks Roman unterdrücken den Willen einer Person. Zum Beispiel fällt der Erzähler zum „Opfer“ dem Pernaths Hut, der sein Bewusstsein stiehlt und das zwingt,

das Leben von Athanasius zu leben. Ein ähnliches Sujet wäre auch in der Hoffmanns Novelle „Prinzessin Brambilla“ zu finden, wo sich der Schauspieler Giglio in Übereinstimmung mit dem Bild verhält, das ihm ein Theaterkostüm auferlegt.

Ein anderes Beispiel, wenn das „Unbelebte“ das Lebende steuert, sind die Zwakhs Marionetten, eines Freunds Pernaths. Sie entführten seinen Willen: „...verglich ich unwillkürlich im Geiste seine Züge mit den maskenhaften Gesichtern seiner Marionetten, die er mir so oft gezeigt. Seltsam, wie ähnlich ihnen der alte Mann doch sah! Derselbe Ausdruck und derselbe Gesichtsschnitt!“ [16, c. 56]. Puppen und Zwakh existieren in Symbiose: Er schenkt ihnen Leben, und sie berauben ihm Schlaf und Ruhe („Er vermag es nicht, sich von ihnen zu trennen, begriff ich; sie leben mit von seinem Leben, und als er fern von ihnen war, da haben sie sich in Gedanken verwandelt, haben in seinem Hirn gewohnt und ihn rast- und ruhelos gemacht, bis er wieder heimkehrte“ [15, c. 56]), zwingen ihn, ihre Kleider zu nähen und trotz der „bessere Erziehung“ des alten Mannes auf die Jahrmärkte zu ziehen und ... „von neuem ihre ungelenken Verbeugungen machen und schläfrigen Erlebnisse vorführen zu lassen“ [15, c. 50].

Im Hinblick auf das Problem der Macht des Unbelebten über das Lebendige, griffe Meyrink in seinem Roman zu Hoffmanns Tradition: die Ironie und Groteske, die A.G. Dugin so beschrieb: „Ein weiteres charakteristisches Detail «Des Golems» ist die spezifische Ironie, die dem Autor im Allgemeinen eigen ist“ [3, c. 320]. Die Wandererwelt der geistig Erwachten oder zu der Erklärung Gehenden, wie Pernath, Mirjam und Laponder, steht im Roman der Welt der geistig Schlafenden (Philister) gegenüber. Die Meyrinks Wanderer ständen dem Hoffmanns Schöpfer nah: Sie wären beide die durch kreative Schöpfungskraft sich in die ideale Welt bewegende Auserwählten (unter der Schöpfung versteht Meyrink den Weg zum Absoluten). Aus unserer Sicht wäre die Besonderheit von Meyrinks Ironie mit der Hoffmann-Tradition verbunden, die seit dem Roman „Die Elixiere des Teufels“ eine zerstörerische Natur hätte [7]. Bei Meyrink wird das Abscheuliche und Monströse auch als das Komische dargestellt, was für die Leser nicht greifbar bleibt: „Es war wie Wahnwitz und Komik zugleich, und ich mußte wider Willen hellaut auflachen“ [15, c. 180]. Meyrink ist beißend ironisch über die Musiker des Kabaretts „Loisitschek“ — ein dünner Jude und ein fettes „Sinnbild erheuchelter Bürgermoral“, das „ein wildes Gestolper von Klängen“ spielten [15, c. 79]. Die Groteske in Meyrinks Roman manifestiert sich in der Darstellung des Lebenden als des Unbelebten (Rosina) und umgekehrt, Gegenstände erhalten

Leben und steuern das Lebendige, wie zum Beispiel die Zwakhs Marionetten. So schafft Meyrink durch Ironie und Groteske in seinem Roman eine Atmosphäre der Phantasmagorie, betont die Lebensabsurdität der geistig toten Bewohner Prags.

Es soll nebenbei betont sein, dass das Ende der Novelle „Der Sandmann" und des Romans „Der Golem" ähnlich wäre: Der Protagonist stirbt, indem er vom Dach des Gebäudes fällt und den Kopf über die Brücke schlägt. Die Färbung dieser Lösung unterscheidet sich jedoch bei Hoffmann und Meyrink. Der Romantiker schildert ein solch schauerliches Ende, um vor einem geistigen Untergang tragenden zukünftigen Weltordnung zu warnen. Doch für Meyrink ist Tod ein notwendiger Teil der Transformation. Es ist bekannt, dass der österreichische Prosaist sich für buddhistische und hinduistische Konzepte interessierte [12, c. 179–181], wonach der Tod nicht das Ende des Daseins ist, sondern vielmehr eine Eingliederung zu dem wahren Dasein. Aus diesem Grund sterben Pernath und Mirjam (das Mädchen entkommt aus der für ihre dünne Seele zu groben materiellen Welt). Einen anderen Weg, sich auf tiefere Ebene des Daseins zu verwandeln, gibt es Meyrinks Meinung nach nicht.

Der ideologisch-thematische Komplex des Romans „Elixiere des Teufels" in Meyrinks Roman „Der Golem"

Schließlich kann es festgestellt werden, dass es inhaltliche und figurative Schichten aus dem Hoffmanns Roman „Die Elixiere des Teufels" in dem Roman „Der Golem" gibt, die sich in der Nachvollziehung von der Doppelgängereiproblem (die Persönlichkeitsspaltung), in das Macht des Verhängnis-Problem und das Sujet der Sühne von der angestammten Sünde und folgende geistige Transformation manifestiere. In dem Hoffmanns Roman geht Medardus der Weg durch, auf dem er die auf seinen Vorfahren, den Maler Francesco, zurückgehende Sünde erlöst. In Meyrinks Roman wird dieses Problem durch das Bild des jüdischen Volkes ausgedrückt. Der österreichische Prosaist teilt die Juden in zwei bedingte Kategorien ein: die „zwei heiligen jüdischen Stämme" — Hillel, Mirjam, ihre Mutter und schließlich Pernath selbst (seine bösartigen Eigenschaften übernehmen die „Scherben" seiner geteilten Seele oder die Doppelgänger, Laponder und Charousek, die von Manie besessen sind) — und die, die „zehn verfluchte Stämme" verkörperten, d.h. Wassertrum, Rosina, Wassory. Außerdem entsteht im Roman das Bild eines Golems — ein Symbol für die kollektive Seele der Juden,

die nur für „gesegnete“ Vertreter des Volkes erkennbar ist. So erweitere Meyrink das von Hoffmann befassene Problem des Geschlechts: Es beinhaltet nicht nur die angestammte Sünde, sondern auch die Tugenden. Meyrink betont, dass nicht nur die Handlungen und Eigenschaften der direkten Vorfahren ihren Einfluss auf eine Person ausüben, sondern der ganzen Nation. Um geistige Vollkommenheit zu erreichen, muss man in seiner Seele die Laster überwinden, die allen Volksvertretern gemeinsam sind, wovon Pernath in seinem Monolog über „rothaarige Juden“ spricht. Deshalb hat Athanasius nicht nur einen weiblichen und kollektiven Seeleteile, sondern auch die „unvollkommenen“ Teile — Laponder und Charousek, die seine Sünden auf sich nehmen (Laponder tötet Mirjam, damit sie sich in einer idealen Welt mit Pernath zusammenschließen könnte, aber Athanasius selbst wäre dabei sündlos geblieben).

Laponder stamme von der Medardus-Figur. Er ist ein unvollkommener Seeleteil Pernaths, sein Wille wird von Verhängnis unterdrückt. Charousek ist ein Mönch, der andere unvollkommene Seelenteil Pernaths. In seinem Bild werden das Problem der angestammten Sünde und seine Sühne in größerem Maße realisiert. Als Wassertrums Sohn, hasst Charousek den Trödler mit allen Seelenfasern, da er von seinem Vater eine Zuneigung für den Laster erhält, mit dem er zu kämpfen hat. Das Bild von Charousek wäre auch vergleichbar mit dem von Medardus („Die Elixiere des Teufels“), der versucht, dem vererbten Fluch zu entkommen. Um einen Weg zur Erlösung zu finden, geht Medardus nach Italien, wo er sich mit dem Papst trifft. In ihrer Diskussion bemüht der Protagonist darum, herauszufinden, warum er die angestammte Sünde tragen muss, wenn er keine Verbrechen begangen hat: „Wenn ein Sünder, der von einem Sünder geboren wurde, sündigen soll, indem er seine bösartige Natur geerbt hat, dann gibt es nichts zu sagen über die Sünde“ [14, т. 2, с. 243]. Und der Papst erklärt ihm seine Mission, das Böse in seiner Seele zu besiegen: „Der ewige Geist hat einen Ritter erschaffen, der den blinden Räuber, der in uns Amok läuft, zähmen und in Ketten stecken kann. Dieser Ritter ist der Verstand. In seinem Kampf gegen das Tier werden Böen geboren. Der Triumph des Ritters ist eine Tugend, der Triumph des Tieres ist eine Sünde“ [14, т. 2, с. 243].

Eine ähnliche Frage stellt sich auch Charousek. Er ist von dem Drang besessen, die bösartigen Zeichen der Verwandtschaft in sich zu kalken, bis hin dazu, dass in seinem entzündeten Bewusstsein die Idee entsteht, sich am Grab von Wassertrum Blut in die Erde zu entleeren. Aber dem Mönch Medardus ähn-

lich beginge Charousek auf dem Weg zur Erlösung eines Verbrechens unter Sündenlast— er bringt seinen Halbbruder Dr. Wassory zum Selbstmord. Charousek trägt die angestammte Sünde der Grausamkeit in sich, die er von seinem Vater Aaron Wassertrum bekommt. Die gleiche angestammte Sünde wohnt auch Wassory inne — Augenarzt, der Menschen verletzt, woran er sich ergötzt. Charouseks stellt sich das Ziel, die Sünde der vererbten Grausamkeit in sich selbst zu besiegen, also entlarvt er Wassory. Allerdings geht Charousek seinen Weg zur Erlösung nicht durch: Der Kampf gegen die Grausamkeit erweist sich als eine Manifestation seiner Rache. Indem er versucht, die Sünde des Vaters zu überwinden, übertrifft Charousek ihn sogar und wendet sich von kleinen Gräueltaten und der Privatsphäreverletzung zu echter Gewalt (er bringt seinen Bruder zum Selbstmord, plant, Aaron zu töten). Nicht nur Capousek, wie Medardus, fällt die Opfer der angestammten Sünde, sondern auch das gesamte jüdische Viertel, das durch nationale Bande vereint ist. Die Ereignisse durchlaufen hier einen bestimmten Zyklus: Der Golem ersteht auf und verschwindet alle 33 Jahre und begleitet sein Erscheinen mit verschiedenen Katastrophen: „Er habe auf seinem Wege einen Kreis beschrieben und sei zu dem Punkte zurückgekehrt, von dem er ausgegangen“ [15, c. 57].

Die Wassertrums angestammte Sünde manifestiert sich auch in weiblichen Figuren. Der Zyklus setzt sich in dem Bild von Rosina fort, die das Schicksal ihrer Mutter und Großmutter wiederholt. Das Mädchen trägt die Sünde der Lust, weil es von einem perversen Wassertrum und einer Frau mit einem „erstarrten, grinsenden Lächeln“ empfangen wird, die wie ihre Mutter als Prostituierte arbeitete. Sie erinnere an den Doppelgänger Aurelias — die Euphemie aus dem Roman „Die Elixiere des Teufels“, der mit den beiden Brüdern, Viktorin und Medardus, eine sündige Verbindung eingeht. Die Dreiecksbeziehung Medardus — Euphemie — Viktorin fände auch bei Meyrink eine Fortsetzung in den Bildern von Zwillingen, die in Rosina verliebt sind: Jaromir (taub, schwachsinnig, mit dem verrückten Doppelgänger verbunden, der Medardus verfolgt) und Loisa (ginge auf Medardus selbst zurück).

Der Einfluss der angestammten Sünde bei Hoffmann und Meyrink hängte mit dem Problem des Verhängnisses zusammen, der alles um sich herum beherrscht. In „Der Golem“ sind die Bewohner des Viertels einem unbekannten Willen unterworfen, der ihre Handlungen lähmt. Pernath fühlt sich wie ein „Gaul“, der „das Reißen am Zügel spürt und nicht weiß, welches Kunststück er

machen soll, den Willen seines Herrn nicht erfaßt“ [15, с. 70]. Der Wille des Erzählers bei Meyrink wird von der Persönlichkeit Pernaths unterdrückt: „Meine Haut, meine Muskeln, mein Körper erinnerten sich plötzlich, ohne es dem Gehirn zu verraten. Sie machten Bewegungen, die ich nicht wünschte, und nicht beabsichtigte“ [15, с. 24]. Der Protagonist betont, dass der Mangel an Entscheidungsfreiheit ein charakteristisches Merkmal aller Menschen um ihn herum ist. Eine ähnliche Macht des Verhängnisses beherrscht alle Nachkommen des Künstlers Francesco im Hoffmanns Roman, wie Medardus erwähnt: „Ich habe immer mehr davon überzeugt, dass nicht ich, sondern die fremde Macht, die sich in mich eingebracht hat, ein Unglaubliches bringt, und ich selbst bin nur ein unbedeutendes Werkzeug, das sie für einen unbekannten Zweck benutzt“ [14, т. 2, с. 127]. Medardus selbst spricht von einem übermenschlichen Geist, der in ihm sitzt (er identifiziert sich mit dem heiligen Antonius), und seine Aufgabe ist es, zur Ganzheit zurückzukehren. Das Problem der Entscheidungsfreiheit stört auch Charousek, denn er hat sein Leben nicht nur auf den Kampf gegen den Verhängnis gelegt, sondern auch, wie Medardus das Schicksal anderer Menschen selbst steuern will: „Wer sich mit mir in ein solches Königsläufergambit einläßt, der hängt in der Luft, sage ich Ihnen, wie eine hilflose Marionette an feinen Fäden, — an Fäden, die ich zupfe, — hören Sie wohl, die ich zupfe, und mit dessen freiem Willen ist’s dahin“ [15, с. 37].

Medardus versucht irgendwann auch, dem Verhängnis zu entkommen. Er erliegt dem Einfluss von Euphemie, die ihn auffordert, die Rolle des Schicksals zu übernehmen: „Herrsche mit mir über die dumme Puppenwelt, die sich um uns dreht“ [14, т. 2, с. 69]. Dass Pernath der Auserwählte ist, ginge auf die Figur von Medardus zurück: Wie Francesco einen Nachkommen wählt, der sein Geschlecht von Sünde reinigen würde, so erschiene der Golem selbst als kollektive Seele der jüdischen Nation vor Athanasius, um in ihm spirituelles Potential zu wecken. Die Begegnung mit einem solchen „Vorboten“ im Roman markiert die Einzigkeit des Helden und dass er der Auserwählte für einen langen Weg der Selbstverbesserung ist. Dieses Sujet bei Meyrink drückt seine Überzeugung aus, dass die Geburtsbindung für Jahrhunderte erhalten bleibt und, ein Auserwählter zu sein, unvermeidlich ist. Wenn eine Person den Weg des spirituellen Erwachens durchgehen kann, wird dies geschehen, unabhängig davon, ob die Initiative von ihm ausgeht oder ob die spirituellen Wahrheiten ihn durch das Erlangen eines Artefakts (in unserem Fall der Hut Pernaths) besuchen. Bei Hoffmann wären ein

Kreuzzeichen (um den Hals von Medardus) und ein Messer, mit dem Verbrechen begangen werden, die solchen vererbten Gegenstände.

Schließlich ist es wichtig, zu bemerken, wie Hoffmanns Poetik die Schaffung von Doppelgängersbilder im Meyrinks Roman beeinflusst habe. Die hoffmanneske Doppegängerei nimmt verschiedene Formen an: Die Doppelgänger verkörpern die Gott-Teufel-Dichotomie in menschlicher Natur („Die Elixiere des Teufels", die Vielschichtigkeit des Bösen („Der Sandmann"), die Bewusstseinsspaltung („Prinzessin Brambilla") usw. Bei Meyrink träten die Doppelgänger in Bezug auf die bei Hoffmann qualitativ neu auf. Im Roman „Der Golem" realisiert der Autor durch das Doppelgängereimotiv seine eigenen religiös-philosophischen, esoterischen Ansichten, die eine synkretistische Natur haben. Der Erzähler, der versehentlich einen Hut eines Anderen trägt und das Leben seines Besitzers gelebt hat, erwirbt einen Doppelgänger in dem Protagonisten, Athanasius Pernath. Der findet seinerseits in einem mystischen Wesen, dem Golem, einen Doppelgänger: „jetzt hat er sich dennoch — dennoch Gestalt erzwungen — der Pagad — und hockt in der Ecke und stiert herüber zu mir mit meinem eigenen Gesicht" [15, c. 141].

Die Koexistenz mit dem Doppelgänger ist nach Meyrinks Meinung für das spirituelle Erwachen notwendig. Der Erzähler wird durch das Bewusstsein des Protagonisten an das geheime Wissen angeschlossen. Pernath begegnet seinem Doppelgänger im Golem, um die verborgenen Geheimnisse des Daseins zu erkennen. Meyrink beschreibt das so: „Ich habe den gespenstischen Doppelgänger beharrlich und unweigerlich meinem Willen unterstellt, ihn nicht für das Leben, sondern für den Tod zu kämpfen, denn der Gewinner in unserem statischen Kampf konnte nur einer sein, er erhielt das Recht auf Leben" [15, c. 105]. In diesem Kampf steht das weltliche Philistersleben auf dem Spiel. Als Teil einer toten Stadt, die von geistig Schlafenden umgeben ist, kann Pernath einer von ihnen bleiben, indem es einem ununterbrochenen Zyklus unterliegt: Diese geistige Totheit nennt Hillel den Schlaf —„Tod" [15, c. 100], und die Hauptfigur selbst fühlt sich bis zur Initiation als „eine Leiche" [15, c. 94].

Der Sieg über den Golem, der sowohl das „verborgene Ich" einer Person als auch die kollektive Seele des jüdischen Volkes ausdrückt, bedeutet, diese Teile mit der eigenen Pernaths Basis-Seele zu verbinden, das heißt, das Erreichen eines Absoluten, einer ganzheitlichen Seele. Diese Doppelgängerei empfindet Meyrink als unvermeidlich. Der Mensch bleibt in geistiger Spaltung, was sein normaler

Zustand ist, bis er sich geistig erhebt. Darin läge eine gewisse Innovation Meyrinks: Wenn für Hoffmann die Seele- und Bewusstseinspaltung eine schmerzhafte und gefährliche Erfahrung ist, wie in „Die Elixiere des Teufels", dann ist sie für Meyrink ein normaler Zustand eines geistig Schlafenden. Meyrink schafft in dem Bild des Golems einen universellen Doppelgänger des jüdischen Volkes, eine äußere, hohle Hülle, die für das spirituelle Erwachen notwendig ist. Hillels Frau sieht sich also auch als Golem, und Pernath vorstellt sich, wie er die Leere innerhalb der Golemmaske ausfüllt.

Neben der neuen Sichtweise auf das Problem der Doppelgängerei verwende der österreichische Prosaist in seinem Roman auch die wahrhaft hoffmanneske Vorstellung von Doppelgänger, die in die reale aus der irrealen Welt eindringen und die alltägliche Ordnung stören, um eine Halb-Vision-Halb-Schlafatmosphäre zu schaffen. Pernath, der den Kontakt zur Realität verliert, nennt sich Charousek oder Laponder („Einmal behauptete er, er hieße — warten Sie mal, — ja: Laponder! Und dann wieder gab er sich für einen gewissen — Charousek aus" [15, c. 376]). In diesem Zusammenhang könnte Charousek als einer der Doppelgänger der Hauptfigur angesehen werden, sein von bösartigen Bestrebungen besessener Teil, der aufgrund seiner eigenen spirituellen Minderwertigkeit nicht in der Lage ist, den Zyklus der universellen Vorherbestimmung zu bekämpfen. Das Bild von Laponder könnte auch als ein anderer Teil der geteilten Seele Pernaths interpretiert werden: eine subtile und sinnliche Somnambule- ein Repeater der idealen Welt. Beide „Scherben" der Seele von Athanasuis sind jedoch minderwertige, willensfreie Kopien, daher sterben sie, unterdrückt vom Schicksal.

Die umfassende Analyse von Meyrinks Roman „Der Golem" durch das Prisma der Hoffmann-Werke ermögliche daher festzustellen, dass der österreichische Schriftsteller, der sich auf das Sujet, das Bildsystem und die Problematik von Hoffmanns Werken stütze („Der goldener Topf", „Der Sandmann" und „Die Elixiere des Teufels"), sein Konzept der Persönlichkeitstransformation schüfe, dessen Wesen darin bestände, sowohl die angestammte Sünde zu überwinden, als auch in der Initiation und der Transfiguration, die zu einer Verschmelzung seiner gespaltenen Teile führt (Übergang von der Spaltung zu einer Einheit). Dabei würde das Werden einer Persönlichkeit in der Poetik von Roman als schöpferischer Akt gedacht, die Heranführung in das sakrale Wissen, der Übergang von „Nichtwissen", „Naivität" zu „Wissen". Darüber hinaus fände die Hoffmanns For-

mel von Schöpfung, Glauben, Standhaftigkeit und Liebe beim österreichischen Schriftsteller eine Fortsetzung.

So gelang es mit Hilfe der Methodik des „Hoffman-Komplexes“ im Roman „Der Golem“ von G. Meyrink, Elemente der Hoffman-Poetik zu identifizieren und zu systematisieren. Drei stabile Komplexe stilistischer Techniken, Motive und Probleme wurden entdeckt, die für die Werke von E.T.A. Hoffmann charakteristisch sind („Goldener Topf“, „Sandmann“ und „Elixiere des Teufels“), deren Verflechtung eine helle Schicht des Hoffman-Intertextes im Roman erzeugt.

Eine weitere Untersuchung von Meyrinks Werken sowie der deutschen Literatur im Allgemeinen wäre vielversprechend, da sie den „Hoffmann-Text“ der deutschsprachigen Literatur hervorzuheben und die Entwicklung der ideologisch-thematischen Komplexe einzelner Werke von E.T.A. Hoffmann in anderen Werken zu verfolgen helfen könnte.

Список литературы

Исследования

1 *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 568 с.

2 *Гладилин Н.В.* «Гофманиана» в романе Густава Майринка «Голем» // Успехи современной науки. 2016. № 7(4). С. 6–12.

3 *Дугин А.Г.* «Магический реализм» Густава Майринка // *Майринк Г.* Голем. Вальпургиева ночь. М.: Прометей; Изд-во МГПИ им. Ленина, Философское общество СССР; Историко-философский центр «ЭОН», 1990. 334 с.

4 *Кожикова А.В.* Восприятие Э.Т.А. Гофмана в России 30–40-х годов XIX века: к проблеме формирования и трансформации культурного мифа: дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2007. 177 с.

5 *Королева В.В.* «Гофмановский комплекс» в русской литературе конца XIX – начала XX веков. Владимир: Шерлок-пресс, 2020. 306 с.

6 *Королева В.В., Притомская А.Р.* Эволюция эзотерического символизма Гофмана в романе Г. Майринка «Голем» // Art Logos (искусство слова). 2023. № 4. С. 122–139. https://doi.org/10.35231/25419803_2023_4_122

7 *Мишина Л.А.* Аббревиатуры и иероглифы сна в романе Э.Т.А. Гофмана «Эликсиры сатаны» // Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение. 2012. № 2 (43). С. 99–102.

8 *Теличко А.В.* Поэтологические особенности романов Г. Майринка: дис. ... канд. филол. наук. М., 2014. 190 с.

9 *Удодов Б.Т.* Судьба Гофмана в России // Подъем. 1978. № 4. С. 154–157.
10 *Frank E.* Nachwort // *Meyrink G.* Der Golem. Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Ullstein Verlag, 1981. S. 284–285.
11 *Harnischfeger J.* Die Hieroglyphen der inneren Welt: Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1988. 123 S.
12 *Scholem G.* La Kabbale et sa symbolique. Roma: Payot, 1966. 231 p.
13 *Webber A.J.* The Doppelgänger: Double Visions in German Literature. Oxford: Clarendon Press, 1996. 390 p.

Источники

14 *Гофман Э.Т.А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1991–2000.
15 *Meyrink G.* Der Golem. Leipzig: Kurt Wolf Verlag, 1915. 364 p.
16 *Meyrink G.* Der Golem. M.: ACT, 2023. 384 c.

References

1 Berkovskii, N.Ia. *Romantizm v Germanii* [*Romanticism in Germany*]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973. 568 p. (In Russ.)
2 Gladilin, N.V. "'Gofmaniana' v romane Gustava Mairinka 'Golem'." ["'Hoffmanian' in Gustav Meyrink's Novel 'The Golem'."]. *Uspekhi sovremennoi nauki*, no. 7 (4), 2016, pp. 6–12. (In Russ.)
3 Dugin, A.G. "'Magicheskii realism' Gustava Mairinka" ["'Magical Realism' of Gustav Meyrink"]. Mairink, G. *Golem. Val'purgieva noch'* [*The Golem. Walpurgis Night*]. Moscow, Prometei Publ., Moscow State Pedagogical University Publ., Filosofskoe obshchestvo SSSR Publ., Istoriko-filosofskii tsentr "EON" Publ., 1990. 334 p. (In Russ.)
4 Kozhikova, A.V. *Vospriiatie E.T.A. Gofmana v Rossii 30–40-kh godov XIX veka: k probleme formirovaniia i transformatsii kul'turnogo mifa* [*The Perception of E.T.A. Hoffman in Russia in the 30–40s of the 19th Century: On the Problem of Formation and Transformation of Cultural Myth: PhD Dissertation*]. Cherepovets, 2007. 177 p. (In Russ.)
5 Koroleva, V.V. *"Gofmanovskii kompleks" v russkoi literature kontsa XIX – nachala XX vekov* [*The "Hoffman Complex" in Russian Literature of the Late 19th–Early 20th Centuries*]. Vladimir, Sherlok-Press, 2020. 306 p. (In Russ.)
6 Koroleva, V.V., and A.R. Pritomskaia. "Evoliutsiia ezotericheskogo simvolizma Gofmana v romane G. Mairinka 'Golem'." ["The Evolution of the Esoteric Symbolism of E.T.A. Hoffman's Work in the Novel 'The Golem' by G. Meyrink"]. *Art Logos (iskusstvo slova)*, no. 4, 2023, pp. 122–139. https://doi.org/10.35231/25419803_2023_4_122 (In Russ.)
7 Mishina, L.A. "Abbreviatury i ieroglify sna v romane E.T.A. Gofmana 'Eliksiry satany'." ["Abbreviations and Hieroglyphs of Dream in E.T.A. Hoffman's Novel 'Elixirs of Sa-

tan'."]. *Uchenye zapiski Zabaikal'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia: Filologiia, istoriia, vostokovedenie*, no. 2 (43), 2012, pp. 99–102. (In Russ.)

8 Telichko, A.V. *Poetologicheskie osobennosti romanov G. Mairinka* [*Poetological Features of G. Meyrink's Novels: PhD Dissertation*]. Moscow, 2014. 190 p. (In Russ.)

9 Udodov, B.T. "Sud'ba Gofmana v Rossii" ["Hoffmann's Fate in Russia"]. *Pod"em*, no. 4, 1978, pp. 154–157. (In Russ.)

10 Frank, Eduard. "Nachwort." Meyrink, Gustav. *Der Golem.* Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Ullstein Verlag, 1981. S. 284–285. (In German)

11 Harnischfeger, Johannes. *Die Hieroglyphen der inneren Welt: Romantikkritik bei E.T.A. Hoffmann.* Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1988. 123 S. (In German)

12 Scholem, Gershom. *La Kabbale et sa symbolique.* Roma, Payot, 1966. 231 p. (In French)

13 Webber, Andrew J. *The Doppelgänger: Double Visions in German Literature.* Oxford, Clarendon Press, 1996. 390 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/VYMQOE
УДК 821.111.0 + 821.161.1.0
ББК 83.3(4Вел)53 +
83.3(2Рос=Рус)53

«УЧЕНИК ДЬЯВОЛА» Б. ШОУ В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОЙ РОССИИ

© 2025 г. Ю.А. Скальная
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; Военный университет им. князя Александра Невского МО РФ, Москва, Россия; Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 сентября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 12 февраля 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-62-85

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/

Аннотация: Данная статья посвящена литературной и театральной судьбе пьесы Бернарда Шоу «Ученик дьявола» (1897) в России после революции 1917 г. Материалом исследования служат русскоязычные версии пьесы, созданные А. Дейчем и М. Мораф специально для Театра-студии Ю. Завадского, и перевод Е. Калашниковой, вошедший в полное собрание сочинений Б. Шоу 1979 г. В заключительной части статьи рассматриваются две конкурирующие постановки пьесы, осуществленные в Москве и Ленинграде в середине 1950-х гг. Цель данного исследования — проанализировать причины не угасающего интереса переводчиков к пьесе Шоу; привлекая архивные материалы (РГАЛИ) и рецензии в советской прессе, проследить эволюцию в интерпретации драмы режиссерами, актерами и критиками. Применяются культурологический и компаративный подходы, а также метод пристального чтения. Делается вывод о том, как исторический и культурный контекст влиял на печатную и сценическую судьбу «Ученика дьявола» в послереволюционной России.

Ключевые слова: Бернард Шоу, «Ученик дьявола», драматургия XX в., послереволюционный театр в России, западно-советские литературные контакты, художественный перевод, литературная и театральная критика, Театр-студия Юрия Завадского.

Информация об авторе: Юлия Андреевна Скальная — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 13, 119991 г. Москва, Россия; доцент, Военный университет им. князя Александра Невского Министерства обороны РФ, ул. Б. Садовая, д. 14, 125047 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/0000-0001-6330-6793
E-mail: julycat@mail.ru

Для цитирования: *Скальная Ю.А.* «Ученик дьявола» Б. Шоу в послереволюционной России // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 62–85.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-62-85

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

BERNARD SHAW'S *DEVIL'S DISCIPLE* IN POST-REVOLUTIONARY RUSSIA

© 2025. Yulia A. Skalnaya
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; Prince Alexander Nevsky Military University, Moscow, Russia; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: September 15, 2024
Approved after reviewing: February 12, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support by the Russian Science Foundation, grant no 23-18-00393 "Russia and the West Viewing Each Other: Literature at the Intersection of Culture and Politics, 20th Century" (https://rscf.ru/en/project/23-18-00393/).

Abstract: The paper focuses on the presence of Bernard Shaw's play *The Devil's Disciple* (1897) on the literary and theatrical stage in Russia after the 1917 revolution. The research considers the Russian version of the text created by A. Deytch and M. Moraf (1932–1934) for Zavadsky's Theatre-Studio, and E. Kalashnikova's translation that entered the Complete Bernard Shaw's Works edition of 1979. The last part of the article studies, two rival productions made in Moscow and Leningrad in the mid-1950s. The research aims to analyze the reasons behind translators' enduring interest in Shaw's play, and to trace the evolution in the interpretation of the drama by directors, actors, and critics, using archival materials (RGALI) and reviews in the Soviet press. The methodological basis of the study was the cultural and comparative approaches, as well as the method of close reading. The article concludes on the nature of the influence of the historical and cultural context on the printed and stage fate of *The Devil's Disciple* in post-revolutionary Russia.

Keywords: Bernard Shaw, *The Devil's Disciple*, 20th-century drama, post-revolutionary Russian theatre, Soviet-Western literary contacts, literary translation, theatre and literary criticism, Zavadsky's Theatre-Studio.

Information about the author: Yulia A. Skalnaya, PhD in Philology, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, bld. 13, 119991 Moscow, Russia; Associate Professor, Prince Alexander Nevsky Military University, Bolshaya Sadovaya, 14, 125047 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/0000-0001-6330-6793
E-mail: julycat@mail.ru
For citation: Skalnaya, Yu.A. "Bernard Shaw's *Devil's Disciple* in Post-Revolutionary Russia." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 62–85. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-62-85

Introduction

Bernard Shaw's play *The Devil's Disciple* (1897) dedicated to the liberation movement among the British colonies in the 18th-century America turned out to be quite topical for the 20th-century audiences in Russia. After the Russian Revolution and throughout the 1920s, there were numerous productions (predominantly in Danilov–Chukovsky and N. Efros's translations) — many of them in local workers' theatres all across the country.

Given the change of sociopolitical circumstances, the perception of the play also shifted. In the Russian Empire, the plotline developing around people fighting for freedom against the King's authority was tolerated by the censorship due to the historical distance of the events described, and the fact that, from political standpoint, the drama highlighted weaknesses within one of Russia's main political opponents and rivals — the British Empire. After 1917, the revolutionary nature of the Shavian drama not only came forth, but soon was considered to be not explicit enough. Here is a telling example of a post-revolution review written by a worker correspondent in 1925:

> ...The triumph of the revolutionary people is outlined in several short phrases and in general the play produces the impression of being too sleek, which is probably acceptable only for the English stage in its current state. [Whereas] in this country, where revolution has brought freedom, that play should be considered as weak, and not delivering a complete, bright, and full-fledged image of all the issues tackled in the play — such as domestic life, religion, army structure, or the development of the revolution.

> The production, though, is rather exciting...[1]

The review of *Satan's Apostle* (the title the play received in the translation made by I. Danilov and K. Chukovsky) staged for the "Russky Dizel" [Russian Diesel] factory workers in 1927 expressed a similar opinion:

> The crew manager <...> announced that *Satan's Apostle* is a revolutionary play. In fact, as far as revolution is concerned, there is not much to see. It is partially highlighted in the short but witty dialogue between the 'apostle' and the judges... The rest 'revolutionary' part of the play stays unclear: Why is 'Satan's Apostle' a revolutionary? Why does he, an atheist, go to the gallows for a pastor stating that 'someone must be hanged anyhow' and, once he escapes the execution, he shakes hands with that very pastor! Why does the pastor, a hypocrite and philistine, all of a sudden change his robe for a bandit's coat and set out to lead the insurgents? Those were the obscure places of the play[2].

Nevertheless, the critic insisted that *Satan's Apostle* was "necessary": "the play is well-written" and entertaining in terms of its subject but it "requires refining."[3]

Undoubtedly, the public that flooded the early Soviet theatres was also in need of a certain "refinement," which presupposed cultivating their tastes, improving their education and enlightening the public in general, and that was yet to come. So, by the end of the decade, there was an obvious need in a new translation and stage adaptation of *The Devil's Disciple* that would highlight the ideologically "necessary" aspects and explain the "obscure" places without compromising the artistic properties of the original piece. That challenging task was undertaken by Alexander Deytch, Maria Moraf and Yury Zavadsky.

1 *Rabochiy i teatr* [*Worker and Theatre*], no. 8, 1925, p. 11. (In this article, all Russian renderings of Shaw, citations from Russian critical reviews, archival materials, and scholarly papers are offered in English translation by the contributor.)

2 *Leningradskaya pravda* [*Leningrad Truth*], no. 58 (3575), 1927.

3 Ibid.

The Devil's Disciple at Zavadsky's Theatre-Studio

In his letter of 7 December 1932 Alexander Deytch wrote:

> Dear Mr Shaw,
>
> As a literary manager of the Moscow State Theatre run by Zavadsky I assume it is my most pleasant duty to inform you that our artistic administration and the actors of our theatre are working diligently on the production of your melodrama *The Devil's Disciple*.
>
> As you, perhaps, already know, there is huge interest to your personality and works in the Soviet Union, and that is why we are especially meticulous in tackling the task of delivering the idea and social meaning of your wonderful play to the masses.
>
> Comrade Serebryakova[4] has assured me that you, with the usual delicacy of yours, will respond to the request of a young Soviet theatre, and this gives me hope that you would not refuse us in giving advice and recommendations about our work on *The Devil's Disciple*. We are familiar with your comments on the play from your article *Three Plays for Puritans* but it seems to us that you could give us more valuable directions on how the play should be interpreted these days proper to make the revolutionary events portrayed in the play closer to understanding of our contemporary audience that is participating in the great fight for socialism and is seeking in theatre as well as other art forms the charge for that fight.
>
> Your opinion should play a significant role for us, so we ask you to respond without delay all the more that the opening night is due on January 7th 1933. <...>[5]

Unfortunately, in 1932 Shaw was on his round-the-world cruise and did not have an opportunity to address the request on time. So, Zavadsky had to rely on his own creative vision, and announced to the actor Rostislav Plyatt who, at the time, was 24 years old, that he was to play 70-year-old Shaw appearing at the end of the production. Such "theatrical mischief" as Plyatt called it, excited the young actor and he "took up the task with great enthusiasm. I had a similar complexion

4 Galina Serebryakova (Галина Иосифовна Серебрякова, 1905–1980) — Soviet writer and journalist, wife of Grigory Sokolnikov, the Soviet ambassador to the United Kingdom (1929–1932). During their service in England, Sokolnikov and Serebryakova made an acquaintance with Beatrice and Sydney Webb (the closest friends of Shaw) and later became guests at the playwright's house. This made it possible for Galina Serebryakova to pass on letters between Deytch and Shaw.

5 RGALI. F. 2837. Op. 1. Ed. khr. 463. P. 1.

to Shaw's, and decided to do a light make-up" grasping the well-known features: "a white wig, bushy eyebrows, moustache and the beard." The opening night took place on 17 January 1933 and it was "a tremendous success. I also earned my share of applause — as I understood, for my dramatic appearance. The production had a huge impact" [11, p. 125].

Indeed, Anatoly Lunacharsky[6] himself gave an extremely favourable review: "Decorations, costumes, make-up — everything was thoroughly thought through and combined into a real work of art."[7] Lunacharsky compared some scenes to William Hogarth's engravings. (Shaw would have been very pleased to hear that comment as Hogarth was one of his favourite artists and precisely the one whom he had in mind creating his early dramas.) Lunacharsky also praised the use of music and Alexander Deytch's work as a translator. In general, he characterized the production as "merry and exciting, lively and lovely."[8]

There was, however, another prominent critic, Alexander Matskin[9], who was more sceptical about certain aspects of Zavadsky's production. For example, to Matskin's dismay, Nikolai Mordvinov (the actor who played Dick Dudgeon) performed the role in a "cowboyish" manner.

> There was a lot of Hollywood-like boldness <...> gestures — grotesque and exaggerated. Dick should be played in a more reserved, soft and warm fashion. Dick is a smart guy who knows what he is fighting for. He expresses his contempt to the citizens of Websterbridge and all the representatives of the Dudgeon family in a way which is far from the "alluring" style [Mordvinov presented]. <...> By no means is he a buffoon villain. In later scenes, the actor retreats from that inadequate interpretation. In Act III he carries out the role perfectly well: in a calmer and more concentrated manner[10].

6 Anatoly Lunacharsky (Анатолий Васильевич Луначарский, 1875–1933) — Russian and Soviet writer, literature and art critic, a prominent revolutionary and politician. After 1917, he became the first People's Commissar for Education.

7 Lunacharsky, A.V. "Uchenik diavola" ["The Devil's Disciple"]. *Izvestia TsIK SSSR i VTsIK*, no. 59, 1933.

8 Ibid.

9 Alexander Matskin (Александр Петрович Мацкин, 1906–1996) — Soviet literary and theatre critic, translator, writer. In the 1930s Matskin worked as the executive secretary of the *Sovetskoye iskusstvo* [Soviet Art] newspaper; in 1937 he became one of the founders of the *Teatr* [Theatre] magazine. In the 1950s–1990s, he published numerous articles in the genre of a literary portrait about the leading theatre figures in Russia.

10 Matskin, A.P. "Shou u Zavadskogo: novaya postanovka 'Uchenika diavola'." ["Shaw at Zavadsky's: A New Production of *The Devil's Disciple*"]. *Sovetskoye iskusstvo* [*Soviet Art*], no. 10, 1933, p. 2.

Lunacharsky, conversely, expressed the opinion that Mordvinov was handsome, smart, and used sarcasm and pathos just in a way that his challenging role demanded it. Zavadsky, as a director, was also delighted with the lead actor's performance and wrote:

> Smart and sarcastic, his hero was a fighter for justice, a true son of nature. Mordvinov's Dick Dudgeon was a handsome, lively, free-spirited, restless character fascinating in his sincerity, courage, generous soul and purity [9, p. 271].

Another target of Matskin's criticism was Grigoriy Getmanov who played minister Antony Anderson. Matskin interpreted Shaw's pastor as a "farmer Savonarolla" managing his congregation more like a military leader. To the actor's credit, Matskin mentions that

> ...when Anderson quits his minister's coat and puts on the rags of a rebel, the audience perceive it as a perfectly logical transformation of the character and not a "vaudeville" travesty. There is a shift in speed: movement becomes sharper, breath shorter, rhythm of the production — faster. But Getmanov should not have preserved the [pastor's] stately bearing. Anderson does not simply change his clothes — he is in a new skin. He should feel the burden of minister's responsibilities coming off his shoulders — there is no need in fooling the dwellers of that boring town any more. He is just a rebel [one of many], and it is unusual, funny and even pleasant. That sense of pleasure and relief is absent in Getmanov's performance. <...> Psychological excesses only add unnecessary weight to the role[11].

The only actor who earned Matskin's full approval was Osip Abdulov playing the part of General Burgoyne. The critic identified General Burgoyne as occupying a 'vice-author' position in the play, "a blasé official, a kind of Montaigne with epaulettes, a liberalizing landlord with a sharp sense of humour, a cynical old soldier who does not idealise the state that he is loyally serving."[12] And he warned that any attempt at embodying this character on stage by means of grotesque, caricature, or exaggeration would ruin the part. In Matskin's view,

11 *Sovetskoye iskusstvo* [*Soviet Art*], no. 10, 1933, p. 2.
12 Ibid.

the scenic power and persuasiveness of that "gentleman-hangman" should shine through his *speech*, and Abdulov

> ...found the acute intonations of fastidiousness, exhaustion and Burgoyne's martinet kind of aristocratism. In his performance, Abdulov relies on the word. His replies are vibrantly meaningful <...> the actor is practically immobile and delivers the part purely verbally. But what a powerful dialogue! The conversation acquires polemical sharpness <...>. And that is how Shaw should be played on stage — without any trace of an apathetic didactic monologue but through the living flow of speech, passion, feeling, obsession, through the word — through the verb.
>
> <...> Having found the right approach to Burgoyne and the whole Act III, the director Yu. Zavadsky has approached the true understanding of Shaw's text[13].

However, in Matskin's view, the director failed to understand Shaw's idea fully:

> Dick and Anderson switch places but not for the sake of showing the audience that a rebel might have a tendency to a minister's path while a clergyman does not mind exercising with a rapier. No, the idea behind that switch is much more meaningful. It is all about that philosophy of chance, the power of nature, the conventionality of ethics within the unsettled bourgeoise society, the raging and purifying power of a mass rebellion. Shaw gives us only hints but those hints are explicit. Unfortunately, [Zavadsky's] theatre failed to understand those hints, and <...> in a number of scenes this has led to a conventional dead end[14].

As is evident, Matskin expected Zavadsky to follow the general path outlined for the Soviet literature and theatre at the turn of the decades: to show the triumph of revolution, socialism and the first five-year plan. However, as Lunacharsky wrote, "there was no such thing in the play. It is about freethinking, rebellion and protest against philistinism; it is a radical *petit-bourgeois* play written by a man who is so smart that he often takes an ironic side view on his own position."[15] So, it was no good "trying to fit this or that play into the requirements

13 Ibid.
14 Ibid.
15 Lunacharsky, A.V. "Uchenik diavola" ["The Devil's Disciple"]. *Izvestia TsIK SSSR i VTsIK*, no. 59, 1933.

of being 'socially meaningful'" — that, Lunacharsky insisted, was not the right approach to cultural heritage; that heritage should be "highlighted, and explained, but in no way detached from its historical roots. It should be learnt, it should be criticized, but never falsified."[16] And that is why Lunacharsky fully approved of both Zavadsky's interpretation of the piece and the appearance of Shaw as a character in the end.

It gets dark briskly... Fanfares. Then comes an explosion, and in the glow of sparkles, the author – Bernard Shaw – appears.

BERNARD SHAW. At your service! <...> Just a couple of words, my friends! It is in the hour of trial that a man finds his true profession. This foolish young man always boasted himself the Devil's Disciple. Nevertheless, he found that it was his destiny to suffer and be faithful to the death. And this man thought himself a decent minister of the gospel of peace; but when the hour of trial came to him, he found that it was his destiny to be a man of action and that his place was amid the thunder of the captains and the shouting.

RICHARD. Minister — I should say Captain. I have behaved like a fool.

ANDERSON. Like a saint.

JUDITH. Like a hero.

BERNARD SHAW. A fool, a saint, a hero — much the same thing, perhaps. Let us not debate on the subject. One may occupy towns and win battles, but that does not mean one can conquer a nation. General, what did you say about History?

BURGOYNE. History, sir, will tell lies, as usual.

BERNARD SHAW. Regardless of your rank, you are a sensible man. However, it was I who wrote you that way, dear General Burgoyne! My play depicts the past. While the present... But I will refrain from comments as I do not wish to be rude at the end of the spectacle. Besides, there is a meeting after the show... I suppose, gentlemen [in the audience] have gone through enough worries and fears watching the tribulations of our fates, so we should be merciful.

Music. Bernard Shaw shakes hands with the actors. The curtain falls.

[13, p. 46–47]

16 Ibid.

As can be seen, seeking authenticity of Shaw's voice, Deytch and Moraf made him speak in his own words: Shaw's remarks were mainly comprised by the lines that, in the original, belonged to Anderson. Being slightly reorganized, they were aimed at underlining the main idea of the author and explaining it to the broader audience without taking unnecessary liberties or distorting the original. Nevertheless, Matskin characterized that original take on the final scene precisely as "unnecessary":

> That montage of paradoxes presents a handful of flaccid, random, crumpled words, and the ending provokes annoyance and puzzlement. The spectacle that has been carefully thought through by the director, the production that relies on the high-quality translation made by A. Deytch — comes to an end with an unconvincing 'amusement park' entertainment. We are accustomed to seeing a stricter and more demanding approach of Zavadsky both to himself and his talented troupe[17].

Opinions and tastes could differ but it was Shaw himself who had the last word in the argument. With the help of Lunacharsky, Deytch sent Shaw some press reviews and photographs of the production accompanying them with the following letter:

> Dear Mr Shaw,
>
> <...>
>
> Now we are happy to inform you that the play is enjoying exceptional success in our theatre, there have been around 150 performances, and it has received rave reviews in the press which considers it to be an outstanding event in the Soviet theatre life.
>
> We did not introduce any considerable alterations in the text of the play but we added an epilogue in which you make an appearance as *deus ex machina* and explain the social meaning of the play in [a monologue comprised of] words taken from your own speeches[18].

17 Matskin, A.P. "Shou u Zavadskogo: novaya postanovka 'Uchenika diavola'." ["Shaw at Zavadsky's: A new production of *The Devil's Disciple*"]. *Sovetskoye iskusstvo* [*Soviet Art*], no. 10, 1933, p. 2.

18 RGALI. F. 2837. Op. 1. Ed. khr. 463. P. 2.

As Rostislav Plyatt recalls in his memoirs, "Shaw responded with an amiable letter in which among other things he mentioned that he liked Shaw as portrayed by Plyatt definitely more than he liked the original, at the very least because he is much younger and healthier" [11, p. 125].

Translators' strategy and historical context

Analysing the rest of the translation made by Deytch and Moraf, we should indicate that the text went under certain cuts, especially as far as the remarks are concerned. In the 2014 brief thesis article about the influence of historical context on the Soviet translation practices, Ya. Chernyshova and A. Kalnichenko expressed an opinion that Deytch and Moraf were led by political reasons when they shortened the opening remark leaving the idea of American fight against tyranny but excluding the sentence: "Into the merits of these idealizations it is not here necessary to inquire: suffice it to say, without prejudice, that they have convinced both Americans and English that the most high minded course for them to pursue is to kill as many of one another as possible" [14, p. 271]. According to Chernyshova and Kalnichenko, the translators omitted that statement because it could "discredit the idea of a liberating fight" [6, p. 233]. To a certain extent, that seems to be a valid explanation. However, the scholars limited their observation with only this particular phrase after which they switched to another text. So, the strategy behind that translators' decision was considered in isolation and not taken systematically based on the account of the whole play. If we do take into consideration Deytch and Moraf's piece as a whole, we will see that the majority of character descriptions (especially the main ones) were also substantially reduced.

For instance, Anthony Anderson is portrayed just as being "about 50, agile, with a thick neck" [Ему около 50 лет, подвижный, с толстой шеей, сильный] [13, p. 4]. General Burgoyne is "a man of fifty, an aristocrat, elegant and witty" [пятидесяти лет, аристократ, изысканный и остроумный [13, p. 33]]. Even Judith, whose sentimental nature is extensively and with great irony described by Shaw, in Deytch–Moraf version, is characterized quite dryly: "Young, pretty. Dressed with taste. Sentimental, about 20 years younger than her husband" [13, p. 8].

If in case with the minister, the omissions might have been caused by the overall Soviet scepticism towards religion, the same explanation cannot be applied to the rest of the cases. To our mind, all those cuts and simplifications are due to the fact that the text created by Deytch and Moraf was, first of all, created as a

working copy specially for Zavadsky's production. As the actors for the main parts were known, there was no need in giving too many details in the description — the desired traits could be improved and refined in the process of rehearsals. And, as we have seen from Lunacharsky's review, the images that Shaw "painted with words" became recreated as living pictures on stage.

The same purpose of adapting the text to the stage might stand behind its "lightening" (simplification) that was mentioned by the critics who knew the original. That "working copy" theory is also supported by the fact that for the first time, Deytch's translation was published only one year after the premiere. Moreover, the cover sincerely stated that the play was translated and reworked by Alexander Deytch and M. Moraf; it also contained the Glavrepertcom's admission[19] for the play to be staged under the letter "В [B]," which meant that Shaw's drama was considered as "ideologically acceptable."

The Devil's Disciple in E. Kalashnikova's translation

The next endeavour of translating Shaw' play after the Russian Revolution was made by Evgeniya Kalashnikova (1906–1976) who was one of the renowned professional Soviet translators of English literature. And it was precisely her version of *The Devil's Disciple* that entered the first posthumous complete works edition of Shaw in the USSR (1979–1980) as her effort in bringing Shaw's text to the Russian-speaking audience was of exceptional quality.

As Leonid Sobolev[20] recalled, already her first translations of Erskine Caldwell, Waldo Frank, and Ernest Hemingway "reflected the exceptional gift and talent"[21] Kalashnikova possessed. In 1939, she became a member of the Union of Soviet Writers, and since then participated in heated debates held by its Foreign Commission on the state of contemporary British literature, issues concerning the quality of literary translation, as well as authors and books that demanded attention of the Soviet reader.

19 Glavrepertkom (Главрепертком) — the Main Directorate for Spectacle and Repertoire Control. This censorship institution published an annual Repertoire Index in which the accepted writers' and translators' proposals were categorized into 3 groups marked with the first letters of the Russian alphabet, and the ones that were discarded and/or considered potentially harmful and, consequently, banned.

20 Leonid Sobolev (Леонид Сергеевич Соболев, 1898–1971) — Russian and Soviet writer and military journalist, the 1943 State Stalin Prize laureate.

21 RGALI. F. 631. Op. 40. Ed.khr. 64. L. 32.

During the Great Patriotic War (World War II), Kalashnikova was evacuated to Saratov. There she conducted lectures on the history of foreign literature at the local university and shared her knowledge in translation with her students (a first-time practice that would later become more frequent). It was also during the war that she turned to Bernard Shaw's oeuvre for the first time. Her choice fell on *Pygmalion* and *The Devil's Disciple*. It seems valid to suggest that the wartime context largely explains that choice: for Kalashnikova, who found herself a stranger in an unfamiliar city with a little son to feed and raise amidst the challenges of war, *Pygmalion* as the most linguistically demanding Shaw's play that required a lot of delicacy and precision should have served as an intellectual task demanding and engaging enough to distract her thoughts from hardships. On the other hand, the energy of resistance against oppressors and the power of noble sacrifice, human justice and national pride that filled the pages of *The Devil's Disciple* definitely resonated with the Russian audience even more intensely than ever before.

As opposed to many earlier translations, there are no cuts, omissions or distortions in Kalashnikova's version of the play. It remains as close to the original as possible. However, in no way is it a case of a translator blindly following the original text. On the contrary, Kalashnikova's mastery was formed in close connection and under thorough guidance of Ivan Kashkin[22] who brought up a whole generation of prolific translators of fiction. (Those scholars became known as "кашкинцы" [the Kashkinians].)

There is extensive research concerning Kashkin's work and translation theory. For instance, A. Azov thoroughly considers what the so-called "realistic translation" method (a rather vague term introduced by Kashkin) implied in practice and concludes that it stood close to the idea of co-creation between a translator and the author whose works they were aiming to deliver in another language — not mere translation itself but fully-fledged fiction writing [1, p. 137–142]. E.D. Chernikova further investigates this idea in her 2012 article *The Description Process of a Translator's Work in I.A. Kashkin's Metapoetics of Translation* [5]. T.D. Venedictova's review of the 2007 edition of Kashkin's own poetry[23] also helps to reveal that inner connection between translation and original writing

22 Ivan Kashkin (Иван Александрович Кашкин, 1899–1963) — Russian and Soviet translator, literary scholar, critic, and poet, one of the central figures of the so-called "Moscow school of translation."

23 Kashkin, Ivan. *Stikhi*. Moscow, Zakharov Publ., 2007. 160 p. (Иван Кашкин. Стихи. М.: Захаров, 2007. 160 с.)

process for Kashkin [3], whereas M.E. Baskina, I.A. Barinova and N.M. Nesterova aim to highlight the advantages, disadvantages of Kashkin's approach and its evolution in the work of his disciples as opposed to other approaches to literary translation that existed at the time [2; 4]. Given such scholarly attention to the issue, there is no need to delve into more detail, in this article, studying Kashkin's method *per se*. In order to perceive the essence of the Kashkinians' creative work, its challenges and achievements, it seems suffice to cite the reminiscences of their younger apprentice Nora Gal in her book *Living and Dead Word*:

> During the war, [they] prepared, and in the February of victorious 1945, signed for publication a solid volume of Bernard Shaw's *Selected Works*. It was then when the Kashkinians gifted us his most significant plays, which were exceptionally challenging in translation. <...>
>
> That project required absolute mastery, perfect command of all subtle hues of humour and satire from an elusive smile to razor-sharp sarcasm.
>
> The Kashkinians were great masters of transfiguration [8, p. 283].

Kashkin's apprentices and colleagues fought ruthlessly against literalism and "any book translated by them together was a complete and indivisible cultural phenomenon" [8, p. 284]. Speaking about Evgenia Kalashnikova's talent in particular, Nora Gal notices:

> It seems that not every great master among the Kashkinians could always find — let alone with the same ease — the perfect substitute for a foreign word that entered our everyday use and that we have got accustomed to. E. Kalashnikova does it all the time so effortlessly that one is stunned with admiration [8, p. 352].

Indeed, if we take a closer look at certain excerpts, Nora Gal's characteristic proves to be quite accurate. For instance, the remarks showing irritation in Mrs Dudgeon's movements ("She shakes herself angrily out of the chair; throws back the shawl from her head <...> pushing back her own [chair] to the window" [14, p. 279]), which in previous translations were rather bleak (e.g. "she stands up"), are now filled with energy and passion: "Сердито срывается со стула, сбрасывает шаль с головы [... стул] отлетает к окну [She rushes off the chair, throws back the shawl ... the chair is sent flying towards the window]" [12, vol. II, p. 47].

Telling traits in the characters' description are also given careful examination by the translator: Christy, "a fattish, stupid, fair-haired, round-faced man of about 22," [14, p. 273] is depicted as "придурковатый" [silly, awkward, oafish but not completely unattractive] and "белобрысый" [having unpleasantly fair, practically white hair, eyebrows and lashes], which allows Kalashnikova to soften a rather negative impression with ironic sympathy. Much later, in the court scene, Kalashnikova, again, slightly softens the insult addressed to Christy by Richard: "you blatant idiot" in Russian is delivered as "простофиля несчастный [wretched simpleton]". Such strategy of associating Christy with the image of a traditional simpleton — clueless but harmless — is well-chosen for this man-child is the only of the Dudgeons (except for Essie) who doesn't denounce or hate Richard — on the contrary, he seems to have naïve admiration for his reckless brother. That contrast between the family members who have or lack humanity becomes even more evident in case with William Dudgeon, "a large, shapeless man, bottle-nosed and evidently no ascetic at table" [14, p. 284]. Here, on the contrary, Kalashnikova makes the caricature even more grotesque giving his portrait with large strokes: "Уильям Даджен, — нескладный верзила с носом сливою, явно не принадлежащий к разряду аскетов и постников [William Dudgeon, a gawky maypole with a plumlike nose who in no way is an ascetic faster]" [12, vol. II, p. 52].

Another comic means that, having noticed in Shaw's text, Kalashnikova enhances in translation is the tendency of syntactically equalizing people and objects. Here, for instance, a reader may feel that William's wife is not just deprived of individuality but acquires the same function of the man's attribute that his clothes perform: "His clothes are not the clothes, nor his anxious wife the wife, of a prosperous man" [14, p. 284].

There are a number of cases when Kalashnikova makes the stage property terms more historically specific (e.g. cupboard — поставец [credence]; prayer book — требник [breviary]) whereas other too culture-specific words more neutral (e.g. zany — клоун [clown]). All those little changes add to the slightly old-fashioned but coherent ambience, which is suitable for the setting of the play, but in no way deprive it of Shaw's modern spirit.

Thus, Kalashnikova's translation of *The Devil's Disciple* can be considered the closest to the original both on the textual and on the spiritual level. And since the moment it was published for the first time by "Goslitizdat" [the State Pub-

lishing House] in 1946, it has been the text of choice for the majority of Russian theatre directors.

Two Rival Productions of the 1950s

In May 1956, as part of the Soviet festivities dedicated to Shaw's 100th birthday anniversary, Gorky Bolshoi Drama Theatre[24] in Leningrad made a production of *The Devil's Disciple* based on the latest translation by Kalashnikova. Once again, the play proved to be extremely topical: whether or not it was the producers' intention, the critics now unanimously underlined the anti-colonial aspect of the Shavian mock-melodrama, which, against the contemporary historical background (India, Pakistan and Israel declaring independence, the Suez Crisis that followed), sounded fair enough and made the play resonate with the overall counter-colonial tendency in the British literature of the 1950s. One review stated:

> Bernard Shaw, a true humanist and a great artist, was always an ardent opponent of colonialism. In *The Devil's Disciple*, as in many other Shaw's plays, denunciation of colonial enslavement of peoples is one of the central aspects[25].

Another one echoed:

> And <...> even though the play does not demonstrate a revolutionary upheaval, yet the zeal of the fight, the victory of the noble and courageous people permeate every bit of Shaw's piece[26].

Of course, those were not the only reasons for the popularity of the production. The critics put emphasis on other problematic issues such as the dichotomy of form and content, and how deceptive looks can be; praised the director, Mar Sulimov[27], for maintaining the Shavian spirit and advertised *The Devil's Disciple* to the audiences by mentioning "the unexpected turn of events, the velocity of plot development," as well as "the keen and interesting situations characteristic of this

24 These days the theatre is called Tovstonogov Bolshoi Drama Theater.

25 *Smena* [*Shift*], no. 10, 1956.

26 *Leningradskaya pravda* [*Leningrad Truth*], no. 108 (12525), 1956.

27 Mar Sulimov (Мар Владимирович Сулимов, 1913–1993) — Soviet theatre actor, director, artist, one of the leading professors of theatre pedagogy, author of several books on stage directing.

Bernard Shaw's wonderful play that brightly and with great determination delivers the idea of love for freedom."[28] The court scene was generally acknowledged as the gem of the spectacle:

> ...the court scene, in which Burgoyne appears, is undoubtedly the best in terms of both direction and acting. Actor B. Ryzhukhin plays the role of Gentleman Johnny with an excellent sense of Shaw's style, and the 'graceful' cynicism of the general is concordantly accompanied by the rabidly straightforward, thick-headed rudeness of his assistant Major Swindon, whose satirical portrait is skilfully sculpted by N. Korn. It is precisely in this scene that the actor E. Kopelyan plays the role of Dick Dudgeon with the greatest liveliness, ease, and satirical sharpness[29].

Nevertheless, praises intertwined with criticism mainly concerning the actors' development of their character arcs. Critic G. Kapralov noted that the esteemed actress V. Soboleva made her Mrs. Dudgeon too serious in her suffering and completely overlooked Shaw's ironic mirth towards his grotesque heroine. The same seriousness narrowed down the potential of Judith in the interpretation of N. Olkhina. And even her partner A. Larikov playing Anthony Anderson with elegant translucent humour, according to Kapralov, did not fully succeed in carrying out the transition from a peaceful preacher to a courageous warrior[30].

Critic Yu. Kovalev fully agreed with Kapralov judgement of the female characters but, on the contrary, did not recognise any lively character or amiability in Larikov's Anderson, who produced an impression of a "doddering voluptuary who pretends to be virtuous" rather than a "hearty man," which left the audience puzzled how Judith could have fallen in love with such a man and made Anderson's transformation reminding that of the Frog Prince instead of revelation of his hidden potential[31].

Renowned literary scholar A. Aniskt fully supported the opinion that the 1956 Anderson lacked the qualities that must have attracted Judith. However, in his opinion, the most important ones were Anderson's intelligence and wit, which made him a worthy opponent for Richard.

28 *Leningradskaya pravda* [*Leningrad Truth*], no. 108 (12525), 1956.
29 *Leningradskaya pravda* [*Leningrad Truth*], no. 125 (12542), 1956.
30 Ibid.
31 *Smena* [*Shift*], no. 10, 1956.

Dick Dudgeon's performance worried Aniskt even more as, during Act I, Richard appeared in the middle of the family reunion with a long whip which he constantly used to terrify the relatives. As a result, handsome and passionate rebel looked like "a lion among sheep," and the accessory made the character seem morally weaker turning "the Devil's disciple" into an ordinary bully. The critic blamed the overall tendency of theatre directors to "assist" the dramatist by adding some traits that the playwright must have forgotten to mention[32]. Luckily, "E. Kopelyan was playing [Shakespeare's] Petruccio only in the beginning," and later in the play proceeded to embody Shaw's character *per se* regaining Dick's charisma and "properly delivering the patriotic idea of his actions being, in the town of hypocrites, the only citizen who dared to tell the truth in the face of the enemies — the hangmen."[33]

As objectively as Anikst criticised the director's unnecessary additions to Shaw, he praised Sulimov for choosing the optimal translation:

> Unfortunately, we still have the practice of using the so-called 'stage versions' or 'rewritings' of Shaw who does not need such help at all. In this case, the theatre took the right course of action by selecting the proper translation by E. Kalashnikova who did not take liberties with 'bettering' Shaw but masterfully delivered the stylistic merits of the original, and, due to that, the dialogue sounds brilliantly from stage[34].

Next year, though, there appeared another *Devil's Disciple* by the Stanislavsky Moscow Drama Theatre, and its producers gave preference exactly to one of the notorious 'stage versions' instead of Kalashnikova's masterwork. The production was directed by Rosa Ioffe and was supposed to rely on the text composed by Ilya Rubinstein. Rubinstein had previously gained fame through working on the operetta *Mister Iks* [Mister X] (1956), an adaptation of *The Circus Princess* (1926) by Emmerich Kálmán, that became extremely successful and two years later was even transformed into a Soviet musical comedy film (director Yuli Khmelnitsky). However, not all adaptations by Rubinstein were of the same quality.

32 *Teatr* [*Theatre*], no. 9, 1956, p. 145.
33 Ibid.
34 Ibid.

In an issue of *Izvestia* [The News], there was published an article by Dmitry Lyadov titled *The Tenth Muse* — a pamphlet aimed against the worshipers of "the Muse of Royalties" — a deity that is especially benevolent towards the scriptwriters whose main source of income is rewriting (or rather spoiling) the original theatre masterpieces. Lyadov provided convincing examples of tasteless distortions by such worshippers and, among them, he wrathfully mentioned Rubinstein accusing him of selecting voluminous pieces with good plots and dialogues and turning them into "victims" of his "scissors and glue."

> We are not in opposition towards stage versions that are smart and written with talent. But an author who unscrupulously takes up any job, and reconstructs *The Headless Horseman*, an adventure story, and *Anna Karenina*, a [serious] novel, for theatre, and *Mister Iks*, an operetta, for cinema — all with the same [irresponsible] ease creates for himself a dubious professional reputation of a mere remaker.
>
> In Bernard Shaw's one-volume edition, there is an excellent translation of *The Devil's Disciple* by E. Kalashnikova.
>
> That translation was used by the Moscow Art Theatre and the [Gorky] Bolshoi Drama Theatre in Leningrad. But the administration of the Stanislavsky Moscow Drama Theatre, for some reason, thought it necessary to stage *The Devil's Disciple* in "their own" translation. And the only "master of literary translation" suitable for the task turned out to be notorious Ilya Rubinstein[35].

Those accusations were not unfounded. In the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), there is a director's copy of the play which provides evidence that Rosa Ioffe, who was a guest director and, evidently, did not choose the translation herself, had to rewrite schematic and faceless parts of Rubinstein's text to make them livelier, and the characters' speech stylistically more in accordance with their personalities. Ioffe also added some short emotionally charged expressions where scenes reached their climax (e.g. "Fool!", "Blasphemy!", "Get out of my house!"). Although such additions sometimes were extra as compared to the original piece, they were in tune with the spirit of the Shavian action and helped to regain its momentum. On the overleaves of the director's copy Ioffe wrote numerous notes. One of them states: "Don't stretch [the scene]! One must

35 *Izvestia* [*The News*], no. 297, 1959, p. 4.

envision the rhythm! It should be understood that a translator cannot often convey the continuous straight-through action."[36]

It should be noted that Rosa Ioffe had not had previous experience of staging productions in theatre — she was a radio drama director. It might have become a disadvantage with any other literary work, but for a play by Shaw this was a fortunate coincidence. Throughout his career, Shaw paid special attention to the rhythm and music of the dialogue (as is well-known, his plays were compared to Italian operas, and that correlation was thoroughly studied by J.L. Wisenthal in his article "'Please remember, this is Italian opera': Shaw's Plays as Music-Drama" [7]). So, Ioffe, as a director who had an ear for the melodic curve of the interaction between characters was a perfect candidate to put Shaw's play on stage, and the only one who could save if from disaster with such ignorant translation.

Archival files give an insight into the thorough preparation that Ioffe undertook before the production. There are postcards with reproductions of historic engravings illustrating the eighteenth-century America, reviews of the play itself by authoritative Shaw scholars Yu. Kagarlitsky and A. Obraztsova, as well as its previous stagings – among them there is the abovementioned article by Matskin on *The Devil's Disciple* in Zavadsky's Theatre — all of them carefully studied by Ioffe who, judging by her marks, paid special attention to the publicist nature of the play and the reproach to some theatre directors who took the material too seriously and occasionally lost Shaw's humour. She sensed Dick's "mischievousness" to be boyish at core, and clearly identified the Swift-like nature of Shaw's play where the so-called "villain" turns out to "the true hero in the most elevated sense of the word <...>. And having been touched by Richard's ardent and noble heart, Essie, Judith and Pastor's [souls] all of a sudden start to bloom and shine in the light of a true virtue."[37]

Considering the experience of her predecessors Rosa Ioffe was thinking whether or not to introduce Shaw's figure in the spectacle, but decided to escape the tendency that, by the time, became too widespread in the Soviet theatre. However, relying on the Greek routs of melodrama as a genre performed with musical accompaniment, Ioffe introduced short songs in the production. She also gave enough freedom to the actors to transform the approach of their characters to each other.

36 RGALI. F. 3086. Op. 1. Ed.khr. 8. P. 5 (overleaf).
37 RGALI. F. 3086. Op. 1. Ed.khr. 21. P. 102–103.

For example, Dick Dudgeon's part was originally given to the actor Boris Levinson who was later substituted by Yevgeny Urbansky. Yevgeny Leonov, who at the time was in the early stages of his career and played Christy's part, recollected the shift caused by the change of the male lead in his own performance:

> ...the production was lively and ever-changing in its nuances <...> when Zhenya [Yevgeny] Urbansky, who portrayed Richard, entered the cast, I sensed the transformation within my character, Christy. Usually, Christy is seen as a laughable and rather pathetic simpleton; he does not even realise that his testimony helped his brother's enemies to pass a death sentence to him. While, you see, Zhenya and I got on so well that it became clear: Richard and Christy love and understand each other, they are both victims of this mad world. So, when [the soldiers] were taking Richard away, Christy was desperate <...>. Although his consciousness could not grasp the catastrophe in full, he felt that something terrible had happened. [Leaving the court], Richard was caressing Christy's head. Thus, tragedy emerged, the production accumulated poetic power. At first glance, everything went just like before but the meaning of the scene was completely different [10, p. 13].

As a result of all the efforts applied, the production enjoyed success among both the audience and the crew. Strangely enough, though, the premiere did not receive much critical attention from the press of the capital. There was just one article by Nikolai Putintsev in *Sovetskaya Kultura* [Soviet Culture] that was extremely sceptical about it and did not recognize any heroism, romance or passion in the spectacle, condemned the actor playing Dick Dungeon for tomfooleries, and disapproved the grotesque lens through which the director saw the play. Perhaps, such opinion was due to the fact that Putintsev saw Richard being performed not by Yevgeny Urbansky but by Levinson, and it is quite likely that his approach to the role was the reason behind the change of actors. Rosa Ioffe was convinced that the article was part of the inner intrigues within the theatre world and the prejudice it held against her. But whether or not her suspicions were grounded, Putintsev's assessment did not receive any considerable support in the long run. On the contrary, reviews in newspapers from different corners of the Soviet Union sang praises to the politically topical character of the production and the dramatically delivered idea that in the hour of trial any person who is no stranger to honour will give up any prejudice and join the national liberation movement;

those reviews appreciated its humour that made the audience burst into laughter, and Urbansky's nuanced performance that combined "audacity and shyness, tenderness and determination, longing for affection and evading it as an obstacle in reaching the only goal that is worth sacrificing one's life for."[38]

Conclusion

Thus, after the Russian Revolution, *The Devil's Disciple* evoked even more interest among theatre directors and audiences than the play had enjoyed before 1917. It was widely staged in both academic and amateur theatres throughout the country as an artistic means to motivate the further fight for freedom and independence. The assessment of its productions varied depending on the critics' cultural and ideological background. As after the Revolution of 1917 and throughout the 1920s, workers became the main audience to praise and criticise *The Devil's Disciple*: they praised the exciting turns of the plot and the breathtaking performances, but their idea of a revolutionary differed considerably from Shaw's Dick Dudgeon. In the 1930s, there still remained Soviet critics who were dissatisfied with the toned-down portrayal of a mass rebellion either in Shaw's original, or in its stage adaptations but the thoughtful, high-quality productions like in Zavadsky's Theatre-Studio never compromised artistic qualities for pure ideology.

However, regardless of the decade, the Shavian wit and humour redeemed the play in the eyes of any audience. At times, though, that humour was taken too far by the directors who put an emphasis on the grotesque features of the Dudgeons or Richard's boisterous bravado in Act I (like in Mar Sulimov's interpretation). But the contrary approach of staging the play too seriously was also flawed. It was especially challenging for the actors playing Dick and Anderson to discover the right approach to showing the inner evolution of their characters so that it would not seem implausible, comic or schematic. So, the closer the directors followed Shaw's vision and spirit, the more successful the productions were. Accordingly, the choice of translation was pivotal.

Ilya Rubinstein's rewriting done first of all for commercial reasons presented an obstacle rather than providing support for Rosa Ioffe, whereas Deytch and Moraf's adaptation of the play, although considerably shorter than the original, retained the main idea of the piece and the logic of the characters' development. Com-

38 *Vechernii Tbilisi* [*Evening Tbilisi*], no. 157 (155), 1960.

bined together with Zavadsky's wise decision not to overwrite the dramatist but to eliminate any obscurities by putting Shaw himself in the limelight, the Deytch–Moraf version of the text assisted the male leads' transformation and the audience's understanding of it. However, Evgenia Kalashnikova's literary translation even today remains the indisputable masterpiece which continues to make new generations of Russian audiences fully appreciate *The Devil's Disciple* both on and off stage.

All in all, the changing historical context highlighted different aspects of Shavian drama. In pre-revolutionary theatre, it was the moral transformation of the main character. On the verge and after the Russian Revolution, the correlation between mutinies in the 18th-century America and the early-20th-century Russia came forward. By the middle of the 20th-century, the anti-colonial concept of the play took central stage in its critical reception.

But regardless of the era and the controversial character of some productions, at all times *The Devil's Disciple* made people think. And, in terms of the Shavian theatre, that is the best praise possible.

Список литературы

Исследования

1 *Азов А.* К истории теории перевода в Советском Союзе. Проблема реалистического перевода // Философско-литературный журнал «Логос». 2012. № 3 (87). С. 131–152.

2 *Баринова И.А., Нестерова Н.М.* Перевод: «поверженный / неповерженный» буквализм // Вестник Череповецкого государственного университета. 2018. № 6 (87). С. 66–77. https://doi.org/10.23859/1994-0637-2018-6-87-7

3 *Венедиктова Т.Д.* Тому, о ком я сейчас и не думаю… // Иностранная литература. 2008. № 5. С. 270–274.

4 Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / сост. М.Э. Баскина. СПб.: Нестор-История, 2021. 720 с.

5 *Черникова Е.Д.* Процесс описания деятельности переводчика в метапоэтике перевода И.А. Кашкина // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2014. № 4. С. 226–234.

6 *Чернышова Я.К., Кальниченко А.А.* Влияние исторических взглядов в обществе на перевод (на примере русских переводов 1920–30-х годов) // In Statu Nascendi. Теоретичні та прагматичні проблеми перекладознавства: збірник студентських статей. Вип. 15. Харьков: НТМТ, 2014. С. 219–225.

7 *Wisenthal J.L.* "Please remember, this is Italian opera": Shaw's Plays as Music-Drama // The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / ed. Christopher Innes. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 283–308.

Источники

8 *Галь Н.* Слово живое и мертвое. М.: АСТ, 2023. 384 с.

9 *Завадский Ю.А.* Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975. 335 с.

10 *Леонов Е.П.* Письма сыну. М.: АРТ. Союз театр. деятелей РСФСР, 1992. 160 с.

11 *Плятт Р.Я.* Без эпилога / ред. Б.М. Поюровский. М.: Искусство, 1991. 174 с.

12 *Шоу Б.* Полное собрание пьес: в 6 т. Л.: Искусство, 1978–1981.

13 *Шоу Б.* Ученик дьявола: Парадоксальная мелодрама в 6 карт. (4 акта) / пер. и переработка А. Дейча, М. Мораф. М.: Цедрам, 1934. 47 с.

14 *Shaw B.* Complete Plays with Prefaces. New York: Dodd, Mead & Company, 1963. 844 p.

References

1 Azov, A. “K istorii teorii perevoda v Sovetskom Soiuze. Problema realisticheskogo perevoda” [“To the History of Translation in the Soviet Union. The Issue of Realistic Translation”]. *Logos*, no. 3 (87), 2012, pp. 131–152. (In Russ.)

2 Barinova, I.A., and N.M. Nesterova. “Perevod: ‘poverzhennyi / nepoverzhennyi’ bukvalizm” [“‘Defeated / Undefeated’ Literal Translation”]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 6 (87), 2018, pp. 66–77. https://doi.org/10.23859/1994-0637-2018-6-87-7 (In Russ.)

3 Venediktova, T.D. “Tomu, o kom ia seichas i ne dumaiu...” [“To Someone Who I Am not Even Thinking About...”]. *Inostrannaia literatura*, no. 5, 2008, pp. 270–274. (In Russ.)

4 Baskina, M.E., editor. *Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920–1930-kh godov* [*Literary-Philological Translation in the 1920s–1930s*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2021. 720 p. (In Russ.)

5 Chernikova, E.D. “Protsess opisaniia deiatel’nosti perevodchika v metapoetike perevoda I.A. Kashkina” [“The Description Process of a Translator’s Work in I.A. Kashkin’s Metapoetics of Translation”]. *Vestnik LGU imeni A.S. Pushkina*, no. 4, 2014, pp. 226–234. (In Russ.)

6 Chernyshova, Ia.K., and A.A. Kal’nichenko. “Vliianie istoricheskikh vzgliadov v obshchestve na perevod (na primere russkikh perevodov 1920–30-kh godov)” [“The Influence of Historic Opinions in Society on Translation (On the Material of Russian Translations of the 1920s–1930s”]. *In Statu Nascendi. Teoretichni ta pragmatichni problemi perekladoznavstva: zbirnik students’kikh statei* [*In Statu Nascendi. Theoretical and Pragmatic Problems of Transaltion: Collection of Student Articles*], issue 15. Kharkiv, NTMT Publ., 2014, pp. 219–225. (In Russ.)

7 Wisenthal, Jonathan L. “‘Please Remember, This Is Italian Opera’: Shaw’s Plays as Music-Drama.” Innes, Christopher, editor. *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 283–308. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XHAQCQ
УДК 821.161.1.0 + 821.133.1 + 791.43.04
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 + 83.3(4Бел)52 + 85.373(2)53

ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ В КИНО: ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА МЕРТВОЙ КРАСАВИЦЫ В ФИЛЬМАХ Е. БАУЭРА — ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПОВЕСТЕЙ И. ТУРГЕНЕВА И Ж. РОДЕНБАХА

© 2025 г. К.Р. Андрейчук
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 09 марта 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-86-113

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/

Аннотация: В статье рассматривается трансформация литературного и живописного образа «мертвой красавицы» в двух фильмах Е. Бауэра: «После смерти» (1915, экранизация повести И.С. Тургенева 1883 г. «Клара Милич (После смерти)») и «Грёзы» (1915, др. название «Обманутые мечты», экранизация повести Ж. Роденбаха 1892 г. «Мертвый Брюгге»). Упоминается история литературного сюжета о «мертвой невесте/красавице» (миф об Орфее и Эвридике, народные сказки, русская классическая и символистская литература, культура прерафаэлитов и fin de siècle) и история эстетизированного образа женской смерти в живописи. Особое внимание уделяется образам «мертвой красавицы» в двух произведениях, позднее экранизированных Е. Бауэром, — повестях И.С. Тургенева «Клара Милич» и Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге» — и тому, что в них привлекло Е. Бауэра-режиссера, который, в отличие от своих современников, мало экранизировал классику. Подвергается анализу способ обращения Бауэра с символистским или предсимволистским текстом и то, каким образом Бауэр, которого часто называли «женским режиссером», интерпретирует женские образы-символы, вдыхая в них жизнь и осовременивая, но также и приспосабливая к массовой аудитории. Приводится контекст других фильмов Е. Бауэра, в которых появляется образ мертвой женщины.

Ключевые слова: сюжет, «мертвая красавица», И.С. Тургенев, «Клара Милич», Ж. Роденбах, «Мертвый Брюгге», Е.Ф. Бауэр, «После смерти», «Грёзы».

Информация об авторе: Ксения Руслановна Андрейчук — 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/0000-0002-8906-9607

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

Для цитирования: *Андрейчук К.Р.* Из литературы в кино: трансформация образа мертвой красавицы в фильмах Е. Бауэра — экранизациях повестей И. Тургенева и Ж. Роденбаха // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 86–113. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-86-113

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

FROM LITERATURE TO CINEMA: TRANSFORMATION OF THE IMAGE OF THE "DEAD BEAUTY" IN E. BAUER'S SCREEN ADAPTATIONS OF STORIES BY I. TURGENEV AND G. RODENBACH

© 2025. Kseniia R. Andreichuk
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 04, 2024
Approved after reviewing: March 09, 2024
Date of publication: September 25, 2025

Acknowledgements: The work was carried out at IWL RAS with the support of the grant by the Russian Science Foundation, project no. 19-78-10100 (https://rscf.ru/project/19-78-10100/).

Abstract: The article examines the transformation of the literary and pictorial image of the "dead beauty" in two films by E. Bauer: *After Death* (1915, film adaptation of I.S. Turgenev's 1883 story *Clara Militch*) and *Dreams* (1915, others title *Deceived Dreams*, film adaptation of G. Rodenbach's 1892 story *Bruges-la-Morte*). The research relies on the history of the literary plot about the "dead bride / beauty" (the myth of Orpheus and Eurydice, folk tales, Russian classical and symbolist literature, Pre-Raphaelites' and fin de siècle culture), and the history of the aestheticized image of female death in painting. The article pays particular attention to the images of the "dead beauty" in two works, later filmed by E. Bauer: the stories by I.S. Turgenev *Clara Militch*, and G. Rodenbach *Bruges-la-Morte* and their features that attracted E. Bauer — the director, who, unlike his contemporaries, did little to film the classics. The article examines Bauer's handling of symbolist or pre-symbolist text, and the way in which Bauer, often called a "women's director," interprets female symbolic images, breathing life into them, modernizing them, and exploring psychology but also adapting them to a mass audience. The article gives the context of other films by E. Bauer in which the image of a dead woman appears.

Keywords: plot, "dead beauty," I.S. Turgenev, *Clara Militch*, G. Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, E.F. Bauer, *After Death*, *Dreams*.

Information about the author: Kseniia R. Andreichuk, 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/0000-0002-8906-9607

E-mail: enantiosemia@yandex.ru

For citation: Andreichuk, K.R. "From Literature to Cinema: Transformation of the Image of the 'Dead Beauty' in E. Bauer's Screen Adaptations of Stories by I. Turgenev and G. Rodenbach." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 86–113. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-86-113

Сюжет о «мертвой невесте/красавице» знаком русскому читателю прежде всего по произведениям русских классиков — В.А. Жуковского («Спящая царевна»), А.С. Пушкина («Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»), Н.В. Гоголя («Вий»). Эти авторы ориентировались на общеевропейский сказочный сюжет, известный им как по русским вариациям, так и по немецкой (сказке «Царевна Шиповник»/«Шиповничек», записанной братьями Гримм и переведенной Жуковским в 1826 г.) и французской (сказке «Спящая в лесу красавица», обработанной Ш. Перро). Один из наиболее ранних вариантов этого сюжета появляется во французском романе середины XIV в. «Персефорест», объединяющем историю Александра Великого и мотивы артуровского цикла; более поздняя известная вариация — сказка Дж. Базиле «Солнце, Луна и Талия» 1634 г.

В России соответствующая сказка была впервые опубликована в XVIII в., в лубочном сборнике «Старая погудка на новый лад, или Полное собрание древних простонародных сказок» (М., 1795). Позднее другая вариация была записана А.Н. Афанасьевым (№ 210–211 «Волшебное зеркальце») [34, с. 99–107].

В целом же сюжет, как справедливо отмечает С.А. Шульц [28, с. 146], имеет соответствия в древнем фольклоре и мифах (например, в мифе об Орфее и Эвридике), подразумевающих взаимосвязь между земным и подземным мирами. В германо-скандинавской мифологии соответственным является сюжет о валькирии Брюнхильде (Сигдриве), которую за неповиновение Один усыпил «шипом сна», а Зигфрид (Сигурд) освободил, убив дракона Фафнира и разрубив кольчугу [37, с. 46]. Сюжет был позднее использован Р. Вагнером в тетралогии «Кольцо нибелунга».

В «Сравнительном указателе сюжетов» описываются два сходных сюжета восточнославянских сказок, один из которых, очевидно, был взят за основу Жуковским, а другой — Пушкиным:

1. № 410: «Спящая царевна: все царство усыплено колдуньей; царевич проникает во дворец, целует девушку и освобождает всех ото сна» [42, с. 131];

2. № 709: «Волшебное зеркальце (Мертвая царевна): узнав с помощью волшебного зеркальца, что краше всех на свете не она, а падчерица, мачеха приказывает убить ее, та спасается и живет в лесу у семи братьев (разбойников); мачеха выслеживает ее и отравляет; девушку кладут в прозрачный гроб, ее видит царевич и влюбляется; она оживает» [42, с. 179].

Контаминация этих сюжетов легла в основу стихотворения Я. Полонского «Царь-девица» 1876 г. В исследованиях часто утверждается, что это стихотворение сыграло важную роль в пробуждении интереса символистов к образу мертвой/спящей красавицы [11]. По В.С. Соловьеву, Полонский сам всю жизнь был рыцарем своей Царь-девицы и в этом стихотворении выразил идею Вечной Женственности как «сверхчеловеческого», «запредельного» и одновременно «совершенно действительного и даже как бы личного источника поэзии» [41, с. 519]. Считается, что стихотворение «Царь-девица» Полонского повлияло на поэму Соловьева «Три свидания» (1898), описывающую встречи с «подругой вечной» [16, с. 51]. Очевидно, что образ мертвой/спящей царевны оказался для символистов связанным с идеей Вечной Женственности, стал символом плененной хаосом Души мира, ждущей принца-спасителя, а также иногда России («Луг зеленый» А. Белого, «О веселом ремесле и умном веселии» Вяч. Иванова) [11]. Особое место эта мифологема занимала в творчества А. Блока (подробно ее роль описывает З.Г. Минц) [10, с. 368, 428; 10].

Уже в мифе об Орфее и Эвридике мертвая женщина предстает как хтоническая сущность. Этот момент, не так заметный у Пушкина и Жуковского, акцентирован в повести Н.В. Гоголя «Вий» 1835 г. Прежде всего на эту трактовку опирается И.С. Тургенев в повести «Клара Милич» 1883 г. У Тургенева покончившая с собой артистка Клара Милич может активно влиять на действительность, как и гоголевская панночка: заставляет полюбить себя отвергнувшего ее при жизни Якова Аратова и забирает его с собой в царство смерти. Образ Якова Аратова напоминает о гоголевском

Хоме Бруте, ученике бурсы: Аратов ведет отшельнический, почти монашеский образ жизни, не знаком с женщинами.

Романтизированный образ «мертвой красавицы» Клары также отсылает к Пушкину и Жуковскому, несмотря на в целом реалистическое повествование, в котором присутствуют даже комические моменты, например связанные с образом тетушки Аратова Платониды Ивановны. Однако в повести «Клара Милич», как и во всем позднем творчестве Тургенева, есть предчувствие символизма. Исследователями неоднократно отмечалось, что поздний, «странный», Тургенев (по выражению В.Н. Топорова, так определившего ту часть наследия Тургенева, в которой описываются сверхъестественные явления [22]), как потом и символисты, признает иррациональную природу любви, ощущает зыбкость границ между грезой и действительностью [12, с. 407], интересуется душевным состоянием человека под «властью грез и кошмаров» [5, с. 14–16], стремится к познанию «мира неведомого» [17, с. 52]. Творчество Тургенева, особенное позднее, часто становилось объектом осмысления в символистской критике [18; 15].

Образ мертвой Клары также может быть прочитан как символ. По крайней мере, так его читали русские символисты. По мнению Анненского, Тургенев в Кларе Милич «воспроизвел ощущение непознанного, только манившего и так дерзко отвергнутого»; «Клара как символ это — трагизм красоты, которая хочет жизни и ждет воплощения» [32, с. 419].

В этом повесть Тургенева сходна с символистским видением женщины как женского начала, воплощающего то божественное, то звериное, то потустороннее. Как пишет К. Эконен, автор исследования по категории фемининности в литературе русского символизма, «хотя женщина часто встречается в популярных для того времени репрезентациях (в искусстве, литературе, фотографии, моде), она часто репрезентирована не как современная, идеальная, падшая и т. д. женщина, а в качестве некоего идейного комплекса» [29, с. 33].

Образ мертвой красавицы в западной культуре fin de siècle также имеет корни не только в фольклоре, но и в авторской литературе и живописи. Показательно, какими литературными персонажами вдохновлялись живописцы второй половины XIX в., изображавшие мертвых или близких к смерти женщин: в первую очередь, это шекспировская Офелия

(например, «Офелия» Дж.Э. Милле (1851–1852), две картины А. Хьюза под названием «Офелия» (1851–1853; 1863–1864), «Офелия» Ж. Севрна (ок. 1860), «Первое безумие Офелии» Д.Г. Россетти (1864), «Офелия» Дж.Ф. Уоттса (1880) и многие другие — подробнее см.: [3, с. 72–73]), во вторую — волшебница Шалот А. Теннисона (например, «Волшебница Шалот» Дж.У. Уотерхауса 1888 г. или «Красавица Элейн» Т. Розенталя 1874 г.). На картине Г. Пэйна «Волшебное море» 1898 г. эти фигуры объединены: художник изобразил море, полное мертвых женских тел.

Другими важными претекстами образа мертвой/умирающей женщины в культуре европейского конца века стали роман Э. Золя «Проступок аббата Муре» 1875 г., основанный на сюжете европейской легенды о «мести цветов», героиня которой умирает от ароматов окружающих ее цветов [45, p. 202] (см., например, картину Дж. Кольера «Смерть Альбины» 1895 г.), новелла Т. Готье «Любовь мертвой красавицы» 1836 г., в котором мертвая женщина, подобно гоголевской панночке и тургеневской Кларе, активно влияет на живого мужчину, другие тексты Шекспира (особенно «Ромео и Джульетта»), «История кавалера де Гриё и Манон Леско» аббата Прево 1731 г. [30, p. 50].

Кроме того, на искусство повлияли викторианские представления о слабости и болезненности как естественном состоянии женщины. Французский историк и писатель Ж. Мишле в знаменитой книге 1860 г. «Женщина» характеризовал женщину как «существо более хрупкое, чем ребенок», «ангела», который «даже когда улыбается и цветет жизнью, касается земли лишь краем одного крыла; другое же крыло в это время уже несет ее куда-то дальше» [44, p. 169]. Женское умирание на рубеже XIX–XX вв. эстетизируется (см., например, картину «Последние цветы» Л. Риделя 1900 г.) еще в большей степени, чем, например, у романтиков (например, в «Последнем дне Помпеи» К. Брюллова 1833 г.).

Так же, как и в народных сказках, сон и смерть в культуре европейского конца века часто приравнивались (см. две картины Ф. Макдональда «Спящая принцесса» 1896 и 1910 г). В этом символисты наследовали прерафаэлитам (показательно, например, стихотворение Д.Г. Россетти «Сон моей сестры» 1850 г.).

Несмотря на то что мертвые/умирающие красавицы в европейской литературе и искусстве fin de siècle иногда были и не литературными

персонажами героической или сверхъестественной природы, а простыми женщинами (Мими в опере Дж. Пуччини «Богема» 1896 г., героини картин Д. Франка «Кризис» 1891 г., А.-Ф. Роля «Больная женщина» и др.), сюжет об умирании женщины оставался «способом изображения трансцендентной ценности пассивной женской жертвы» [30, p. 50].

В повести Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге» 1892 г. земная женщина в силу своей смерти приобретает черты сверхъестественного существа. Конфликт повести строится вокруг противопоставления двух женщин — Елены, покойной жены Гюга, предстающей почти религиозным идеалом, и живой любовницы Гюга Жанны, вульгарной копии прекрасной Елены.

Повести «Мертвый Брюгге» Ж. Роденбаха и «Клара Милич» И.С. Тургенева были экранизированы Е.Ф. Бауэром. Выбор «Клары Милич» для создания фильма нетипичен для Бауэра: в отличие от своих современников-соотечественников, он почти не экранизировал русскую классику, предпочитая оригинальные сценарии или современные литературные произведения. Впрочем, как справедливо замечает Р. Морли, Бауэр находился в «ироничном диалоге» с литературной традицией XIX в. [14, с. 195–196]. Исключение составляло именно позднее творчество Тургенева: также Бауэр экранизировал другую так называемую «таинственную повесть» Тургенева — «Песнь торжествующей любви» (фильм был снят в том же, что и «Клара Милич» и «Мертвый Брюгге», 1915 г.; не сохранился).

Бауэр балансировал между потаканием зрительским вкусам (в моде были мелодрамы и мистицизм) и попыткой отражения собственного мировидения в кино. Важной частью этого мировидения было отношение к женщинам, чьи образы часто являлись ключевыми в картинах Бауэра [23, с. 247]. Надо заметить, что в кинематографе начала XX в. не только Бауэр пытался переосмыслить положение женщин в обществе. Нередки были фильмы, в которых протагонистами становились женщины тех профессий, к которым в обществе относились с недоверием, например артистки. Как удачно формулирует С.А. Смагина, публичная женщина в кинематографе этого переходного периода превращалась в публичную личность [20, с. 12]. В отличие от символистской femme fatale, с одной стороны, и героини классической мелодраматической литературы, с другой, женщины в фильмах 1910-х гг. амбивалентны: они и жертвы, и преступницы. Как справедливо отмечает Ш. Шахадат, «если женские персонажи Серебряно-

го века могут быть проститутками или святыми, добрыми или злыми, то героини киномелодрам отличаются моральной неопределенностью. Наследница femme fatale наделяется психологически сложным характером <…> является <…> новой женщиной» [27, с. 251].

В своих фильмах Бауэр зачастую пытался взглянуть на события с женской точки зрения, в отличие от многих своих современников, все еще смотревших на женщину объективирующим взглядом и придерживавшихся эссенциалистских взглядов на женщину как неизменную идею женственности. Бауэр показывает, что в современном ему обществе женщина остается в глазах мужчины либо объектом, который он может использовать в различных целях — для финансово выгодной женитьбы или удовлетворения своих желаний, либо безвольным воплощением категории женственности, блоковской «прекрасной дамой» [31, с. 42].

В соответствии с этими устремлениями противопоставить реальную женщину и женщину в глазах мужчины Бауэр перерабатывает сюжет и систему образов повестей «Мертвый Брюгге» и «Клара Милич», усиливая психологическую достоверность как женских, так и мужских персонажей.

Характерно уже название экранизации повести Роденбаха — «Грезы» (другой вариант — «Обманутые мечты») вместо «Мертвый Брюгге». С одной стороны, изменение названия можно объяснить тем, что из фильма почти полностью ушло сопоставление умершей жены Гюга Елены с полным католических соборов городом Брюгге, изображаемым Роденбахом в красках дождливого вечера, когда звон колоколов навевает мысли о том свете и о расплате за грехи. Любопытно, что этот изъятый Бауэром аспект стал основой художественного решения другой экранизации повести — фильма Р. Верхаверта «Мертвый Брюгге» 1981 г.[1] Вероятно, Бауэр, перенесший действие в современную ему Россию, не увидел в русских городах, в частности в Москве, где снимался фильм, натуры, подобной описываемой Роденбахом, действительно характерной для некоторых небольших старых городов в Европе.

1 Подробнее о трансформации Верхавертом визуальных образов Роденбаха см.: [6]. Кстати, косвенно киновариацией «Мертвого Брюгге» можно считать и знаменитую картину «Головокружение» Хичкока: авторы романа «Из мира мертвых», писавшие под общим псевдонимом Буало-Нарсежак, в основу своего произведения, возможно, положили новеллу Роденбаха.

Причина, по которой Бауэр назвал свой фильм именно «Грезы», лежит, на наш взгляд, в стремлении подчеркнуть, что центральное место в произведении занимает образ, существующий лишь в голове главного героя (в повести это образ прекрасной мертвой жены, переплетенный с образом города, в фильме — только образ жены). Прекрасная Елена, уже отошедшая в мир иной к началу действия, предстает в фильме (как и в повести) лишь через призму ее вдовствующего мужа Неделина (в повести — Гюга) — либо как призрак, являющийся ему, либо во флешбеках-воспоминаниях. Елена мертва — и поэтому идеальна.

В повести Роденбаха поклонение ей имеет религиозные коннотации — она сопоставлена с дышащим святостью старым католическим Брюгге, который как будто всем своим видом (не говоря уж о мнении жителей) осуждает Гюга за предательство усопшей. В фильме Бауэра религиозный аспект поклонения ослаблен (нет кадров с церквями; даже служанка, в повести покинувшая Гюга из-за нежелания служить грешному господину, в фильме стала преданной няней Елены Варварой, ушедшей из-за того, что ей дорога память покойной). Однако в некоторой мере этот аспект все же присутствует, тонко воздействуя на подсознание зрителя. Так, в финале няня Варвара все-таки облачается в одежду, похожую на монашескую, в титрах Елене несколько раз дан эпитет «святая», а кадры с Неделиным, склонившимся над мертвым телом жены, композиционно напоминают живописный сюжет пьета с Еленой вместо Христа. В средневековой (а в дальнейшем повторенной различными художниками и скульпторами — от Микеланджело до Ван Гога) иконографии композиционного типа «горизонтальных оплакиваний» (лат. Pietas Horizontalis) тело Христа изображали горизонтально распростертым на коленях Девы Марии [13, с. 91].

По мнению Р. Морли, анализировавшей фильм «Грезы», весь кабинет Неделина с его арочной архитектурой напоминает готическую церковь, портрет Елены в углу висит, как икона, а стол с фотографиями подобен алтарю.

Впрочем, для Жоржа Роденбаха и в целом для декадентской литературы характерно не только религиозное, но и эстетическое поклонение женской смерти, как было показано в начале статьи.

Но эта эстетизация женской смерти трансформируется в кинематографе Бауэра. Если в упомянутых ранее литературных и живописных произведениях сам автор (а вслед за ним — читатель или зритель) наслаждается неподвижностью безжизненного тела, подчеркивающей его эротизм, то Бауэр в своих фильмах отстраняет себя и зрителя, предлагая взглянуть не только на женщину — объект визуального наслаждения, но и на рассматривающего ее тело мужчину. Ш. Шахадат описывает с опорой на Ю. Цивьяна, И. Смирнова и Г. Каппельхоффа прием «отчуждения», характерный на ранних этапах именно для русского кино, в отличие от «вовлекающего» американского [27, с. 232–233].

Так, перенося на экран описанную у Роденбаха мистическую сцену из оперы «Роберт-дьявол» Дж. Мейербера, Бауэр добавляет в кадр «нейтральных представителей <кино>зрителя» [21, с. 241] — зрителей в театре, одним из которых является главный герой Неделин. В фильме Бауэра эта сцена, синтезирующая оперу, балет и кино, многослойна: ее танатографика (по сюжету оперы из могил восстают мертвые монахини) отсылает не только к тексту Роденбаха и описываемой в нем опере Мейербера, но и, как доказывает О. Кириллова, к фотоофортам театрального художника В. Симова, сделанным к постановке «Анатэмы» Л. Андреева в МХТ в 1909 г., и к эскизам С. Судейкина к спектаклю «Сестра Беатриса» Вс. Мейерхольда [4]. На наш взгляд, такая многослойность связана с несколькими факторами. С одной стороны, она коррелирует с заявленной темой воплощения искусства в жизни (Изабелла, оперная героиня артистки Тины, воскресает, чтобы вновь погибнуть, как потом воскресает и погибает покойная Елена в образе самой Тины), а также сложностью определения, жива или мертва Изабелла-Елена-Тина (О. Кириллова использует делезовский термин *trans-vimort* — «трансжимертвый» [4]). С другой — эта многоуровневость демонстрирует огромную традицию изображения мертвой фемины, увиденной глазами мужчины.

Таким образом Бауэр демонстрирует, что женщина как объект существует только в глазах мужчины; на самом деле же она является субъектом. Поскольку в роденбаховском сюжете мертвая Елена уже не может выступать как субъект, существуя лишь в сознании Гюга, Бауэр переносит эту функцию на ее живую «копию» — Тину (в повести — Жанну). Мы взяли слово «копия» в кавычки, так как копией Елены Тина является только

в глазах Неделина, на самом деле представая самостоятельно действующей женщиной.

Здесь скрывается принципиальная разница между повестью и экранизацией. У Роденбаха Жанна существует только в противопоставлении с Еленой: «...он <Гюг> слил этих двух женщин в одно существо, — потерянное, снова найденное, всегда любимое, как в настоящем, так и в прошлом» [40]. Читатель лишь смутно догадывается о жизни Жанны вне ее общения с Гюгом; о ней говорится постольку, поскольку о ней узнает Гюг: «Гюг легко узнал, кто она такая. Он прочел ее имя: Жанна Скотт, значившееся крупными буквами на афише, она жила в Лилле, приезжала два раза в неделю с труппой, в которой служила, в Брюгге давать представления» [40]; «Гюг больше не обманывал себя; он изловил Жанну во лжи, собрал улики; вскоре он понял все, когда вдруг посыпались к нему по обыкновению, принятому в провинциальных городах, письма, анонимные послания, полные оскорблений, иронии, подробностей измены, беспорядочной жизни, о которой он уже подозревал...» [40].

Если повесть Роденбаха — это история о метаниях Гюга между высоким идеалом (покойной женой, воплощенной в католическом городе) и низкой реальностью (танцовщицей Жанной), то фильм Бауэра — это история о том, как одержимость покойной Еленой не дает сбыться отношениям Неделина и артистки Тины. В этом сюжете можно увидеть проекцию романтического извода античного мифа о Елене Прекрасной, как этот извод пересказывает Ф. Зелинский в книге «Соперники христианства» 1907 г.: нимфа Энона жертвует бессмертием и становится земной женщиной ради Париса, но их разлучает его любовь к Елене Прекрасной. По Зелинскому, такая романтическая вариация, существовавшая в конце IV в., берет начало от Каллимаха и достигает расцвета у Квинта Смирнского [36, с. 173]. Тогда же образ Елены пересекается с фигурой Селены, Луны, и Елена становится владычицей магии и всего потустороннего, что позднее дает начало гностическому мифу о Елене как падшей Софии [36, с. 179]. В отличие от роденбаховской непорочной Елены, Елена у Бауэра предстает, как и романтическая Елена-Селена, роковой разлучницей смертных людей.

Любопытно, что некоторые исследователи повторяют утверждение о том, что Елену и Тину сыграла одна и та же актриса[2], — видимо, вслед за составителями основополагающего издания «Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919)» [31, с. 237]. При этом в вышеназванном труде утверждается, что титры не сохранились [31, с. 237]. Однако в трансляции, проведенной Госфильмофондом 22 мая 2020 г., была показана версия с найденными, по всей видимости, после выхода упомянутой выше книги, титрами, из которых следует, что Н. Чернобаева сыграла только Тину, а роль Елены исполнила Ф. Верховцева. На наш взгляд, это действительно все-таки разные актрисы, хоть и очень похожие.

Следовательно, для Бауэра Тина — самостоятельный персонаж, а не только проекция воспоминаний Неделина о Елене. Если в повести обе женщины — Елена и Жанна — даны лишь в восприятии Гюга, то в фильме в восприятии Неделина дана только покойная Елена. Тина же с самого начала предстает реальной женщиной: если в повести Жанна долгое время остается лишь призраком, бродящим по дождливому Брюгге, и проходит не один день, прежде чем она произносит слова, то в фильме Тина сразу отвечает Неделину на его возглас «Елена!»: «Вы ошиблись». При окончательном знакомстве Тина сама дает свою визитку Неделину, в то время как в повести Гюг выясняет ее имя по афише.

Более того, если в повести Жанна не знает о том, что Гюг хочет видеть в ней покойную Елену: «он никогда не говорил с ней о своем прошлом из чувства деликатности, стыда по отношению к умершей, даже не сделал намека на нежное и жестокое сходство, которое он ценил в ней» [40], то Тине это известно, и именно своими страданиями от ревности она объясняет выходки, оскорбляющие память покойной Елены: «Прости, я была вне себя от ревности», «Ты забудешь наконец о своей Елене?»[3]. Таким образом, «вульгарности» Тины, отмечаемой в том числе критиками-современниками [35], Бауэр дает оправдание, которого не было в первоисточнике.

Живая Тина не желает становиться пограничным между жизнью и смертью существом, каким ее хочет видеть Неделин, и все более жестоко

2 Например, в [20, с. 242] или переводной книге [14, с. 173], в которой, помимо этого, Н. Чернобаева названа почему-то Н. Чеботаревой.

3 Здесь и далее титры цитируются по трансляции Госфильмофонда.

высмеивает его фетишизм. Бауэр таким образом разрушает идею романтического двоемирия, нашедшую отражение в символистском литературном источнике. Ш. Шахадат видит в этом любопытную аналогию, интерпретируя борьбу Тины против покойной Елены как «борьбу авангарда, противопоставляющего вещь (действительность) угасающему искусству символизма» [27, с. 247].

Любовный треугольник в фильме визуализирован: между Неделиным и Тиной встает призрак покойной Елены, созданный с помощью двойной экспозиции. Любопытно, что вершиной треугольника является не Неделин (как можно было бы предположить, исходя из системы персонажей у Роденбаха), а Елена. Мертвая красавица получает власть разлучать живых.

Роденбах создает два противоположных женских образа-символа, на которые распадается «зверебожественная» в глазах мужчины конца века женственность (по выражению З. Гиппиус): «зверя» Тину (развратную, вульгарную) и «бога» Елену («святую», чистую, прекрасную — на миф о Елене Прекрасной намекает и ее имя), которая имеет власть именно в силу своей бессубъектности. Бауэр же ломает эту оппозицию, усложняя образ Тины: он дает ее поступкам психологические мотивировки (ревность), подчеркивает ее современность и независимость, ослабляет отрицательные черты ее персонажа (так, если в повести Жанна изменяет Гюгу, то в фильме она лишь кокетничает).

Что же касается образа Елены, Бауэр вслед за Роденбахом отсылает к сюжету о мертвой красавице из народных сказок. Это понятно в числе прочего по образу хрустального ящика, в котором Гюг/Неделин хранит косу покойной жены. Хрустальный ящик — наследник хрустального гроба, в который кладут царевну богатыри или гномы, чтобы сторожить ее сон-смерть (в народных сказках, а также в пушкинской «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях»). Царевна в сказках оживает, и хрустальный ящик с косой — символ того, что Елена не упокоилась в ином мире, а может вернуться в этот — в образе ли другой живой женщины или же в виде призрака. Именно из хрустального ящика восстает Елена для своего единственного действия — убийства Жанны/Тины. Гюг/Неделин душит ее косой Елены, в чем тоже можно увидеть глубокие фольклорные соответствия: волосы воспринимаются как средоточие силы, в том числе

волшебной (взять хотя бы ветхозаветный сюжет о Самсоне и Далиле). Не случайно в сказках для заключенных дев существует неназванный запрет стричь волосы. В сюжетах о царевнах в башне намотать волосы на руку — значит овладеть красавицей [20, с. 226]. Однако в «Мертвом Брюгге» и «Грезах» сами волосы (руками Гюга/Неделина) обматываются вокруг жертвы; мертвая красавица овладевает живущими.

Однако к этому трагическому «русскому финалу» приводят жестокие по отношению к Неделину действия самой Тины — издевательский танец с косой мертвой Елены, отсылающий, с одной стороны, к модному в символизме танцу Саломеи (коса Елены соотносится с головой Иоанна Крестителя), а с другой — к массовой культуре «дикого танца» [27, с. 247–248].

Кроме отсылки к фольклорной, литературной и живописной традиции изображения «мертвой красавицы», в фильме Бауэра важен еще один слой. Восстание из мертвых покойной Елены может быть прочитано с точки зрения психоанализа: как следствие чувства вины Неделина, «изменяющего» покойной жене с Тиной. Бауэр вводит дополнительного персонажа — друга Неделина, который озвучивает мысли самого главного героя, в повести Роденбаха поданные более тонко: «Тина недостойна твоей любви».

«Грезы» — не единственный фильм Бауэра, в котором появляется образ мертвой красавицы, прочно вошедший в декадентскую моду. В несохранившемся фильме «Жизнь после смерти» 1914 г. по сценарию В. Брюсова доктор с помощью научных опытов учится предотвращать тление и убивает любимую, чтобы сохранить ее красоту навечно [39, с. 28]. С той же целью действует и герой фильма «Умирающий лебедь» (1917; сохранился), художник: увидев, что натурщица больше не может изображать агонию, убивает ее [35]. В фильме «Кровавая слава» (1913; не сохранился) художник не убивает женщину (она травится из-за его измены), но тоже пишет с ее трупа шедевр [38, с. 48–49].

В кинокартинах Бауэра часто появляются активные феминные образы, так или иначе сталкивающиеся со смертью (например, в фильмах 1913–1914 гг., таких как «Лесная сказка» и «Вольная птица»). Мертвая фемина, чаще все же оставаясь пассивной, как в «Жизни после смерти» и «Умирающем лебеде», иногда тоже оказывается активной, как, например,

в «Грезах» и — в еще большей степени — в фильме «После смерти» по «Кларе Милич (После смерти)» Тургенева (1915).

Любопытно, что в этих фильмах, как и в упомянутых выше, важную роль играют портреты и фотографии умерших. В «Грезах» фотографии стоят на столе-«алтаре», а портрет висит в «красном углу». В фильме «После смерти» фотографическим опытам уделено даже больше внимания, чем в повести Тургенева.

Хронотоп, связанный с фотографическими опытами, выделен в фильме отдельным — красным — фильтром. Кроме красного, в фильме используются еще три фильтра: сепия — для бытовых дневных сцен, синий — для ночных, когда герой думает об умершей, и фиолетовый для сцены первого знакомства с героиней. Сцены, в которых герою является умершая, даны без фильтра. Таким образом, фильтры, на наш взгляд, намекают на степень реальности происходящего, причем пространство фотографии являет собой одну из степеней. В реальности фотографии (как и портрета) нет места живой женщине: это одна из форм объективизации, попытка заморозить образ возлюбленной в памяти мужчины.

Однако фильм «После смерти» отличается от других фильмов Бауэра о мертвых красавицах тем, что умершая женщина активно действует, выходя за пределы фотографии.

Любопытно, что если в фольклорном сюжете о мертвой/спящей царевне герой пробуждает героиню ото сна/смерти, то у Тургенева героиня тянет героя за собой в мертвое царство. Таким же образом фольклорный сюжет выворачивает А. Блок в поэме «Ночная фиалка»: там «нищий бродяга» (а не принц) находит в избушке «некрасивую девушку с неприметным лицом» (а не красавицу-царевну), которая не спит, а прядет (и не укалывается прялкой), в то время как спят все вокруг; вместе с ними засыпает и герой.

Если в «Грезах» противопоставляются два женских образа — идеальной мертвой Елены и реальной и активно действующей Тины, то в фильме «После смерти» оба полюса соединены в Зое Кадминой.

Не случайно Бауэр дал главной героине имя, в переводе с древнегреческого означающее «жизнь», и поменял фамилию героини Тургенева Клары Милич на фамилию реального прототипа Клары — актрисы Евлалии Кадминой, покончившей с собой во время спектакля. Это событие

вдохновило также нескольких других литераторов: неизвестного автора одноактной пьесы «Я жду. Есть еще время. (Дорогой памяти незабвенной артистки)», С.А. Андреевского, посвятившего Кадминой стихотворение «Певица», Н.Н. Соловцова, написавшего пьесу «Евлалия Кадмина», Н. Лескова в очерке «Театральный характер», А. Суворина с пьесой «Татьяна Репина», А. Куприна с повестью «Последний дебют», А. Чехова с этюдом «Татьяна Репина» [14, с. 199–200].

Многие авторы оставляли своим героиням имя прототипа, но Тургенев предпочел дать ассоциацию со стихотворением В.И. Красова «Клара Моврай» 1839 г. и — через него — романом Вальтера Скотта «Сент-Ронанские воды». Как показывает автор статьи «Традиция Вальтера Скотта в творчестве И.С. Тургенева» И.О. Волков, Тургенев не только упоминает стихотворение и роман, но и рисует внешний облик, характер и окружение Клары похожими на описание героини Вальтера Скотта, а также перенимает у Вальтера Скотта некоторую трагикомичность (в частности, в образе покровительницы искусства, леди Пенелопы у Вальтера Скотта и грузинской княгини у Тургенева) [1, с. 45].

Бауэр старается убрать эту трагикомичность: кинематограф того времени еще не был привычен к смешению жанров. Любопытно, что литература в это время уже иронически переосмысляет сюжет о мертвой/спящей красавице. Например, в рассказе Александра Федорова «Призрак» 1911 г. герой встречает призрак покойной горячо любимой жены, следует за ним в склеп, обнаруживает себя запертым и едва спасается от замерзания насмерть, докричавшись до сторожа. Проведенное в склепе время навсегда излечивает его от тоски по усопшей [25]. Есть исключение и среди фильмов Бауэра: в несохранившемся фильме «Из мира таинственного» 1915 г. в конце оказывается, что мертвая красавица (девушка в летаргическом сне, явившаяся герою, чтобы тот достал ее тело из морга) теперь стала бабушкой молодых людей, слушающих рассказ о ней[4].

Однако в «Кларе Милич» Бауэр, напротив, изымает комический эпизод, когда тургеневский Аратов ночью принимает за призрак в венке (аллюзия к Офелии!) тетушку в красном банте, комическое имя которой — Платоша — Бауэр меняет на более нейтральное Капитолина Мар-

4 Сохранился сценарий Александра и Антонины Ханжонковых, писавших под общим псевдонимом Анталек [33].

ковна. Кроме того, Бауэр никак не передает комическое описание публики на представлении, устроенном княгиней.

Отсюда следует принципиальный вопрос: каков модус условности в фильме Бауэра? И.Р. Куряев в статье «Кино-интерпретация поздней прозы И. Тургенева в отечественном дореволюционном кинематографе (“Клара Милич” И. Тургенева vs “После смерти” Е. Бауэра)» противопоставляет по этому принципу повесть Тургенева и фильм Бауэра: по его мнению, Тургенев концентрируется на реалистических мотивировках и логически объясняет сумасшествие главного героя, а Бауэр в соответствии с декадентским духом времени создает мистическую драму [7, с. 175–176]. Действительно, Бауэр не переносит на экран предлагаемые Тургеневым реалистические объяснения (например, о том, что прядь черных волос оказалась в руках умирающего Аратова из-за того, что ее забыла в дневнике сестра покойной). Однако, на наш взгляд, в фильме Бауэра тоже четко проведена граница реального и воображаемого миров: покойная Зоя появляется исключительно в кадрах, показываемых без цветного фильтра; на все же остальные кадры наложен какой-либо фильтр. Единственный признак ее проникновения в реальную жизнь — смерть Андрея Багрова (такое имя дает Бауэр тургеневскому Якову Аратову, названному, очевидно, в честь Иакова, боровшегося с ангелом) и прядь волос Зои в его руке (как и в «Грезах», Бауэр здесь следует фольклорному представлению о волосах как средоточии силы заключенной девы).

На наш взгляд, творчество Бауэра глубже, чем популярный жанр мистической мелодрамы. Клара до своей смерти — реальная женщина, страстная, одновременно сильная и слабая. Для создания ее образа Бауэр опирается на женские образы из классической литературы, в частности на пушкинскую Татьяну. Бауэр гораздо чаще, чем Тургенев, остается именно с женским, а не с мужским персонажем, когда герои не взаимодействуют. Так, например, после представления у княгини зритель наблюдает за тем, как Зоя пишет письмо, в то время как Тургенев описывает переживания Якова.

Такой ход служит в том числе передаче аллюзии на пушкинскую Татьяну. У Тургенева подробно описано, как Клара читает гостям письмо Татьяны («Она держала в руке томик Пушкина; однако во время чтения ни разу в него не заглянула… Она явно робела; небольшая книжка слег-

ка дрожала в ее пальцах. Аратов заметил так же выражение унылости, разлитое теперь по всем ее строгим чертам. Первый стих: “Я к вам пишу, чего же боле?” — она произнесла чрезвычайно просто, почти наивно — и с наивным, искренним, беспомощным жестом протянула обе руки вперед. Потом она стала немного спешить; но уже начиная со стихов: “Другой! нет! Никому на свете не отдала бы сердца я!” — она овладела собою, оживилась — и когда она дошла до слов: “Вся жизнь моя была залогом свиданья верного с тобой”, — ее до тех пор довольно глухой голос зазвенел восторженно и смело — а глаза ее так же смело и прямо вперились в Аратова» [43, с. 77]). У Бауэра же эти эмоции Зоя демонстрирует, когда пишет письмо Багрову. Таким образом, взаимодействие с русской классической литературой оказывается для Бауэра важнее аллюзий к Вальтеру Скотту.

Однако, вероятно, он осознанно оставляет аллюзию к шекспировской Офелии, изображая самоубийство Зои и надевая на нее венок в кадрах грез Андрея (подробно об отсылках к Шекспиру в «Кларе Милич» Тургенева см.: [32, с. 49–51]). Можно предположить, что Бауэр отсылает и к образу «мертвой красавицы» у прерафаэлитов — картине Дж. Милле «Офелия» (имевшей, как известно, драматическую историю написания, похожую на сюжеты перечисленных выше фильмов Бауэра о художниках, пишущих «мертвых красавиц»), и опять же, как в «Грезах», на живописный сюжет пьета (см., например, полотно фра Анжелико «Оплакивание Христа» 1436 г.).

Заметим, что композиционная аллюзия на живописный сюжет пьета еще раз используется Бауэром в сцене смерти Якова Аратова: таким образом Бауэр без титров передает отсылку к Новому Завету: «Смерть, где жало твое?» [43, с. 117].

Диалог с классической русской литературой в фильме Бауэра «После смерти» не ограничивается передачей тургеневской аллюзии на «Евгения Онегина»: образ Зои наследует образу панночки из «Вия». Исследователями указывалось на то, что Тургенев следует за Гоголем в создании образа Клары Милич, давая своей «мертвой красавице» возможность активно действовать [28, с. 146]. Однако если у Гоголя образ панночки имеет негативные черты, то у Тургенева и еще в большей степени у Бауэра эти черты редуцируются. У Тургенева Клара изначально предстает в «злом» амплуа (глазами Аратова): «А эта черномазая, смуглая, с грубыми волоса-

ми, с усиками на губе, она, наверно, недобрая, взбалмошная… “Цыганка” (Аратов не мог придумать худшего выражения)» [43, с. 79]. Бауэр, хотя и подбирает кареглазую актрису на роль Зои, никак не передает эти «ведьминские» коннотации.

Что еще важнее, выразительное лицо Веры Каралли, сыгравшей Зою Кадмину, никак нельзя назвать «неподвижным» — прилагательное, которое неоднократно использует Тургенев при описании Клары [43, с. 75, 76, 77, 81, 91]. На наш взгляд, Бауэр, несмотря на необходимость приспосабливаться к декадентским вкусам, любви публики к мистической драме, и связанное с этой необходимостью исключение иронии из тургеневского текста, образ живой Зои делает, напротив, более живым и реальным, чем образ тургеневской Клары.

Бауэр иногда показывает зрителю Зою там, где Тургенев описывает Якова: во время написания письма, после свидания и, главное, во флешбеках самоубийства, которое у Тургенева дано лишь в рассказе сестры. Показывая самоубийство женщины, Бауэр отнюдь не наслаждается пассивной женской жертвенностью, а исследует психологические причины такого поступка. Это подтверждается тем, что в фильмографии Бауэра достаточно фильмов, в которых показано самоубийство мужчины (например, «Кровавая слава» и «Сумерки женской души» 1913 г.), причем в кинокартине «Загадочный мир» 1916 г. мужчина после смерти также становится призраком. Фильм не сохранился, однако, судя по дошедшим до нас пересказам сюжета [30, с. 150], призрак здесь тоже может представать проекцией чувства вины и страха живых: любовников преследует призрак мужа, покончившего с собой от ревности, и рушит их отношения.

Интерес Бауэра к психологии своих героев выражается также в обилии крупных планов Веры Каралли. У Тургенева лицо Клары часто скрыто: ни Яков, ни читатель не видят ее эмоций. Бауэр же показывает в этих сценах Зою в лицо, например, на их единственном роковом свидании, когда, по Тургеневу, «Аратов шел с ней рядом, немного позади. Он не видел ее лица; он видел только ее шляпу да часть вуали… да длинную, черную, уже поношенную мантилью» [43, с. 83], у Бауэра спиной к зрителю находится, наоборот, Андрей, а лицо Зои открыто и ему, и зрителю.

Бауэр вообще гораздо больше концентрируется на взаимодействии героев, чем Тургенев, показывающий связь Клары и Якова как нечто ми-

стическое. Так, упомянутое выше свидание у Тургенева проходит на шумном Тверском бульваре, а у Бауэра — в уединении Петровского парка, причем диалог героев оказывается более человеческим и менее болезненным для героини, чем у Тургенева: если Яков Аратов наговаривает Кларе много обидного («Я явился на ваше приглашение <…> милостивая государыня <…> для того только, чтобы разъяснить, чтобы узнать, вследствие какого странного недоразумения вам было угодно обратиться ко мне, человеку вам чужому, который… который потому только и догадался, как вы выразились в вашем письме — что писали ему именно вы… потому догадался, что вам, в течение того литературного утра, захотелось высказать ему слишком… слишком явное внимание!» [43, с. 83]), то в титрах фильмах дана только одна довольно щадящая реплика Андрея Багрова: «Я готов выслушать Вас… Хотя, все-таки мне, признаюсь, удивительно… При моей уединенной жизни»). И все же это свидание — источник чувства вины для мужского персонажа, в результате которого — если объяснять сюжет с психологической точки зрения — появляется преследующий призрак. Не случайно Бауэр повторяет кадры свидания как флешбек-воспоминание.

На первом суаре у княгини герои фильма тоже оказываются наедине, в то время как у Тургенева Яков вспоминает о том, что видел Клару, только ретроспективно, а прямое взаимодействие через взгляды происходит только на благотворительном представлении. Тургеневское описание взглядов героев друг друга [43, с. 76] Бауэр передает субъективными (с точки зрения персонажей) крупными планами Зои и Андрея, подчеркнутыми титром «Пристальный взгляд черных глаз поразил Андрея».

То есть бауэровская Зоя — менее мистический и зловещий персонаж, чем тургеневская Клара. Не случайно Бауэр не передает в титрах одну из ключевых фраз Клары, сказанную сестре и пересказанную ею Якову: «“Такого, как я хочу, я не встречу… а других мне не надо!” — “Ну а если встретишь?” — спрашивала Анна. “Встречу… возьму”» [43, с. 98–99]. Яков тоже лишается не только своего говорящего имени, становясь Андреем, но и мистического (хоть и поданного в комическом ключе) происхождения (по Тургеневу, отец Аратова «слыл <…> чернокнижником» [43, с. 67]). Акцент сделан на эмоциональной связи Андрея с матерью, портрет которой показан Бауэром в самом начале фильме, раньше, чем упоминает о матери Аратова Тургенев.

Отдельного внимания заслуживают сны и видения в фильме, тем более что условность кинематографа исследователями иногда сопоставляется с условностью сна: «Для кино, как и для сна, как и для декаданса, смерти нет, потому что не-смерти нет» [4]. Если в повести Тургенева сны и видения разграничиваются [26], то в фильме разделены скорее грезы (и сны, и видения — без фильтра) и воспоминания (в сепии). При этом воспоминания (о Зое на эстраде, Зое в парке), в которых героиня предстает живой и реальной женщиной, а не объектом мужского воображения, появляются чаще, чем у Тургенева, концентрирующегося на снах и видениях. Более того, даже в видениях и снах Зоя — более активный персонаж, чем Клара: так, когда у Тургенева «облачко стало женщиной в белом платье с светлым поясом вокруг стана. Она спешит от него прочь. Он не видел ни лица ее, ни волос… их закрывала длинная ткань» [43, с. 93], у Бауэра Зоя появляется хоть и с засвеченным лицом призрака, но все же лицом. В те моменты, когда Тургенев описывает бестелесную «галлюцинацию», Бауэр показывает Зою, находящуюся за спиной Андрея.

Вообще Бауэр придает женским персонажам (и мертвым, и живым) большую агентность, чем авторы экранизируемых повестей, что, с одной стороны, можно объяснить тем, что его творчество пришлось на эпоху появления «новой женщины», а с другой — необходимостью активного действия и яркой визуальной образности в кинематографе. С мертвыми феминами в фильмах Бауэра соседствуют реальные, амбивалентные, не эстетизируемые женщины — Клара до своей смерти и Тина, в образах которых Бауэр переосмысляет профессию артистки, исключая из нее коннотации «падшей» женщины и легитимизируя активность героинь, превышающую приемлемые для общества стандарты.

Конечно, Бауэр, «поэт своей собственной, особой, специфической красоты экрана», в первые годы Советского Союза незаслуженно называемый «злостным декадентом и формалистом» [2], вслед за символистами все же эстетизирует мертвую фемину: засвечивает пленку вокруг силуэта Клары, тем самым окружая призрак «газовой материей». Это — один из приемов бауэровской «светописи», повлиявшей на всю позднейшую танатографию в кино [4]. Бауэр в своих экранизациях, стиль которых иногда определяют как модерн [24, с. 148], поддерживает аллюзивную связь не только с культурой декаданса, но и с фольклором, живописью романти-

ков и прерафаэлитов, классической литературой, оперой, театром, а также с популярным киножанром «мистической драмы». В фильмах «Грезы» и «После смерти» он следует сюжетной канве символистских и предсимволистских произведений, в которых мертвая фемина толкает повествование, являясь активно действующим сверхъестественным существом.

Однако Бауэр трансформирует образ «мертвой красавицы». К символистскому видению «вечной женственности» и в целом ауре сверхъестественного, идущей от литературной, театральной и живописной традиции, он добавляет в образы призраков Елены и Клары психоаналитический слой. Покойные Елена и Клара — это также проекции психики главных мужских персонажей, их чувства вины (у Неделина — за то, что он «изменил» покойной жене, у Багрова — за то, что оскорбил презрением Клару, выразившую ему свои сокровенные чувства). Визуальная проекция душевных движений персонажа — это то, на чем строится кинематограф, его уникальный способ передачи того, что в литературе передается словесными описаниями. На заре кинематографа, в эпоху увлечения психоанализом, эта визуальная проекция довольно буквальна; по остроумной формуле Жака Деррида, «психоанализ + кинематограф = наука о призраках» [8].

Список литературы

Исследования

1 *Волков И.О.* Традиция Вальтера Скотта в творчестве И.С. Тургенева: «Сент-Ронанские воды» и «Клара Милич» // Имагология и компаративистика. 2022. № 17. С. 37–59. https://doi.org/10.17223/24099554/17/2

2 *Зоркая Н.* «Светопись» Евгения Бауэра. URL: http://www.screenwriter.ru/cinema/45/ (дата обращения: 03.02.2024).

3 *Иванова И.С.* Офелия и Гамлет в живописи: искусство как преображение действительности // Горизонты гуманитарного знания. 2016. № 5. С. 70–83.

4 *Кириллова О.* Кинодекаданс: танатография кинематографа // Неприкосновенный запас. 2017. № 1. С. 181–194. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/111_nz_1_2017/article/12404/ (дата обращения: 03.02.2024).

5 *Клейман Л.* Ранняя проза Сологуба. Анн Арбор: Эрмитаж, 1983. 193 с.

6 *Козлова М.А.* «Мертвый Брюгге» Жоржа Роденбаха: от «фото-романа» к кинотексту // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2022. № 6. С. 140–148. https://doi.org/10.28995/2686-7249-2022-6-140-148

7 *Куряев И.Р.* Кино-интерпретация поздней прозы И. Тургенева в отечественном дореволюционном кинематографе («Клара Милич» И. Тургенева vs «после смерти» Е. Бауэра) // Уральский филологический вестник. Серия: Русская классика: динамика художественных систем. 2017. № 4. С. 166–177.

8 *Мазин В.* Сновидения кино и психоанализа. СПб.: Скифия-принт, 2012. 256 с.

9 *Минц З.Г.* Блок и Пушкин // *Минц З.Г.* Александр Блок и русские писатели. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 145–261.

10 *Минц З.Г.* Поэтика Александра Блока. СПб.: Искусство-СПб, 1999. 728 с.

11 *Михайлова О.В.* Сюжет о спящей царевне в поэме А. Блока «Ночная Фиалка» // Новые российские гуманитарные исследования, 29.12.2010. URL: http://www.nrgumis.ru/articles/129/ (дата обращения: 03.02.2024).

12 *Мокина Н.В.* Тургенев и символисты: к проблеме влияния художественного опыта Тургенева-романиста. Статья 1: Сюжет и сверхсюжет в романе Тургенева «Дым» // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2016. Т. 16. Вып. 4. С. 407–413. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2016-16-4-407-413

13 *Молотникова Д.* Эволюция сюжета пьеты в западноевропейском изобразительном искусстве XVI–XVII веков // Мир искусств: Вестник Международного института антиквариата. 2022. № 4. С. 90–98.

14 *Морли Р.* Изображая женственность. Женщина как артистка в раннем русском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 264 с.

15 *Муртузалиева Е.А.* Д.С. Мережковский о И.С. Тургеневе // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2006. № 6. С. 28–32.

16 *Мусаева Г.Х.* Поэзия Я.П. Полонского в литературно-философской критике В.С. Соловьева // Вестник Дагестанского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. 2013. № 3. С. 50–53.

17 *Петрова С.А.* Александр Добролюбов и «Странный Тургенев» (к проблеме возникновения раннего символизма) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2007. № 8. С. 51–54.

18 *Пильд Л.* Тургенев в восприятии русских символистов (1890–1900-е гг.). Тарту: Tartu Ulikooli Kirjastus (Dissertationes Philologicae Slavicae Universitatis Tartuensis), 1999. 136 с.

19 *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Исторические корни Волшебной Сказки. Полное классическое издание. СПб.: Питер, 2021. 560 с.

20 *Смагина С.А.* Публичная женщина или публичная личность? Женские образы в кино. М.: Канон-плюс, 2019. 336 с.

21 *Смирнов И.П.* Двойное зрение. Киногенезис (1908–1919) // Медиафилософия / под ред. В. Савчук. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2008. С. 231–266.

22 *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (четыре главы). М.: РГГУ, 1998. 192 с.
23 *Устюгова В.В.* Семья и другие ценности в фильмах Евгения Бауэра (1913–1917 гг.) // Диалог со временем. 2018. № 62. С. 238–256.
24 *Устюгова В.В.* Стиль модерн в раннем русском кинематографе (на примере творчества Е.Ф. Бауэра) // Вестник Пермского университета. Серия: История. 2005. № 5. С. 133–150.
25 *Федоров А.М.* Призрак // Влюбленный призрак: Фантастика Серебряного века. Salamandra P.V.V., 2018. T. V. URL: http://az.lib.ru/f/fedorow_a_m/text_1911_utro_oldorfo.shtml (дата обращения: 3.02.2024).
26 *Федунина О.В.* Функции снов и видений в «Кларе Милич» И.С. Тургенева (специфика сюжета и жанровая традиция) // Новый филологический вестник. 2008. № 1 (6). С. 81–87.
27 *Шахадат Ш.* Русская киномелодрама между Серебряным веком и авангардом // Российская империя чувств: Подходы к культурной истории эмоций / под ред. Я. Плампера, Ш. Шахадат, М. Эли. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 227–258.
28 *Шульц С.А.* Метасюжет о «Мертвой красавице»/«Мертвой невесте»: от романтизма к постромантизму: (Жуковский, Пушкин, Гоголь, Тургенев) // Гоголь и пути развития русской литературы: к 200-летию И.С. Тургенева: сб. науч. ст. по мат. Междунар. научн. конф., Москва, 1–3 апр. 2018 г. М.; Новосибирск: Новосиб. издат. дом, 2019. С. 146–153.
29 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.
30 *Dijkstra B.* Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. Oxford: Oxford University Press, 1988. 480 p.
31 *Morley R.* Gender Relations in the Films of Evgenii Bauer // The Slavonic and East European Review. 2003. Vol. 81, № 1. P. 32–69.

Источники

32 *Анненский И.Ф.* Умирающий Тургенев. Клара Милич // *Анненский И.Ф.* Избранные произведения. Л.: Худож. лит., 1988. С. 411–421.
33 *Анталек (Ханжонков А., Ханжонкова А.)* Из мира таинственного. Рождественская новелла // Пегас. 1916. № 1. С. 7–19.
34 *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 3 т. М.: Наука, 1985. Т. 2. 137 с.
35 Великий Кинемо: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919) / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 568 с.
36 *Зелинский Ф.* Соперники христианства. Статьи по истории античных религий. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1907. 406 с.

37 *Кораблев Л.* Древнегерманский мифологический словарь. М.: АСТ, 2019. 496 с.
38 Новые ленты // Сине-Фоно. 1913. № 27. С. 48–49.
39 Описание новых картин // Вестник кинематографии. 1914. № 95/15. С. 28.
40 *Роденбах Ж.* Мертвый Брюгге / пер. Марии Веселовской. М.: И.Н. Кушнерев и К°, 1904. 164 с. URL: http://az.lib.ru/r/rodenbah_z/text_1892_bruges_la_morte.shtml (дата обращения: 3.02.2024).
41 *Соловьев В.С.* Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. 701 с.
42 Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка / сост. Бараг Л.Г, Березовский И.П., Кабашников К.П., Новиков Н.В. Л.: Наука, 1979. 437 с.
43 *Тургенев И.С.* Клара Милич (После смерти) // Сочинения. 1982. Т. 10. С. 67–117.
44 *Michelet J.* Woman / trans. J.W. Palmer. New York: Carleton, 1860. 306 p.
45 *Wallace L.* Famous Paintings of the world, a Collection of Photographic Reproductions of Great Modern Masterpieces. New Haven, Conn.: Butler&Agler, 1897. 264 p.

References

1 Volkov, I.O. “Traditsiia Val’tera Skotta v tvorchestve I.S. Turgeneva: ‘Sent-Ronanskie vody’ i ‘Klara Milich’.” [“The Tradition of Walter Scott in the Work of Ivan Turgenev: ‘Saint Ronan’s Well’ and ‘Clara Militch’.”]. *Imagologiia i komparativistika*, no. 17, 2022, pp. 37–59. https://doi.org/10.17223/24099554/17/2 (In Russ.)

2 Zorkaia, N. *“Svetopis’” Evgeniia Bauera* [*Evgenij Bauer’s “Light Writing”*]. Available at: http://www.screenwriter.ru/cinema/45/ (Accessed 03 February 2024). (In Russ.)

3 Ivanova, I.S. “Ofeliia i Gamlet v zhivopisi: iskusstvo kak preobrazhenie deistvitel’nosti” [“Ophelia and Hamlet in Painting: Art as a Transformation of Reality”]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniia*, no. 5, 2016, pp. 70–83. (In Russ.)

4 Kirillova, O. “Kinodekadans: tanatografiia kinematografa” [“Film Decadence: Thanatography of Cinema”]. *Neprikosnovennyi zapas,* no. 17, 2017, pp. 181–194. Available at: https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/111_nz_1_2017/article/12404/ (Accessed 03 February 2024). (In Russ.)

5 Kleiman, L. *Ranniaia proza Sologuba* [*The Early Prose by Sologub*]. Ann Arbor, Ermitazh Publ., 1983. 193 p. (In Russ.)

6 Kozlova, M.A. “‘Mertvyi Briugge’ Zhorzha Rodenbakha: ot ‘foto-romana’ k kinotekstu” [“‘Bruggge the Dead’ by Georges Rodenbach. From Photo-Novel to Cinematic Adaptation”]. *Vestnik RGGU. Seriia “Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul’turologiia,”* no. 6, 2022, pp. 140–148. https://doi.org/10.28995/2686-7249-2022-6-140-148 (In Russ.)

7 Kuriaev, I.R. “Kino-interpretatsiia pozdnei prozy I. Turgeneva v otechestvennom dorevoliutsionnom kinematografe (‘Klara Milich’ I. Turgeneva vs ‘posle smerti’ E. Bauera)” [“Cinematographical Interpretation of Late Prose by I. Turgenev in Russian Pre-Revolution Cinema (‘Clara Militch’ by I. Turgenev vs. ‘After Death’ by E. Bauer”]. *Ural’skii filologicheskii vestnik. Seriia: Russkaia klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem*, no. 4, 2017, pp. 166–177. (In Russ.)

8 Mazin, V. *Snovideniia kino i psikhoanaliza* [*The Dreams of Cinema and Psychoanalysis*]. St. Petersburg, Skifiia-print Publ., 2012. 256 p. (In Russ.)

9 Mints, Z.G. “Blok i Pushkin” [“Blok and Pushkin”]. *Aleksandr Blok i russkie pisateli* [*Alexander Blok and Russian Writers*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2000, pp. 145–261. (In Russ.)

10 Mints, Z.G. *Poetika Aleksandra Bloka* [*Alexander Blok’s Poetics*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1999. 728 p. (In Russ.)

11 Mikhailova, O.V. “Siuzhet o spiashchei tsarevne v poeme A. Bloka ‘Nochnaia Fialka’.” [“The Plot of the Sleeping Princess in A. Blok’s Poem ‘Night Violet’.”] *Novye rossiiskie gumanitarnye issledovaniia*, 29.12.2010. Available at: http://www.nrgumis.ru/articles/129/ (Accessed 03 February 2024). (In Russ.)

12 Mokina, N.V. “Turgenev i simvolisty: k probleme vliianiia khudozhestvennogo opyta Turgeneva-romanista. Stat’ia 1: Siuzhet i sverkhsiuzhet v romane Turgeneva

ʿDym'." ["Turgenev and Symbolists: To the Issue of the Artistic Experience Impact of Turgenev as a Novelist. Article 1: Plot and Overplot in Turgenev's Novel ʿSmoke'."] *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Seriia Filologiia. Zhurnalistika*, no. 4, vol. 16, 2016, pp. 407–413. https://doi.org/10.18500/1817-7115-2016-16-4-407-413 (In Russ.)

13 Molotnikova, D. "Evoliutsiia siuzheta p'ety v zapadnoevropeiskom izobrazitel'nom iskusstve XVI–XVII vekov" ["The Evolution of the Plot of Pietà in Western European Fine Art of the 16th–17th Centuries"]. *Mir iskusstv: Vestnik Mezhdunarodnogo instituta antikvariata*, no. 4, 2022, pp. 90–98. (In Russ.)

14 Morli, R. *Izobrazhaia zhenstvennost'. Zhenshchina kak artistka v rannem russkom kino* [*Depicting Feminity. A Woman as an Artist in Early Russian Theater*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 264 p. (In Russ.)

15 Murtuzalieva, E.A. "D.S. Merezhkovskii o I.S. Turgeneve" ["D.S. Merezhkovskii About I.S. Turgenev"]. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia 2: Gumanitarnye nauki*, no. 6, 2006, pp. 28–32. (In Russ.)

16 Musaeva, G.Kh. "Poeziia Ia.P. Polonskogo v literaturno-filosofskoi kritike V.S. Solov'eva" ["Poetry by Ya.P. Polonsky in the Literary and Philosophical Criticism by V.S. Solovyov"]. *Vestnik Dagestanskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia 2: Gumanitarnye nauki*, no. 3, 2013, pp. 50–53. (In Russ.)

17 Petrova, S.A. "Aleksandr Dobroliubov i ʿStrannyi Turgenev' (k probleme vozniknoveniia rannego simvolizma)" ["Alexander Dobrolyubov and ʿStrange Turgenev' (To the Problem of the Emergence of Early Symbolism)"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 8, 2007, pp. 51–54. (In Russ.)

18 Pil'd, L. *Turgenev v vospriiatii russkikh simvolistov (1890–1900–e gg.)* [*Turgenev in the Perception of Russian Symbolists (1890–1900s)*]. Tartu, Tartu Ulikooli Kirjastus (Dissertationes Philologicae Slavicae Universitatis Tartuensis) Publ., 1999. 136 p. (In Russ.)

19 Propp, V.Ia. *Morfologiia skazki. Istoricheskie korni Volshebnoi Skazki. Polnoe klassicheskoe izdanie* [*Morphology of a Fairy Tale. Historical Roots of the Magic Tale. Complete Classic Edition*]. St. Petersburg, Piter Publ., 2021. 560 p. (In Russ.)

20 Smagina, S.A. *Publichnaia zhenshchina ili publichnaia lichnost'? Zhenskie obrazy v kino* [*Public Woman or Public Person? Female Images in Cinema*]. Moscow, Kanon-plius Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

21 Smirnov, I.P. "Dvoinoe zrenie. Kinogenezis (1908–1919)" ["Double Vision. Cinema Genesis (1908–1919)"]. Savchuk, V., editor. *Mediafilosofiia* [*Media Philosophy*]. St. Petersburg, Sankt-Petersburgskoe filosofskoe obshchestvo Publ., 2008, pp. 231–266. (In Russ.)

22 Toporov, V.N. *Strannyi Turgenev (chetyre glavy)* [*Strange Turgenev (Four Chapters)*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1998. 192 p. (In Russ.)

23 Ustiugova, V.V. “Sem’ia i drugie tsennosti v fil’makh Evgeniia Bauera (1913–1917 gg.)” [“Family and Other Values in the Films by Yevgeny Bauer (1913–1917)”]. *Dialog so vremenem*, no. 62, 2018, pp. 238–256. (In Russ.)

24 Ustiugova, V.V. “Stil’ modern v rannem russkom kinematografe (na primere tvorchestva E.F. Bauera)” [“Style Modern in Early Russian Cinema (Based on E.F. Bauer’s Creativity”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Seriia: Istoriia*, no. 5, 2005, pp. 133–150. (In Russ.)

25 Fedorov, A.M. “Prizrak” [“The Ghost”]. *Vliublennyi prizrak: Fantastika Serebrianogo veka* [*The Ghost in Love: Silver Age Fantastic Literature*], vol. 5. Salamandra P.V.V., 2018. Available at: http://az.lib.ru/f/fedorow_a_m/text_1911_utro_oldorfo.shtml (Accessed 03 February 2024). (In Russ.)

26 Fedunina, O.V. “Funktsii snov i videnii v ʿKlare Milichʾ I.S. Turgeneva (spetsifika siuzheta i zhanrovaia traditsiia)” [“Functions of Dreams and Daydreams in ʿClara Militchʾ by I.S. Turgenev (The Specifics of the Plot and the Genre Tradition)”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (6), 2008, pp. 81–87. (In Russ.)

27 Shakhadat, Sh. “Russkaia kinomelodrama mezhdu Serebrianym vekom i avangardom” [“Russian Film Melodrama Between the Silver Age and the Avant-Garde”]. Plamper, Ia., Sh. Shakhadat, and M. Eli, editors. *Rossiiskaia imperiia chuvstv: Podkhody k kul’turnoi istorii emotsii* [*Russian Empire of Feelings: Approaches to the Cultural History of Emotions*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2010, pp. 227–258. (In Russ.)

28 Shul’ts, S.A. “Metasiuzhet o ʿMertvoi krasavitseʾ/ʿMertvoi neveste’: ot romantizma k postromantizmu: (Zhukovskii, Pushkin, Gogol’, Turgenev)” [“The Metaplot about the ʿDead Beautyʾ/ʿDead Bride’: From Romanticism to Post-Romanticism (Zhukovsky, Pushkin, Gogol, Turgenev)”]. *Gogol’ i puti razvitiia russkoi literatury: k 200-letiiu I.S. Turgeneva: sbornik nauchnykh statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Moskva, 1–3 aprelia 2018 g.* [*Gogol and the Ways of Development of Russian Literature: To the Anniversary of I.S. Turgenev: Proceedings of International Scientific Conference, Moscow, April 1–3, 2018*]. Moscow, Novosibirsk, Novosibirsk Publishing House, 2019, pp. 146–153. (In Russ.)

29 Ekonen, K. *Tvorets, sub”ekt, zhenshchina. Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [*The Creator, the Subject, the Woman. The Strategies of Female Writing in Russian Symbolism*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)

30 Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture.* Oxford, Oxford University Press, 1988. 480 p. (In English)

31 Morley, Rachel. “Gender Relations in the Films of Evgenii Bauer.” *The Slavonic and East European Review*, no. 1, vol. 81, 2003, pp. 32–69. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XCDMOA
УДК 821.161.01.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

ИЗОБРАЖЕНИЕ ОРДЫ В «ЖИТИИ МИХАИЛА ЯРОСЛАВИЧА ТВЕРСКОГО»: ИМАГОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

© 2025 г. Е.А. Андреева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 30 марта 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 июня 2023 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-114-125

Аннотация: В статье рассматриваются способы воссоздания чужого, чуждого и потому в целом враждебного пространства, ставшего местом гибели Михаила Тверского (1318 г.). Автор жития разрушает традицию создания условного, типичного и статичного пространства — фона событий. Описания реального пространства наполнены лиризмом и горечью, что подчеркивается использованиями тропов и синтаксических конструкций. Агиограф описывает обычаи и традиции ордынцев, при этом избегая однобоких характеристик и обобщений, представляя среди отрицательных героев в том числе представителей русского народа. Особая характеристика сопровождает хана Узбека, с одной стороны, признаваемого легитимным правителем, царем, а с другой — уподобляемого жестоким правителям древности и судящего незаконно и несправедливо. Становится очевидным, что «Житие Михаила Ярославича Тверского» имеет особое значение в аспекте имагологии, научной дисциплины, изучающей образы «чужих» наций и народов. Текст дает возможность сформировать представление об особенностях народа-завоевателя, народа — наказания Божия, изображение которого мало интересовало древнерусских книжников.

Ключевые слова: Орда, художественное пространство, имагология, локус, обычаи, чужой.

Информация об авторе: Екатерина Александровна Андреева — 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/0000-0002-8829-3084
E-mail: aaa46aaa@yandex.ru

Для цитирования: *Андреева Е.А.* Изображение Орды в «Житии Михаила Ярославича Тверского»: имагологический аспект // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 114–125. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-114-125

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

IMAGE OF THE HORDE IN *THE LIFE OF MIKHAIL YAROSLAVICH OF TVER*: IMAGOLOGICAL ASPECT

© 2025. Ekaterina A. Andreeva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 30, 2023
Approved after reviewing: June 21, 2023
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article discusses ways to recreate an alien and generally hostile space that became the place of death of Mikhail Tversky. The author of the hagiography destroys the tradition of creating a conventional, typical, and static space as the background of events. Descriptions of real space are filled with lyricism and bitterness, which is emphasized by the use of tropes and syntactic constructions. The hagiographer describes the customs and traditions of the Horde, while avoiding one-sided characteristics and generalizations, representing among the negative heroes representatives of the Russians. A special characteristic accompanies the Uzbek Khan, on the one hand, recognized as a legitimate ruler, a king, and on the other — likened to the cruel rulers of antiquity and judging illegally and unfairly. It becomes obvious that *The Life of Mikhail Yaroslavich of Tver* has a special significance in the aspect of imagology, a scientific discipline that studies the images of "foreign" nations and peoples. The text provides an opportunity to form an idea of the peculiarities of the conquering people and the people represented as a punishment from God, the depiction of which was of little interest to Old Russian scribes.

Keywords: Horde, artistic space, imagology, locus, customs, alien.

Information about the author: Ekaterina A. Andreeva, 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/0000-0002-8829-3084

E-mail: aaa46aaa@yandex.ru

For citation: Andreeva, E.A. "Image of the Horde in *The Life of Mikhail Yaroslavich of Tver*: Imagological Aspect." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 114–125. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-114-125

Хорошо известно, что во многих восточных и западных источниках были зафиксированы воспоминания о посещении ордынской ставки, описаны нравы и обычаи незнакомого и чуждого народа. Восточные источники сообщали информацию более подробно, они стремились дать оценку политике ханов и с интересом приглядывались к захватчикам, пытаясь «разгадать» причину их успеха и найти эффективные способы взаимодействия. Западные авторы исходили из традиционной точки зрения на завоевателей: монголы — это лишенный человеческих качеств народ, злой, беззаконный, стремящийся подчинить мир, посланный Богом в наказание за грехи. Согласно христианским канонам, нет власти, которая не от Бога, а потому правление хана (вне зависимости от личности) расценивалось как законное. В древнерусских летописных и житийных памятниках он последовательно именовался царем, а русские удельные князья исправно ездили в ставку за подтверждением своих прав на княжение — ярлыком. «Практически общим местом является возвеличивание монгольских ханов на фоне крайне негативной оценки основной массы монголов», — писал Ю. Дробышев [1, с. 116].

Нашествие ордынцев на Русь воспринималось как стихийное бедствие, и древнерусские книжники никогда не ставили перед собой задачу изучать и анализировать произошедшее, они не видели необходимости в том, чтобы узнать об ордынцах больше, лучше их понять, не всегда даже старались в полной мере зафиксировать увиденное в ставке, сводя уникальное (но чуждое) к общехристианским топосам. Прямые речи представителей ордынской власти или ордынской массы служили в первую очередь для того, чтобы охарактеризовать героев-князей, показать несходство за-

хватчиков и православных, точнее, утвердить полную и безоговорочную моральную правоту своих над чужими. Ордынское пространство часто становилось лишь условным фоном, статичным и однообразным, лишенным индивидуальных, колоритных черт, ничего не дающим для понимания образа врага.

Однако «Житие Михаила Ярославича Тверского» можно считать тем уникальным древнерусским памятником, в котором ордынское пространство играет особую роль. Этот текст содержит достаточно подробное описание судебного разбирательства и дает возможность реконструировать особенности судопроизводства ордынцев в начале XIV в.: «На основе анализа жития можно выделить основные стадии судопроизводства: возбуждение дела и вызов в суд, исследование судом доказательств, показания сторон и свидетелей, меры пресечения, вынесение решения, его утверждение и вступление в силу. Упоминаются виды доказательств, характерные для суда того времени: устные показания сторон и свидетелей, письменные документы (“грамоты”), присяга в случае их отсутствия...» [6, с. 100]. Очевидно, что автор, человек духовного сословия (игумен Тверского Отроча монастыря Александр, по авторитетному мнению историка В.А. Кучкина [3]), не ставил перед собой задачу воспроизвести в точности весь судебный процесс, но тем не менее ему в полной мере удалось показать особенности судопроизводства в ставке хана Узбека.

Орда — это, конечно, прежде всего географическое пространство, остававшееся не своим, чужим и чуждым (неосвоенным) для древнерусского человека, а потому не до конца понятным и в недостаточной степени понятым. Географические уточнения, наполненные особым лиризмом и эмоциональностью, используются автором, но только не для описания своей земли, а локусов на территории «чужого» государства, которые не всякий русский человек мог сам увидеть и которые, возможно, автор видел впервые. Таких мест в житии Михаила Тверского три.

Первое описание пространства дается через уточнение, наименование знакомых гидронимов: «дошедшу же ему в Орду <...> на оусть рѣки Дону, иде же течетъ в море Сурожское» [9, с. 141]. Древнерусскому человеку было известно, где находится устье реки Дон, где река впадает в Азовское море. Именно здесь открывается неизвестное, чуждое пространство, это своего рода граница между знакомым (своим) и неведомым (чужим).

Во втором эпизоде — «за рекою Теркомъ, на рѣцѣ на Сѣвѣнци под городом Тютяковым, минувши горы высокыа Ясскыя Черкасьскыя, близ Вратъ Желѣзных» [9, с. 151] — используется фольклорный прием ступенчатого сужения образов. Кроме географического уточнения, перед нами художественный прием, параллелизм, который показывает, как сужается пространство главного героя: он был великим русским князем, а в ставке хана Узбека стал пленником, ожидающим приговора (сужение пространства и изменение статуса героя). Использованные в данном обороте топонимы — это город Дедяков, реки Терек и Сунжа, а под Железными Воротами подразумевается или одна из крепостей с воротами, обитыми железом, в хребте Кавказских гор, или же Дербент, который в восточных источниках именовался Железными Воротами [3, с. 45].

Рассказывая о третьем локусе, автор от топографического принципа описания переходит к эмоционально-оценочному: «и превезоша за реку, рекомую Адежь, еже речется Горесть» [9, с. 156]. Название реки (ныне протекающей по территории Дагестана), через которую везут тело убитого Михаила Ярославича, соотносится с внутренними переживаниями людей, оплакивающих князя. Не случайно после этого описания следует эмоциональный авторский пассаж, в основе которого как раз находится размышление о «горести» от утраты: «Горесть бо намъ воистинну, братие, в тои час бысть, видѣвшим такову смерть поносную господина своего...» [9, с. 156]. Лексема, в одном предложении являвшаяся наименованием реки (Адежь — горькая река, в которой вода с горьковатым привкусом) и имевшая значение характеристики по вкусу, в следующем предложении превращается в метафору, служит для описания внутреннего состояния людей, понесших утрату.

Составителю пространной редакции «Жития Михаила Ярославича Тверского» удается рассказать о некоторых ордынских обычаях. Во-первых, это, конечно, обычай получения ханского ярлыка (вокруг этого строится весь конфликт повествования). Михаил Тверской, ставший великим князем владимирским по принципу старшинства в роде, вступил в спор с московским князем Юрием, а потому вынужден был отстаивать свое право на владение престолом. Об обычае ездить в Орду за ярлыком автор пишет, размышляя о причинах монголо-татарского пленения: «Оттолѣ начяхом дань даяти по татарьскому языку, и егда коему князем нашим достовашеся

княжение великое, хожаше князи русстии в Орду ко цареви, носящи множество имѣния своего» [9, с. 129]. Происходящее не рассматривается как событие из ряда вон выходящее, скорее — как дело обычное, факт. Также автор сообщает и о поездке тверского князя к хану Узбеку, не забывая упомянуть, что он — законный наследник престола: после смерти Андрея Городецкого, который «благослови его на свои столъ» [9, с. 130].

Помимо обычая выдавать ярлыки, ордынцы, по мнению агиографа, имели еще один: «Обычаи бѣ поганых и до сего дни: вмещущи вражду междоу братиею князи русскыми, себѣ множаишая дары възимаютъ» [9, с. 131]. Рассорив русских князей, ордынцы ищут способ нажиться, обогатиться, а потому можно сказать, что особенностью их менталитета автор считает жажду наживы, сребролюбие. В этом древнерусский книжник солидарен с итальянским монахом-францисканцем Плано Карпини, который зафиксировал следующее: «Они очень алчны и скупы, огромные мастера выпросить что-нибудь, а вместе с тем весьма крепко удерживают свое...» [2, с. 41].

Еще об одном ордынском обычае сообщает главный враг Михаила Тверского, его судья и обвинитель, ханский посол Кавгадый после слушания, когда тверской князь уже находился в темнице, был закован в цепи и посажен в колодку, у него отняли вещи, а свита была отдалена. Кавгадый повелел привести князя на площадь, поставил перед собой на колени на виду у множества людей. Он говорит о таком обычае: «Вѣдая буди, Михаиле, такъ царевъ обычаи: ажь будет ему кого нелюбо, хотя от своего племяни, то таково древо въскладают на него; едва же гнѣвъ царевъ минетъ, то паки в первую честь введетъ его» [9, с. 149]. Во-первых, Кавгадый здесь говорит не от своего имени, а от имени хана, подчеркивая, что решение вынесет только Узбек. Во-вторых, Кавгадый заявляет, что для хана безразлично, какой веры и национальности обвиняемый, суд его одинаков в отношении всех подданных: ордынцев и русских. В-третьих, решение суда зависит не только от доказанности вины/невиновности, но и от личного отношения (личной воли, настроения) хана — от его гнева или милости. Так Кавгадый дает надежду Михаилу Ярославичу на спасение, продолжая душевную пытку героя. Является ли этот поступок — глумление над князем — повелением Узбека или личной инициативой Кавгадыя, неизвестно. Очевидно, что ханский посол старается отомстить за свое прежнее пленение тверским князем (хотя автор ранее упоминал, что Кавгадыю были оказаны почести как хан-

скому послу: «приведе окаанаго Ковгадыа в дом свои, и много почтивъ его и одаривъ, отпусти его» [9, с. 137]). Ссылаясь на ханский обычай, Кавгадый снимает с себя ответственность за происходящее.

Кроме того, в тексте возникает символическое пространство — образ чужого места, где царит беззаконие (суд осуждает невиновного), где правят неверные (в образе Михаила особенно подчеркивается его христианское смирение, его приверженность православным традициям и обычаям), неспособные оценить личность и подвиг тверского князя. Орда — это место, где дьявол чинит свои козни. Юрий Московский, давший обещание митрополиту Максиму не искать в Орде великого княжения, оказавшись в ставке, сразу же попадает под влияние нечистых сил, причем дьявол действует не напрямую, не через православного князя, но через нечестивых татар: «не хотяще добра роду християньскому дьяволъ, вложи въ сердце княземъ татарьскымъ свадиша братию, рекоша князю Юрью: “Оже ты даси выход болши князя Михаила, тебѣ дамъ княжение великое”» [9, с. 131]. Более того, дьявол продолжает свои козни даже после того, как тверской и московский князья договариваются о мире: «А еще сварястася многажды миръ межу собою, но врагъ дияволъ пакы рать въздвизааше» [9, с. 133].

Нечестивым изначально представлен и хан Узбек, который решил принять ислам — «богьмерьскую вѣру сроциньскую». Агиограф очень аккуратно дает характеристику хану, а потому пользуется аллюзиями и сравнениями, вспоминая «нечестивых» правителей прошлого: римского императора Тита, завоевавшего Иерусалим, византийского императора-узурпатора Фоку, прославившегося своей жестокостью в Царьграде. По выражению автора, о таких, как Узбек, царские дети в вавилонском плену говорят: «Предастъ ны в руцѣ царю немилостиву законопреступну, лукавнѣишю паче всея земля» [9, с. 132]. Очевидно, что древнерусский книжник проводит аналогию между ханом Узбеком и Навуходоносором, захватившим и уничтожившим Иерусалим (см. подробнее: [7]). Однако до конца остается неясным, каким было отношение реального (а не литературного) Узбека к исламу, который был им принят как основная религия. Историк А.Г. Юрченко пишет, что принятие данной религии (а не христианства или буддизма) было поступком прагматическим и что его нельзя однозначно считать основным на пути отказа от веротерпимости, началом гонения на представителей других конфессий [8, с. 286].

Ордынское пространство, воссоздаваемое в житии, не может быть охарактеризовано однозначно: не каждый из представителей Орды нарисован только черными красками, не все ордынцы ведут себя однозначно отрицательно, подвержены дьявольскому влиянию. Поэтому невозможно в полной мере согласиться с выводом, сделанным Ю.В. Селезневым, который утверждает: «При описании пространства автор “Жития...” разделяет его, в первую очередь, по религиозному признаку. Русь, принявшая православие, рассматривается как страна, наполненная благодатью Всевышнего» [7, с. 112]; «...ордынское пространство выступает как подвластная дьяволу территория и, соответственно, явно враждебная православной земле» [7, с. 114]. В тексте жития есть размышление автора, явно заимствованное из летописного источника, о причинах ордынского пленения, среди которых следующая: «Сего не терпя врагъ душь наших, опромѣташеся льстивыи, како бы съвратити съ праваго пути их, и въложи въ сердце их зависть, ненависть, братоубииство начя въсхитити и имѣния сынъ подо отцемъ, брат меньшии под старѣишимъ братомъ, оумножися неправда и злоба многа въ человѣцѣх, и предашася въ слабость свѣта его скороминующаго» [9, с. 129]. Как видим, дьявольскому наущению подвержены не только поганые татаро-монголы, принимающие ислам, но и православные люди. Данное утверждение повторяется дважды, причем второе упоминание — это прямое указание на подверженность народа дьявольским происках: «Господь же премилостивыи богъ, не терпя видѣти погыбающа от диявола род нашь <...> хотя обратити от злобъ нашихъ <...> преда нас в руцѣ измаилтяном» [9, с. 129]. Таким образом, ордынское нашествие — это Божественное попущение, призванное избавить Русь от дьявольского наваждения, вернуть православных христиан на путь истинный. Безусловно, Орда — это то место, где дьявол проявляет себя, но нельзя в полной мере говорить о том, что в «Житии Михаила Ярославича Тверского» ордынское пространство выступает только как подвластная дьяволу территория.

Например, ханша (пусть и второстепенный персонаж) представлена в ином свете: она покровительствует тверскому князю, спасает от возможной гибели его сына Константина и его подданных: «И отосла сына своего Костянтина къ царице» [9, с. 154]; «А дружина наша <...> оубѣжаша в Орду ко царици» [9, с. 156]. Она прямо автором никак не охарактеризована (более того, она даже не совершает в тексте конкретных действий), но извест-

но, какая участь постигла тех русских, кто не успел убежать к ханше: «а другых изимаша, влечахут нагы, терзающи нещадно, акы нѣкыа злодѣя, и приведши въ станы своя, оутвердиша въ оковах» [9, с. 156]. Таким же образом ведут себя хан и ханша в отношении другого древнерусского князя, Федора Ростиславича Черного (Чермного, Красивого), т. е. мотив ханского заступничества, хоть и редко, но встречается в древнерусских агиографических текстах. Образы «нетипичных» ордынцев всегда привлекали внимание летописцев и агиографов, а потому общеизвестны истории Петра Ордынского, татарского баскака Мирагана — деда будущего святого Пафнутия Боровского, сборщика податей Буги (Бугая).

Безусловно, в смерти Михаила Тверского повинны и хан Узбек, утвердивший приговор, и судья Кавгадый, и Юрий Московский, затеявший спор о великом престоле, однако приговор исполняют отнюдь не ордынцы. В тексте жития они именуются не татарами, а «оубиицами», посланными Кавгадыем и Юрием, а один из них назван по имени — Романец, что говорит о причастности русского (православного?) к смерти князя: «И сеи един от безаконных, именем Романець, и извлече великыи ножь, оудари в ребра святого в десную страну, и обращая ножь сѣмо и овамо, отрѣза честное и непорочное сердце его» [9, с. 154–155]. Сама казнь нетипична для ордынцев, так ножом зарезали братьев-страстотерпцев Бориса и Глеба. В Орде же бытовали две разновидности казни: бескровная (удушение, утопление, перелом позвонков — для почетных преступников) и кровавая (для лиц неханского происхождения или тех, кто не заслуживал уважения), чаще всего путем отсечения головы (Михаил Черниговский) или всех членов тела (Роман Рязанский и Александр Михайлович Тверской и его сын Федор с последующим отсечением головы).

Орда становится тем местом, где происходит трансформация персонажа — московского князя, именно здесь он представлен как клятвопреступник, корыстолюбец, человек, охваченный страстью — стремлением любой ценой сесть на великий стол. Образ Юрия Московского не раскрыт подробно в тексте жития (скорее, персонаж предстает перед читателями в различных ипостасях), так как агиограф ставил перед собой иную цель — вписать Михаила Тверского в сонм святых, доказать его право таковым считаться и называться. В этом смысле Юрий Данилович — персонаж «неудобный», неоднозначный, представленный в разных ситуациях

по-разному. Он одновременно «свой» (русский, православный, удельный, а позже великий князь, получивший ярлык из рук хана) и в то же время «чужой» (подверженный дьявольским наущениям, коварный, уподобившийся ордынцам как враждебной массе). Его инаковость не в вере (внутреннем состоянии), но в поступках (внешних проявлениях), не зря он ни разу не предстает произносящим молитву и нарушает крестоцелование.

Интересно рассмотреть один спорный эпизод в житии — эпизод с мертвым нагим телом Михаила Тверского. Кавгадый «лаяше с яростью» (не говорит, но лает, как собака) Юрию Московскому: «Не отець ли тебе бяшет князь великии?! Да чему тако лежит тѣло наго повержено?» [9, с. 156] (удивительная эмоциональность для героя-злодея). И спокойные, а потому кажущиеся проявлением равнодушия действия московского князя: велел своим людям покрыть. Один накрыл котыгой (рубахой), которую носил (не новой или своей?), другой — якыптом (войлочным плащом). Почему ордынец, инициатор казни, упрекает русского князя в небрежении к телу убитого? Этот эпизод дает дополнительную характеристику отрицательному герою, обеляя его, или же очерняет в глазах читателей московского князя? Думается, что перед нами эпизод, раскрывающий еще один обычай Орды — уважение к старшему. Кавгадый неслучайно указывает на родство князей, на старшинство Михаила в роде, его не интересует вопрос статуса русского князя (великий князь или нет, они все — подданные Орды). «Положения о почитании старших младшими, о подчинении родителям, старшим братьям и начальникам, а также недопустимость унижения старшими младших были установлены Чингиз-ханом и в дальнейшем подтверждались его преемниками» [5, с. 133].

Таким образом, ордынское пространство в житии — это не просто фон для основных событий. Образ Орды и ордынцев не менее важен, неоднороден и ярок, наряду с образами русских князей. Автору удалось зафиксировать обычаи завоевателей, при этом придерживаясь типичной, распространенной на Руси традиции описания героев-захватчиков, героев-иноверцев. Сквозь пафос утверждения святости Михаила Тверского можно рассмотреть некое любопытство, стремление к детализации, точности в описании происходящего; для автора, очевидца событий и близкого князю человека, важно было не просто встроить текст в существовавший канон, но и передать суть произошедшего в ставке хана, отчасти выступить в роли хроникера, а не только панегириста.

Если посмотреть на ордынское пространство в аспекте имагологии (научной дисциплины, которая ставит перед собой задачу изучить образы «других», «чужих» наций, стран, культур, инородных для воспринимающего субъекта), см. подробнее: [4], то очевидно, что перед читателем жития воссоздается особая атмосфера: жестокий мир, несправедливый, но держащий в подчинении, не допускающий свободомыслия. Это мир, который хоть и неоднороден в своей основе, как было сказано выше, но чужд древнерусскому православному (на это делается акцент) мировоззрению и менталитету. В житии ордынцев сопровождают исключительно отрицательные (по коннотации) номинации, в основе которых лежит отношение к вере (тенгрианству как язычеству и исламу, принятому Узбеку, как к чуждой и враждебной религии).

Формируется устойчивое представление о постоянных чертах целого народа-завоевателя, народа — «наказания божия». Однако авторская логика (логика очевидца, а не отстраненного автора, ставящего перед собой цель создать абстрактный образ святого) рушит известный стереотип, так как реальность не вмещается в рамки литературного канона, а потому образ врага лишается однозначности и приобретает нехарактерные для литературы Древней Руси особенности.

Список литературы

Исследования

1 *Дробышев Ю.А.* Образ монгольских завоевателей в западных и восточных источниках: опыт сравнительного анализа // Народы и религии Евразии. 2021. № 2 (27). С. 106–120. https://doi.org/10.14258/nreur(2021)2-08

2 *Карпини Джованни дель Плано.* История монгалов. *Г. де Рубрук.* Путешествие в Восточные страны. Книга Марко Поло / пер. И.М. Минаев. М.: Мысль, 1997. 460 с.

3 *Кучкин В.А.* Повести о Михаиле Тверском. Историко-текстологическое исследование. М.: Наука, 1974. 291 с.

4 *Папилова Е.В.* Имагология как гуманитарная дисциплина // Вестник МГГУ им. Шолохова. Филологические науки. 2011. № 4. С. 31–40.

5 *Почекаев Р.Ю.* Право Золотой Орды. Казань: Изд-во «Фэн» АН РТ, 2009. 260 с.

6 *Почекаев Р.Ю.* Суд над благоверным князем Михаилом Тверским в 1318 г.: процессуальные аспекты // Палеоросия. Древняя Русь: во времени, в личностях, в идеях. 2018. № 2 (10). С 92–102.

7 *Селезнев Ю.В.* Описание своего (русского) и чужого (ордынского) пространства в «Житии Михаила Тверского» // Вестник ВГУ. Серия: История. Политология. Социология. 2007. № 2. С. 112–114.

8 *Юрченко А.Г.* Хан Узбек: Между империей и исламом (структуры повседневности). Книга-конспект. СПб.: Евразия, 2017. 400 с.

Источники

9 *Кучкин В.А.* Пространная редакция Повести о Михаиле Тверском // Средневековая Русь. М.: Эдиториал УРСС, 1999. Вып. 2. С. 116–163.

References

1 Drobyshev, Iu.A. “Obraz mongol’skikh zavoevatelei v zapadnykh i vostochnykh istochnikakh: opyt sravnitel’nogo analiza” [“The Image of the Mongol Conquerors in Western and Eastern Sources: The Experience of Comparative Analysis”]. *Narody i religii Evrazii*, no. 2 (27), 2021, pp. 106–120. https://doi.org/10.14258/nreur(2021)2-08 (In Russ.)

2 Karpini, Dzhovanni del’ Plano. *Istoriia mongalov.* G. De Rubruk. *Puteshestvie v Vostochnye strany. Kniga Marko Polo* [*The History of the Mongols. G. de Rubruk. Journey to the Eastern Countries. The Book of Marco Polo*], trans. I.M. Minaev. Moscow, Mysl’ Publ., 1997. 460 p. (In Russ.)

3 Kuchkin, V.A. *Povesti o Mikhaile Tverskom. Istoriko-tekstologicheskoe issledovanie* [*The Story of Mikhail Tverskoy. Historical and Textual Research*]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 291 p. (In Russ.)

4 Papilova, E.V. “Imagologiia kak gumanitarnaia distsiplina” [“Imagology as a Humanitarian Discipline”]. *Vestnik MGGU im. Sholokhova. Filologicheskie nauki*, no. 4, 2011, pp. 31–40. (In Russ.)

5 Pochekaev, R.Iu. *Pravo Zolotoi Ordy* [*The Law of the Golden Horde*]. Kazan, Fen AN RT Publ., 2009. 260 p. (In Russ.)

6 Pochekaev, R.Iu. “Sud nad blagovernym kniazem Mikhailom Tverskim v 1318 g.: protsessual’nye aspekty” [“The Trial of the Blessed Prince Mikhail of Tver in 1318: Procedural Aspects”]. *Paleorosiia. Drevniaia Rus’: vo vremeni, v lichnostiakh, v ideiakh*, no. 2 (10), 2018, pp. 92–102. (In Russ.)

7 Seleznev, Iu.V. “Opisanie svoego (russkogo) i chuzhogo (ordynskogo) prostranstva v ‘Zhitii Mikhaila Tverskogo’.” [“Description of One’s (Russian) and Another’s (Horde) Space in the ‘Life of Mikhail Tverskoy’.”]. *Vestnik VGU. Seriia: Istoriia. Politologiia. Sotsiologiia*, no. 2, 2007, pp. 112–114. (In Russ.)

8 Iurchenko, A.G. *Khan Uzbek: Mezhdu imperiei i islamom (struktury povsednevnosti). Kniga-konspekt* [*Uzbek Khan: Between the Empire and Islam (Structures of Everyday Life). Summary*]. St. Petersburg, Evraziia Publ., 2017. 400 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/WRKHBW
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

СВЯТОЙ ЦАРЬ-ПАТРИОТ И НЕРАЗУМНЫЙ КАЛИФ-КОСМОПОЛИТ: БРИТАНОВЕДЧЕСКИЕ И ОРИЕНТАЛИСТСКИЕ ШТУДИИ Н.В. ГОГОЛЯ

© 2025 г. И.А. Виноградов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия
Дата поступления статьи: 03 сентября 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-126-171

Аннотация: Статья посвящена углубленному изучению двух взаимосвязанных замыслов Гоголя средины 1830-х гг.: исторической «арабской» статьи «Ал-Мамун» и незавершенной драмы из английской истории «Альфред». Рассматривается типологическое и генетическое родство двух произведений, их связь с другими сочинениями писателя. Детально анализируется зарождение замыслов статьи и драмы, восходящих к гоголевским университетским лекциям по истории раннего Средневековья VIII–IX вв. Устанавливается, что в изображении арабского и английского миров Гоголь ставил общие проблемы государственности: на примере арабского «праведного» халифа Гаруна прослеживал историю «великой империи» магометанства; в деяниях английского короля св. Альфреда Великого обращался к эпохе зарождения британской империи. Устанавливается, что в основе целостной концепции Гоголя лежат размышления не только над историей Западной Европы и арабского Востока, но и над византийским и русским наследием. Кроме «Ал-Мамуна» и «Альфреда», гоголевская историческая концепция сказалась в замысле его повести «Старосветские помещики», отразилась в содержании первой главы второго тома «Мертвых душ», развернута в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Подводится главный итог британоведческих и ориенталистских штудий Гоголя. Согласно выводам писателя, непродуманное реформаторство, политический и духовный радикализм всегда приводят, несмотря на заявленные цели, к негативным результатам. Подлинное социальное совершенствование возможно, по Гоголю, лишь на почве христианства и разумного государственного управления, учитывающего интересы всех сословий.

Ключевые слова: Н.В. Гоголь, мировая и отечественная история, реформаторство, консерватизм, общественная идеология, духовное наследие.

Информация об авторе: Игорь Алексеевич Виноградов — 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. http://orcid.org/0000-0002-9151-4554

E-mail: iwinigradow@mail.ru

Для цитирования: *Виноградов И.А.* Святой царь-патриот и неразумный калиф-космополит: британоведческие и ориенталистские штудии Н.В. Гоголя // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 126–171. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-126-171

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

THE HOLY PATRIOT KING AND THE UNREASONABLE CALIFUS-COSMOPOLITAN: BRITISH STUDIES AND ORIENTALIST STUDIES BY N.V. GOGOL

© 2025. Igor' A. Vinogradov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: September 03, 2023
Approved after reviewing: November 21, 2023
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article is devoted to an in-depth study of two interconnected Gogol's plans of the mid-1830s: the historical "Arabic" article "Al-Mamun," and the unfinished drama from English history "Alfred." The article considers the typological and genetic relationship of the two works, their connection with other works of the writer. It gives a detailed analysis to the origin of the plans for the article and the drama, dating back to Gogol's university lectures on the history of the early Middle Ages of the 8th–9th centuries. The article establishes that in the depiction of the Arab and English worlds, Gogol posed common problems of statehood: using the example of the Arab "righteous" caliph Harun, he traced the history of the "great empire" of Mohammedanism; in the deeds of the English king St. Alfred the Great, he addressed the era of the birth of the British Empire. The research pays particular attention to the analysis of a single ideological and artistic plan, part of which are "Al-Mamun" and "Alfred." The article establishes that Gogol's integral concept is based on reflections not only on the history of Western Europe and the Arab East, but also on the Byzantine and Russian heritage. In addition to "Al-Mamun" and "Alfred," this Gogolian historical concept was reflected in the idea of his story "Old-World Landowners," was reflected in the content of the first chapter of the second volume of *Dead Souls*, and is developed in *Selected Passages from Correspondence with Friends*. The article summarizes the main results of Gogol's British and oriental studies. According to the writer's conclusions, ill-considered reformism, political and spiritual radicalism always lead, despite the stated goals, to negative results. True social improvement is possible, according to Gogol, only on the basis of Christianity and reasonable state administration, taking into account the interests of all classes and the level of spiritual and moral education of society as a whole.

Keywords: N.V. Gogol, world and national history, reformism, conservatism, social ideology, spiritual heritage.

Information about the author: Igor' A. Vinogradov, 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.
http://orcid.org/0000-0002-9151-4554
E-mail: iwinigradow@mail.ru

For citation: Vinogradov, I.A. "The Holy Patriot King and the Unreasonable Califus-Cosmopolitan: British Studies and Orientalist Studies by N.V. Gogol." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 126–171. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-126-171

1. Статья «Ал-Мамун», драма «Альфред» и лекции Гоголя в Петербургском университете

Статья «Ал-Мамун» и незавершенная драма «Альфред» — два произведения Гоголя 1830-х гг., создание которых одинаково связано с курсом средневековой истории, читавшимся им в Императорском Санкт-Петербургском университете. Занятия Гоголя мировой историей имели для обоих произведений первостепенное значение. Материал для «Ал-Мамуна» взят из арабской истории, для «Альфреда» — из английской. Отличаясь по самому предмету изображения, не сходствуя также по жанру, статья и драма обнаруживают тем не менее между собой много общего. Во-первых, оба произведения относятся к одному временному периоду — к раннему Средневековью VIII–IX вв. Во-вторых, сам характер замысла и история создания каждого из гоголевских сочинений тоже обнаруживают тесное родство — генетическое и типологическое.

Сходство «арабского» и «английского» разножанровых произведений Гоголя до настоящего времени внимания исследователей не привлекало. Между тем в творческой эволюции писателя они в совокупности представляют один из значимых этапов, без осмысления которого становится невозможным постижение других авторских замыслов, прежде всего поэмы «Мертвые души».

Планы занять профессорскую кафедру истории Гоголь вынашивал задолго до поступления в Петербургский университет. С 1831 по 1835 г. он служил преподавателем истории в Патриотическом институте благородных девиц — институт представлял собой закрытый женский пансион с программой гимназий. Однако поприще учителя гимназического уровня представ-

лялось Гоголю недостаточным. (Основательное историческое образование он получил еще в 1820-х гг., во время обучения в Нежинской Гимназии высших наук [5, т. 1, с. 445–451].) Уже в 1832 г. Гоголь вступил в переговоры с М.П. Погодиным о возможном преподавании истории в Московском университете. Впоследствии, с образованием в 1833 г. университета Св. Владимира в Киеве, Гоголь ради преподавательской карьеры собирался переехать в Малороссию. Всем этим планам сбыться, однако, было не суждено. Около 8–10 июня 1834 г. Гоголь подал прошение о поступлении на службу в Петербургский университет [5, т. 2, с. 316]. Адъюнктом по кафедре истории историко-филологического факультета он был утвержден 19 июля 1834 г.

К подготовке лекций Гоголь приступил сразу по подаче прошения. К 23 августа 1834 г. первая часть его университетского курса была завершена. Сравнительно небольшой промежуток времени, в который были составлены лекции, менее двух месяцев, объясняется тем, что в работе Гоголь использовал свои многочисленные исторические конспекты и выписки, которые были сделаны им в предшествующий период, в 1832–1833 гг., когда он собирался преподавать в университете в Москве или Киеве. Судя по заново проведенному анализу сохранившихся гоголевских автографов [7, с. 9–12], закончив работу над начальными лекциями курса, Гоголь даже собирался издать эту часть труда. Содержание рукописи показывает, что десять лекций, с вступительной библиографией, были подготовлены Гоголем в 1834 г. к печати отдельной книгой. (Предполагаемое название этой оставшейся неизданной книги: «История Средних веков. Курс лекций. I. Библиография Средних веков. II. Лекции. Часть первая. До Крестовых походов. Отделение I. От разрушения Западной империи до Карла и Гарун аль Рашида»; см.: [7, с. 12–13].)

Преподавать в университете Гоголь продолжал вплоть до конца 1835 г., так что его учебное пособие обещало быть многотомным: должно было составить четыре книги. Работа не прекращалась, но, к сожалению, другие университетские лекции Гоголя, кроме первых десяти, до нас не дошли.

Объемная лекционная работа, занявшая Гоголя на довольно продолжительное время (преподавание продолжалось, с летним перерывом, полтора учебных года), казалось бы, должна была отвлечь его от писательских занятий. Однако на деле весь тот период, в который Гоголь был занят профессорской деятельностью, оказался как никогда плодотворен и для его

литературного творчества. Всего Гоголь подготовил в то время более тридцати произведений, издал циклы «Миргород», «Арабески», начал работу над «Мертвыми душами», в конце университетской карьеры успел написать «Ревизора». Преподавание и работа над лекциями не препятствовали, а, напротив, существенно способствовали художническому творчеству. История оказалась чрезвычайно востребованной в работе Гоголя над реалистическим, образным воспроизведением действительности. Составление университетских лекций повлекло за собой создание во второй половине 1834–1835 гг. целого ряда художественно-исторических сочинений, содержание которых непосредственно связано с читавшимся курсом. В конце 1835 г., подводя итог университетским занятиям, Гоголь писал М.П. Погодину: «В эти полтора года я много <...> прибавил в сокровищницу души. Уже не детские мысли, не ограниченный прежний круг моих сведений, но высокие, исполненные истины и ужасающего величия мысли волновали меня...» [21, т. 11, с. 35–36].

Лекции по средневековой истории Гоголь составлял, следуя подготовленной ранее, в период нереализованных планов переезда в Киев, программе университетских лекций по истории Средних веков (программа, оставшаяся неозаглавленной, начинается со слов: «Так как год состоит из двух полугодичных курсов, то я полагаю <...> лекции по истории Средних веков разделить на две части...» [21, т. 8, с. 131]). Начальная часть университетского курса, подготовленная в 1834 г. к печати, послужила Гоголю основой для нескольких произведений сборника «Арабески» (книга вышла в свет в начале следующего, 1835 г.). Содержание первых десяти лекций курса и вступительной библиографии нашло прямое отражение в двух произведениях «Арабесок» — в историко-библиографической статье «Шлецер, Миллер и Гердер» и в обширной статье-лекции «О движении народов в конце V века» [7, с. 15–19].

Судить о содержании другой, бо́льшей, но несохранившейся части лекций, читавшихся Гоголем в 1834–1835 гг., можно лишь по упомянутой предваряющей программе. Детальное сопоставление программы с теми литературными произведениями Гоголя, которые возникли в период чтения лекций, показывает, что именно эта — утраченная — часть лекций легла в основу еще двух взаимосвязанных замыслов Гоголя той поры — статьи «Ал-Мамун» и незаконченной драмы «Альфред», детальный анализ которых и составляет предмет настоящей статьи. (Первое произведение было

напечатано впервые в начале 1835 г. в тех же «Арабесках»; второе датируется более поздним периодом — временем с мая по октябрь 1835 г.; наброски пьесы были опубликованы уже после смерти Гоголя, в 1856 г.)

В программе лекций содержанию «Ал-Мамуна» — с характеристикой государственной деятельности двух халифов, Ал-Мамуна и Харуна ар-Рашида (Гоголь употребляет написания «калиф», «Гарун»), — точно соответствует раздел «Век аравийского просвещения от Карла и Гарун аль Рашида до Крестовых <походов>»: «Влияние, произведенное правлением Гарун аль Рашида. Характер правления его. <...> Время разделения, расстройства и разрушения двух великих сил в мире — арабской и франков. <...> Упадок государства Гарунова. <...> Причины, произведшие падение: слабость калифов, отделение независимых владельцев, новые секты и расколы...» [21, т. 8, с. 132].

Драме «Альфред» таким же точным соответствием выступает раздел «Время норманских наездов» (находящийся в программе): «Эпоха появления норманов. <...> Страх в Европе, производимый их нападения<ми>, вторжения их во Францию, в Англию. Встреча с Альфредом. Мудрые распоряжения этого государя к отражению и польза, принесенная государству» [21, т. 8, с. 133].

Арабский и «англо-норманнский» разделы следуют в гоголевской программе один за другим. В этом же порядке «арабское» и «английское» сочинения «располагаются» и в творческой биографии Гоголя: «Ал-Мамун» был написан осенью 1834 г.; к созданию «Альфреда» он приступил несколько месяцев спустя, в мае 1835 г. Очевидно, что даже тогда, когда Гоголь уже оставил мысль напечатать свои лекции отдельным изданием, в своем художественном творчестве он продолжал придерживаться принятого ранее «учебного» плана, точнее, самой хронологии мировой истории.

Следование Гоголя в своем художественном творчестве университетской лекционной программе объясняется отчасти тем, что, как уже говорилось, до конца 1835 г. он продолжал читать лекции в университете: всякий раз он должен был к ним готовиться, освежая в памяти исторические факты. Вследствие этого преподавательские занятия должны были как бы сами по себе, «невольно» вторгаться в его писательские планы.

Кроме этого, появление на основе лекций литературных произведений обусловливалось, по-видимому, и самими особенностями творческого метода Гоголя. Рамки университетского преподавания, ограниченного

«протокольным» изложением исторического материала, были для писателя, судя по всему, стеснительны. Можно полагать, что жанр «ученой» лекции ограничивал Гоголя как художника и в реалистическом воспроизведении прошлого, и в воплощении заветных размышлений над историческими реалиями. Как писатель с глубоким образным мышлением, он видел историю в лицах. Характерный пример гоголевского погружения в прошлое оставила, в частности, в своих мемуарах А.О. Смирнова, общавшаяся с Гоголем в 1843 г. в Риме. Смирнова задала Гоголю вопрос о римском императоре Нероне, известном своей жестокостью. Гоголь сначала возмутился этому любопытству, но потом все-таки не смог не поделиться с собеседницей картиной, представшей его воображению: «Однажды, гуляя в Колизее, я ему сказала: “А как вы думаете, где сидел Нерон? вы должны это знать, и как он сюда являлся: пеший или в колеснице или на носилках?” Гоголь рассердился и сказал: “Да вы зачем пристаете ко мне с этим подлецом?.. <…> …Скажу вам, что мерзавец Нерон являлся в Колизей в свою ложу в золотом венке, в красной хламиде и золоченых сандалях; он был высокого роста, очень красив и талантлив, пел и ак<к>омпанировал себе на лире…”» [22, с. 256].

Художническое в*и*дение исторических лиц с очевидностью сказалось в самом характере гоголевского курса. Сохранившиеся начальные лекции, хотя выдержаны в строго научном, традиционном для университетского преподавания стиле, однако содержат достаточное количество примеров впечатляющих художественных образов: «Их пиршества вокруг пылающих дубов, на которых они опивались своим ячменным напитком <…> оканчивались междоусобными бранями…» [21, т. 8, с. 146]; «Раз в год показывались они на всеобщем национальном собрании, приезжая туда в германской колеснице, запряженной быками, украшенные длинными волосами и бородой…» [21, т. 8, с. 161–162]; «Жители Аравии <…> были стройны, худощавы, оливкового цвета, с глазами и волосами угольной черноты» [21, т. 8, с. 173]; и т. д.

Еще в конце 1820-х гг. в свою рукописную «Книгу всякой всячины, или подручную Энциклопедию» (1826–1830) Гоголь внес выписку из сочинения французского историка О. Тьерри (1795–1856) о необходимости художественного воспроизведения прошлого. Можно сказать, что все последующие художественные сочинения Гоголя из истории являются «во-

площением» этого «завета» европейского историка: «Я думаю, что история не должна более служить дополнительным рассуждением при живописании различных эпох, добавочным портретом для верного представления различных персонажей. Люди, особенно прошедших веков, должны сами выступить на сцене с речами: они должны живо показать себя в различных видах, и не нужно заставлять читателя перевернуть сто страниц, чтобы, в конце концов, выяснить их подлинный характер. Тьерри» (пер. с фр.) [21, т. 9, с. 530, 905].

По воспоминаниям современников, бывших слушателей Гоголя в Петербургском университете, не прошло и «пяти минут» с начала чтения им первой лекции — «О Средних веках» (опубликована вскоре в «Журнале Министерства Народного Просвещения», затем — в «Арабесках»; эта вступительная лекция не находит себе соответствия в университетской программе Гоголя 1833 г., написана «сверх программы»), «как уж Гоголь овладел совершенно вниманием слушателей»: «Невозможно было спокойно следить за его мыслью, которая летела и преломлялась, как молния, освещая беспрестанно картину за картиной в этом мраке средневековой истории» [5, т. 2, с. 340]. По свидетельству этого же мемуариста, Н.И. Иваницкого, на лекции об «аравитянах» (той самой, что вскоре тоже вошла, с названием «Ал-Мамун», в «Арабески») присутствовали А.С. Пушкин и В.А. Жуковский. Пушкин при этом отозвался о гоголевском выступлении с похвалой: «увлекательно» [5, т. 2, с. 349].

С осени 1835 г., кроме истории Средневековья, Гоголь стал читать в Петербургском университете еще и курс Древней истории. Об этом дополнительном курсе студент Е.А. Матисен, в свою очередь, вспоминал, что художник-преподаватель влагал в лекции «поэтический свой талант и некоторый даже идеализм, а притом особую прелесть выражения, делавших его, несомненно, красноречивым», — что те лекции, «которые посвящены были идеальному быту и чистоте воззрений афинян, имели на всех, а в особенности на молодых его слушателей, какое-то воодушевляющее к добру и к нравственной чистоте влияние» [5, т. 2, с. 367].

Будучи художником во всех своих проявлениях, и на писательском, и на преподавательском поприщах, Гоголь, вынужденный, как представляется, сдерживать себя в «ученых» университетских лекциях, в полной мере использовал свой поэтический талант в последующих литературных про-

изведениях исторического характера — в статьях «Шлецер, Миллер и Гердер», «О движении народов в конце V века», «Ал-Мамун», в повести «Тарас Бульба», в драме «Альфред» и др.

2. «Ал-Мамун», «Альфред» и «имперская» тема

Кроме «генетического» родства, о котором свидетельствуют хронологические данные «Ал-Мамуна» и «Альфреда» (последовательность событий мировой истории, изображенных в произведениях; творческая история создания статьи и драмы; соответствующая последовательность самих лекций), не менее фактических сведений, указывающих на тесную взаимную близость этих сочинений, содержит их общая идейно-«типологическая» составляющая.

Сквозной для всех произведений Гоголя из мировой и отечественной истории является «имперская» тема. Во «главе угла» была эта тема и при изображении арабского и английского миров. В «Ал-Мамуне» центральной проблемой, которую решает Гоголь, является вопрос о причинах падения «грозного калифата», «великой империи <…> магометанского мира» [21, т. 7, с. 349]. В «Альфреде» такое же центральное место занимает проблема создания имперского мира. («В государстве должно быть так, как в Римской империи…» — говорит в драме главный герой [21, т. 7, с. 371]. Народ, в свою очередь, ожидает от монарха объединительных шагов ради избавления от «чужеземной собачьей власти» и от самоуправства «своих», местных феодалов, поступающих с населением не менее грабительски [21, т. 7, с. 358].)

Общность государственной проблематики в «Ал-Мамуне» и «Альфреде» объясняется в первую очередь тем, что «монархическая» тема является главенствующей для тех самых гоголевских лекций университетского курса, которые послужили основой для статьи и драмы. Подготовленная Гоголем летом 1834 г. книга «История Средних веков. Курс лекций…» открывается многозначительной начальной лекцией «Взгляд на состояние [Западной] Римской империи в последнее время ее существования и на причины, произведшие *разрушение ее*» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 8, с. 141].

Как уже говорилось, «проспект» для обоих произведений — «Ал-Мамуна» и «Альфреда» — содержится в гоголевской программе университетских лекций. Период, изображенный в «Ал-Мамуне», характеризуется в «проспекте» строками о «разделении, расстройстве и

разрушении» арабской государственности [21, т. 8, с. 132]; содержанию «Альфреда» соответствуют строки, тоже определяющие государственную проблематику как связующую для изображаемой эпохи: «Встреча с Альфредом. Мудрые распоряжения этого государя <...> и польза, принесенная государству» [21, т. 8, с. 133].

Содержание гоголевских лекций и подробной предварительной программы курса, сама проблематика «Ал-Мамуна» и «Альфреда» однозначно свидетельствуют, что, как в лекциях, так и в историях об Ал-Мамуне и Альфреде главное внимание Гоголь сосредоточивает на проблемах государственной власти.

Для понимания того, насколько важной является «государственная» составляющая для проблематики «Ал-Мамуна», следует, в частности, иметь в виду, что эта статья, по-видимому, явилась прямым результатом работы Гоголя над задуманным незадолго перед тем сочинением с показательным названием «Тракт<ат> о Правлении» — т. е. над произведением, прямо посвященном проблеме государственности. (Заглавие «Тракт<ат> о Правлении» встречается во втором плане «Арабесок», датируемом концом августа — сентябрем 1834 г.; название «Ал-Мамун» в нем еще отсутствует) [5, т. 2, с. 343].)

Еще одним важным свидетельством исключительной значимости государственных проблем для содержания «Ал-Мамуна» может служить то, что спустя много лет к идеям своей ранней статьи Гоголь вернулся в известной книге «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847). Проблема общественного и государственного устройства имеет для этой книги первостепенное значение. На тесную связь между «Ал-Мамуном» и содержанием «Выбранных мест...» впервые указал в 1996 г. А.Б. Куделин. Исследователь подчеркнул, что «итогом всех <...> ошибок Ал-Мамуна стали бесчисленные беды, свалившиеся на его государство», и указал, что «занятия историей стимулировали вызревание историко-политических идей Гоголя»: «В “Ал-Мамуне” Гоголь <еще> не развивает мысль о деятельности монарха “в азиатских образах правления, не имеющих определенных законов”, однако представление о его “необыкновенной” роли при подобном образе правления весьма близко идее “полномощного монарха”, стоящего “выше самого закона” и “умягчающего закон”, получившей впоследствии разработку и необходимые уточнения в “Выбранных местах”» [12, с. 301, 303,

308–309; 13, с. 420, 422, 428]. Вполне основательно и замечание исследователя о том, что в ранней гоголевской статье «чувствуется напряжение сжатой пружины, которая, если ее выпустить за пределы текста, может мощно распрямиться» [12, с. 297; 13, с. 416]. Содержание «Ал-Мамуна» отзывается не только в статьях «Выбранных мест…», но и в целом ряде других гоголевских произведений.

3. Повесть, статья и драма: эволюция замысла

В «Ал-Мамуне» тема государственности последовательно раскрывается через детальное сопоставление правления двух арабских халифов. Первый, деяния которого Гоголь рассматривает в статье, — халиф Харун ар-Рашид (или «Аарон Праведный»), прославленный в сказках «Тысячи и одной ночи». Это, по сути, мудрый «педагог» нации, образцовый властитель, который «постигнул все разнообразные способности своего народа» [21, т. 7, с. 349]. Второй халиф — сын Харуна Ал-Мамун, — наследник, разрушивший дело отца. Ал-Мамун, «исполненный истинной жажды просвещения», «не понял» своего народа и стал «гонителем своих подданных» [21, т. 7, с. 350, 354].

Сюжетно-сопоставительная «параллельная» линия «Ал-Мамуна» (выдержанная, с очевидностью, в духе «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха) не осталась в 1830-х гг. принадлежностью лишь одного гоголевского произведения. В те же годы значимые сопоставления, поднятые в статье, нашли воплощение в еще двух гоголевских сочинениях.

Сходным образом, как «Ал-Мамун», заканчиваются, во-первых, гоголевские «Старосветские помещики» (повесть, написанная одновременно со статьей о халифах — в 1834 г.). В патриархальную идиллию, изображенную в этом произведении, разрушительно вторгается подобный недальновидному Ал-Мамуну наследник имения, «страшный реформатор» [21, т. 1/2, с. 302] — доведший в финале благополучное «старосветское» хозяйство до разорения.

В «Альфреде», к созданию которого Гоголь приступил спустя год после завершения «Старосветских помещиков» (и «Ал-Мамуна»), прослеживаются те же процессы — негативные и позитивные, одинаково значимые для государственного устройства. Отличаются лишь композиционно-сюжетные способы подачи материала. Развивая в новом произведении преж-

ние размышления, Гоголь вносит в сюжетную основу по крайней мере два важных новшества.

Первое отличие «Альфреда» от «Ал-Мамуна» (и «Старосветских помещиков») в идейно-фабульном отношении заключается в том, что сопоставление двух типов правителей (или владельцев) Гоголь рассматривает на примере лишь *одного* героя (а не двух, как в статье и повести). Из одного образа государственного деятеля в другой единственный главный герой пьесы Альфред перерождается сам по ходу драмы.

Второе существенное отличие состоит в том, что в драме избирается, сравнительно со статьей и повестью, иной порядок движения: не от «плюса» к «минусу» (от Гаруна к Мамуну, от «старосветских» помещиков к неразумному наследнику-реформатору, — «накупившему шесть прекрасных английских серпов, приколотившему к каждой избе особенный нумер» и доведшему имение до опеки [21, т. 1/2, с. 302]), а в обратном направлении. Путь, который предстоит совершить Альфреду, ведет от отрицательного к положительному: от разрушающей, в начале поприща, деятельности опрометчивого преобразователя (т. е. от самонадеянного «Мамуна» статьи и «страшного реформатора» повести) к мудрому продолжателю традиций и разумному хранителю патриархальности в финале (т. е. к «Гаруну» и «благословенному» быту «старосветских помещиков»).

Принимая во внимание означенные параллели, можно сказать, что «Ал-Мамун», «Старосветские помещики» и последующий «Альфред» явились для Гоголя в 1830-х гг. реализаций некоего единого идейно-тематического комплекса, общего замысла, который с каждым новым произведением получал свое особое художественное воплощение — каждый раз с новой системой образов — с героями в новых историко-бытовых «костюмах».

4. «Ал-Мамун» и второй том «Мертвых душ»

Указанный единый идейно-художественный контекст, определивший создание сразу трех произведений — «Старосветских помещиков», «Ал-Мамуна» и «Альфреда», — оказался для писательской биографии Гоголя настолько значимым и существенным, что на неоконченной драме творческое воплощение волновавшей его в 1830-е гг. проблематики не завершилось. Порождая новые и новые смыслы, этот оказавшийся чрезвычайно «живучим» в гоголевском творчестве «сюжет» вновь обратил на себя

пристальное внимание писателя в конце 1830–1840-х гг. Тема, трижды воплощенная в ранних произведениях (в повести, статье, драме), вновь стала предметом его художественной интерпретации при создании второго тома «Мертвых душ». (Как свидетельствуют факты, работа над вторым томом поэмы началась уже в 1839–1840-м гг. — т. е. еще до окончания ее первой части в 1842 г.; см.: [5, т. 3, с. 130]). Типы «полярных» государственных деятелей — мудрого «хранителя» и неразумного «реформатора» (т. е. «Гаруна» и «Мамуна») — Гоголь вывел во втором томе в новых художественных образах — в выразительных типах двух противоположных друг другу школьных наставников юного воспитанника Тентетникова в первой главе [8, с. 120–124].

С одной стороны, во втором томе изображается умный, внимательный к своим подопечным педагог Александр Петрович (с очевидностью являющий собой тип «старосветского» Гаруна), с другой — описан ограниченный и бездарный преобразователь школьного дела Федор Иванович (тип недальновидного реформатора Мамуна). Характеризуемый в поэме крайне негативно, последний наставник сменил прежнего школьного педагога после его смерти (так же, как в истории сменил Гаруна Ал-Мамун).

Вместо преподаваемой прежним учителем, Александром Петровичем, «живой» науки — и заведенных им разумных, вдохновляющих учеников к полезной деятельности порядков — новый, не отвечающий преподавательскому поприщу педагог ввел в училище подозрительное преследование «провинившихся» и радикальную реформу образования на схоластический, новомодный лад (в полной мере наследуя в этом халифу Мамуну, приучавшему арабских подданных к новейшей западной схоластике). Федор Иванович во всем стал разительным контрастом прежнему педагогу (как Мамун Гаруну): «Налег <…> на какие-то внешние порядки, стал требовать от детей того, чего можно требовать только от взрослых. В свободной их развязности почудилось ему что-то необузданное. <…> Выписаны были новые преподаватели, с новыми взглядами и новыми углами и точками воззрений. Забросали слушателей множеством новых терминов и слов; показали они в своем изложении и логическую связь, и горячку собственного увлечения, но, увы! не было только жизни в самой науке. Мертвечиной отозвалась в устах их мертвая наука» [21, т. 5, с. 376–377]. В результате, как и Мамун, «директор училища» Федор Иванович породил в своих подопеч-

ных резко «оппозиционные» настроения и поступки: «Все пошло навыворот. Потерялось уважение к начальству и власти: стали насмехаться и над наставниками и над преподавателями. Директора стали называть Федькой, Булкой и другими разными именами. Разврат завелся уже вовсе не детский: завелись такие дела, что нужно было многих выключить и выгнать. В два года узнать нельзя было заведения» [21, т. 5, с. 377].

(Следует попутно отметить, что в «полярных» героях-наставниках Гоголь вновь вернулся к первоначальным — как в «Ал-Мамуне» и «Старосветских помещиках» — форме и последовательности в изложении темы, прибегнув опять к контрастному сопоставлению *двух* образов (в отличие от *одного* в «Альфреде») и к *нисхождению* от позитивного к негативному — сравнительно с обратным движением в драме — возрастанием Альфреда от ошибок и заблуждений начального периода к мудрому правлению в финале.)

Показательно, что главная преобразовательная ошибка реформатора Мамуна была совершена им именно в «педагогической» области, она проявилась в неверных *образовательных* реформах. По словам Гоголя, реформатор «упустил из вида великую истину, что *образование* черпается из самого же народа, что просвещение наносное должно быть в такой степени заимствовано, сколько может оно помогать собственному развитию, но что развиваться народ должен из своих же национальных стихий»: «Но для араба поле подвигов было *заграждено* этим бесплодным чужестранным просвещением» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 7, с. 351–352].

Позднее, как бы прямо подразумевая своих недальновидных «педагогов» халифа Ал-Мамуна и директора училища Федора Ивановича, Гоголь 29 июля (н. ст.) 1842 г. писал Д.Е. Бенардаки: «Ваш сын <...> уже находится в тех летах, когда <...> становится живее к принятию всего. В эти годы имеют обычай *загромаживать* множеством наук и предметов и, чем более видят восприимчивости, тем более подносят ему [разнородного] со всех сторон. Нужно, чтобы наука памяти не отнимала свободы мыслить» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 12, с. 73].

Итак, оппозиция «охранитель» — «реформатор» была актуальной для Гоголя не только в 1830-е гг.; она продолжала составлять предмет его настойчивых размышлений и в позднейший период. Этой теме были посвящены не только три ранних произведения, но и художественный сюжет 1840-х гг. В совокупности многолетний творческий процесс, сосредоточен-

ный на разработке единой проблематики, дает возможность проанализировать указанную тему во всех ее многообразных проявлениях, на материале по крайней мере четырех, тесно связанных друг с другом произведений.

5. Халиф-космополит

Одним из принципиальных вопросов, которые решал Гоголь при создании взаимосвязанных образов «реформаторов» и «хранителей», было уяснение того, в чем заключалось, в конкретных и частных проявлениях, главное «неразумие» всех скороспелых преобразователей наций и поколений, представителей государственности (и образовательной политики) разных эпох. Такое же его неизменное внимание вызывала и тема разрушительной оппозиционности, которая неизбежно возникала вследствие непродуманных действий реформаторов. Оба этих явления стали предметом художественного анализа как в «Ал-Мамуне», так и в «Альфреде».

Вопрос о недальновидности самонадеянных преобразователей общества Гоголь подробным образом анализировал в первом произведении. Неумелого реформатора арабской «нации» Мамуна он называл отвлеченным «философом-теоретиком», халифом-«космополитом»: «Космополитизм Ал-Мамуна, открывавшего вход в государство ученым всех партий <…> зашел <…> далеко. <…> …Народ уже терял любовь к своему калифу. [Правление Ал-Мамуна отзывалось <…> космополитизмом. Он был философ-теоретик, а не <…> практик], каким бы должен быть государь» [19, т. 8, с. 79, 631; 20, с. 116, 384].

В черновой редакции «Ал-Мамуна» «космополитизм» преобразователя был также обозначен через несколько упоминаний об «иностранцах» — тех лицах, опираясь на которых халиф проводил свои реформы. Напечатанные в «Арабесках» две фразы: «Выгоды, которые в Государстве получали Христиане, не могли не возродить в <…> его подданных ненависти…» [17, с. 282]; «Христиане <…> стали наконец вмешиваться в административные должности…» [17, с. 283] — в черновике статьи выглядели следующим образом: «Выгоды, которые получали в государстве одни Иностранцы, не могли не возродить в <…> его подданных ненависти…» [20, с. 116, 384]; «Иностранцы нача<ли> наконец получать и административные должности…» [20, с. 117, 384]. Таким образом, вместо слова «христиане» сначала Гоголь дважды употребил слово «иностранцы»; оно еще более под-

черкивало игнорирование реформатором Мамуном национальных интересов народа. (В окончательной редакции и то, и другое слово — «христиане» и «иностранцы» — встречаются вместе лишь раз: «Народ <...> за <...> покровительство Христианам и привязанность к иностранцам обвинял <...> Калифа в <...> ереси» [17, с. 286].)

В качестве представителей «космополитической», «наносной» для арабского мира культуры [21, т. 7, с. 351], которую внедрял среди своих подданных Ал-Мамун — халиф с «полугреческим образом мыслей» [21, т. 7, с. 353], Гоголь называет неоплатонических философов, которые, по его словам, несли христианство в искаженной, «обезображенной» форме. Подразумевая не вполне христианский характер этой «новой» религиозности, исходившей от беглых греков-византийцев в окружении Мамуна, Гоголь в другой статье «Арабесок» — «Об архитектуре нынешнего времени» — замечал, что «византийцы <...> неудачно привили христианство к своей языческой жизни, дряхлой, лишенной свежести» [21, т. 7, с. 257]. Ал-Мамун, будучи последовательным адептом греческого неоплатонизма, желая, из благих побуждений, приобщить арабов к этой культуре, наводнил Багдад чужеземными «теоретическими» философами — последователями отвлеченной, бесплодной схоластики («схолацизма»), лишь маскирующейся «христианскими формами» (на деле заключающей в себе «дряхлые», увядающие «начала политеизма» — язычества). Согласно гоголевской оценке, неоплатоническая схоластика являла собой не опыт посильного постижения евангельского благовестия, но мертвящую обольстительную «кучу слов», «дерзко обезобразивших идеи христианства» [21, т. 7, с. 351]. (Хотя в 1830-х гг. в оценке византийского наследия Гоголь исходил по преимуществу из сочинений западных авторов — за неимением в ту пору других, более объективных пособий (негативный образ православной Византии является во многом порождением западной историографии, в частности французского историка Ш. Лебо [5, т. 7, с. 87–90]), однако критические высказывания Гоголя в адрес неоплатонизма были небеспочвенны. По замечанию авторитетного исследователя, «классификация чувств по их моральной ценности была совершенно чужда новоплатонизму» [15, с. 268]). Критическую оценку неоплатоников, произвольные теории которых ведут, по наблюдениям Гоголя, к «утрате национальности» и угасанию народной «религиозности» [21, т. 8, с. 124], писатель дал в еще двух своих работах

исторического характера — в отдельных набросках 1830-х гг. «Новоплатонические Александрийцы» и «Александр <Македонский>» (см.: [21, т. 8, с. 124–126]).

Проповедь чуждого «пламенным» арабам абстрактного псевдо-христианства и составила, по Гоголю, суть космополитической, разрушительной деятельности «просветителя» Мамуна.

6. Особенности арабской религиозности

Вопрос о национальных особенностях, которые следует учитывать в государственном управлении и образовании — чтобы не повторять ошибок «космополита» Мамуна, Гоголь детально рассмотрел, сравнивая деятельность этого героя с правлением Гаруна, правителя полностью соответствующего местным условиям и потребностям. Согласно Гоголю, в своей мудрой политике этот халиф являлся в полной мере продолжателем дела самого основателя ислама Магомета (Мохаммеда), «преобразовавшего всю Аравию в одну нацию» [21, т. 8, с. 174]. В этом Гарун стал полноправным арабским «халифом» не только по имени, но и по самой сути. Буквальное значение слова «халиф» (наместник, заместитель; *арабск.*) подразумевает наследование Магомету. Тип Гаруна — это, по Гоголю, в значительной степени тип самого Магомета.

Подробную характеристику исламского пророка Гоголь дал в университетской лекции 1834 г. «Первобытная жизнь арабов. Переворот в образовании нации, произведенный Магометом…». По словам Гоголя, Магомет, озабоченный «раздроблением» страны (стремящийся создать среди арабов единую государственность), оставил соотечественникам религиозное учение и «правила, приспособленные к жизни и климату» [21, т. 8, с. 175]. Согласно этой лекции, создатель Корана, «желая сильнее действовать на пламенную, чувственную природу арабов, обещал рай, облеченный всею роскошью восточных красок»: «Пророк умер (на 63 году), но нация осталась после него соединенною силою религии и энтузиазма» [21, т. 8, с. 174].

Со своей стороны Гарун «прививал» «просвещение чужеземное» к своему народу лишь в той «степени», чтобы, по словам Гоголя, «помочь развитию» его «собственного» образования, так что его подданные, несмотря на то что уже «перешли эпоху своего фанатизма», по-прежнему «были исполнены энтузиазма, и огненные страницы Корана перелистывались

<ими> с тем же благоговением, исполнялись так же раболепно» [21, т. 7, с. 349].

Упомянутую лекцию «Первобытная жизнь арабов. Переворот в образовании нации, произведенный Магометом…» Гоголь прямо начинает с характеристики географических особенностей, определивших главные черты арабской «нации»: «На образование арабов произвели глубокое влияние почва и климат страны. Полуостров аравийский представляет слияние двух сильных противоположностей: растительной и губящей сил природы. Безводие, кипящие пески, каменные пустыни, смертоносный ветер самум делают почти три четверти земель вовсе необитаемыми. Оазы очень редки и своим небольшим пространством земли могли только служить временным убежищем. <…> …Сильное воображение и склонность к вымыслам поэтическим <…> <были> воздвигнуты резкою противуположностию страны. <…> Магомет <…> склонный к мечтательности <…> получил идею о преобразовании религии, видя слабое влияние ее над арабами и раздробление их нации» [21, т. 8, с. 172–174].

Именно игнорирование местных условий, определивших лицо нации, явилось главной причиной неудач в «благих», по начальному замыслу, преобразованиях неразумного сына Гаруна Ал-Мамуна, с его неумеренным, радикальным рвением в неоплатоническом, «греческом» «просвещении» подданных: «Исполненный ума чисто теоретического <…> он не мог не видеть всех <…> нелепостей, которые вырывались <…> в постановлениях исступленного творца Корана. <…> Ему нелепее <…> всего казался Магометов рай, куда араб переносил всю чувственную земную жизнь свою… <…> …Ал-Мамун не принял в соображение того, что это постановление изверглось из огненного аравийского климата, из огненной природы араба, что этот рай для магометанина есть великий оаз среди пустыни его жизни… <…> Мысль, что и он будет наконец находиться среди гурий <…> одна могла быть доступна для такой чувственности и цветистости воображения, каким природа наделила араба <…> …Может быть, с дальнейшим только развитием <…> могла нечувствительно очиститься его вера. Но Ал-Мамун не постигал азиатской природы своих подданных. <…> …Он дал поучительный урок. Он показал собою государя, который при всем желании блага <…> при самоотвержении и необыкновенной страсти к наукам был <…> одною из главных пружин, ускоривших падение государства» [21, т. 7, с. 353–354].

Очевидно, учитывать местные особенности и специфический менталитет своих подданных должен был научиться со временем и другой гоголевский герой-правитель — английский король Альфред, не считавшийся сначала с национальными традициями и обычаями собственной страны.

7. Преобразования и духовное состояние общества

Главная ошибка халифа-«космополита» Ал-Мамуна заключалась, согласно Гоголю, в том, что, вводя среди подданных, в качестве альтернативы «огненному» Корану, «более достойный», по его мнению, полухристианский-полуязыческий неоплатонизм, он принялся истреблять «пламенную» религиозность арабов [21, т. 7, с. 349; 21, т. 8, с. 174], тогда как ему следовало лишь направить этот горячий «энтузиазм» [21, т. 7, с. 352–353; 21, т. 8, с. 174–175] в нужное русло — так, как, по Гоголю, это произошло при крещении народов средневековой Европы. Согласно гоголевской оценке, языческая религиозность, вступившая в ожесточенное сопротивление христианству, содержала в себе одновременно и некоторые начальные понятия о Боге и бессмертии, а потому, в некоторой мере и до определенной степени, служила также питательной почвой для евангельской проповеди. В заметке 1830-х гг. «История духовной власти в Средние веки» Гоголь писал: «Вера и глубокое почитание варварскими народами жрецов дают в самом начале силу христианским священникам и духовенству» [21, т. 8, с. 187]. В лекции «Взгляд на земли Западной империи по занятии их народами германскими» он повторял: «Председательствовали <…> вместо прежних друидов и жрецов епископы, положившие таким образом начало своего сильного влияния» [21, т. 8, с. 154].

Теме древней, важной в возрастании первобытного человечества религиозности Гоголь существенное внимание уделил в тех же «Арабесках» (где был помещен «Ал-Мамун»). Говоря в этом разнообразном цикле о религиозных верованиях древних, Гоголь замечал: «Жажда бессмертия уже кипит и в неразвившемся человеке» (статья «О движении народов в конце V века» [21, т. 7, с. 329]). В другом произведении «Арабесок» — в статье «Об архитектуре нынешнего времени» — Гоголь добавлял: «Изумление овладевает духом, когда видишь, как почти дикий <…> человек <…> был <…> проникнут и восторжен мыслью о божестве…» [21, т. 7, с. 266]. В статье «Скульптура, живопись и музыка» он пояснял: «Великий Зиждитель мира

<...> дикому, еще не развернувшемуся человеку <...> вдвинул мысль о зодчестве. Простыми, без помощи механизма, силами <...> <тот> ворочает гранитную гору <...> громоздит ее к небу и повергается ниц перед безобразным ее величием. Древнему, ясному, чувственному миру послал Он прекрасную скульптуру, принесшую чистую, стыдливую красоту, — и весь древний мир обратился в фимиам красоте. Эстетическое чувство красоты слило его в одну гармонию и удержало от грубых наслаждений» [21, т. 6, с. 288].

Мысль о плодотворности древних религиозных верований (гармоничных для человека патриархального прошлого) детально воплощена Гоголем в еще одном произведении «Арабесок» — в эссе «Жизнь»: здесь изображены разные формы постижения Бога и бессмертия народами Египта, Греции, Рима — в сравнении с грядущей, преображающей мир христианской эпохой [3, с. 256–263].

Несколько лет спустя представление об исконной религиозности древнего человечества (первобытного человека, «пребывавшего во тьме язычества и лишенного <настоящего> Боговедения») Гоголь высказывал во «Вступлении» к «Размышлениям о Божественной Литургии» (1842–1852) [21, т. 6, с. 349]. Согласно неизменным убеждениям писателя, даже исполненные языческих суеверий старинные народные сказки («Там чудеса: там леший бродит...» [24, с. 7]) обладают — в сравнении с человеком, утратившим всякую веру, — живительной силой, ибо несут в себе породившую их веру в загробный мир. Смешанный с суевериями страх перед потусторонними силами играет немаловажную роль в ранних гоголевских «сказках»-повестях «Вечеров на хуторе близ Диканьки» (см.: [4, с. 6–88]).

Мысль о позитивности и плодотворности «светлых» религиозных убеждений, свойственных «не развившемуся» древнему человеку, Гоголь воплотил еще в 1827 г. в юношеской поэме «Ганце Кюхельгартен»: «Под портиком божественный мудрец / Ведет высокое о дольнем мире слово; / Кому за доблести бессмертие готово, / Кому позор, кому венец» [21, т. 7, с. 19] (см. подробнее: [4, с. 24]). С этими размышлениями прямо перекликается многозначительное замечание в заглавной лекции гоголевского университетского курса «Взгляд на состояние Римской империи в последнее время ее существования...» о том, что «политеизм обессиленный, давно сокрушенный в своих началах, исполнялся только наружно»: «Суеверие и даже колдовство воцарилось в недре этого странно смешанного общества»

[21, т. 8, с. 142]. Это наблюдение относится к дохристианской эпохе, когда начала древних верований, насущных для «не развившегося» человека, были поколеблены. Соответствующее высказывание о «лишенных энергии началах политеизма, обратившихся в кучу слов» [21, т. 7, с. 351] (это выражение вполне определенно подразумевает важную «энергию» древних религиозных «начал»), содержится и в самой статье «Ал-Мамун», где речь тоже идет об утрате арабами веры, о подмене ее бесплодной «новоплатонической» схоластикой.

Размышления о позитивности древних, полных «энергии» верований встречаются также в статье «Взгляд на составление Малороссии» (тоже напечатанной в «Арабесках»; в этой статье говорится о том, что сравнительно с «хладнокровным зверством», даже «суеверия» и народные «предрассудки» отличаются завидным «благородством» [21, т. 7, с. 161]; см. ниже). Еще раз эти размышления отзываются в статье-лекции Гоголя «О движении народов в конце V века» (в характеристике «грубого», но проникнутого глубокой религиозностью «варвара» Аттилы, называвшего себя «бичом Божиим, посланным для того, чтобы исправить мир» [21, т. 7, с. 343]). Эти же суждения свойственны для гоголевского «Обозрения всеобщей истории» 1835 г., где писатель, размышляя о допотопном человечестве, указывал, что люди тогда «не умели писать <...> но имели познание о Существе Высочайшем, и отправляли некоторое служение Ему» [21, т. 8, с. 84]. — Сравнительно с этим историческим религиозным экскурсом, дьячок-рассказчик гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки» не без сарказма замечает, что ныне «много наберется таких умников, пописывающих по судам и читающих даже гражданскую грамоту, которые, если дать им в руки простой Часослов, не разобрали бы ни аза в нем» [21, т. 1/2, с. 114].

«Набожность» древних была, по Гоголю, подчас не менее, но и более действенной и горячей, чем удручающее духовное «образование» современных «недорослей». В этой связи особое внимание Гоголь обращал на «усердную», *слышимую* и *принимаемую* Богом молитву поэта-язычника Гомера (об этом он упоминал в статье «Об Одиссее, переводимой Жуковским»: [21, т. 6, с. 29]). (Позднее архимандрит Феодор (Бухарев) по поводу этой гоголевской статьи, обращаясь к самому автору, замечал: «Бесценная мысль о не совершенном отвержении и язычников заветною Божиею любовию, избравшею Израиля, стоит того, чтобы упрочить ее за вашими воззре-

ниями» [27, с. 23].) Упоминая в той же статье, посвященной «языческой» «Одиссее», о предлежащем каждому человеку религиозном долге, Гоголь вновь указывал, что пламенность и искренность чувств древнего человека составляют очевидный контраст «ленивому» исполнению долга современниками [21, т. 6, с. 28–29]. Здесь Гоголь как бы вновь «повторял» реплику дьячка-рассказчика о безграмотных, в духовном отношении, современных «умниках» в «Вечерах на хуторе близ Диканьки».

8. Ошибки радикализма

В отношении к многочисленным дохристианским верованиям — к суевериям и предрассудкам, присущим древнему человеку, — имевшим, однако, в прошлом важное значение в противостоянии губительному безверию, т. е. сыгравшим роль позитивной религии, — Гоголь считал единственно правильным постепенное просвещение народа — а не насильственные, раздражающие его — и разрушающие государственное единство — «инквизиционные» меры. На примере халифа Ал-Мамуна в «арабской» статье он наглядно продемонстрировал, как нетерпимость в духовных вопросах тоже препятствует национальному единению. Говоря о попытках Ал-Мамуна истребить суеверия подданных, он писал: «Первым шагом к образованию своего народа он почитал истребление энтузиазма, того энтузиазма, который составлял существование народа аравийского, того энтузиазма, которому он обязан был всем своим развитием и блестящею эпохою, подорвать который — значило подорвать политический состав всего государства» [21, т. 7, с. 353]. Мысль о том, что «веру» араба следует «очищать» постепенно и «нечувствительно», не приходила Мамуну в голову, «не постигавшему азиатской природы своих подданных» [21, т. 7, с. 353].

Пример Ал-Мамуна, взятый Гоголем для назидания, носил, безусловно, широкий «прообразовательный» характер. Ошибки халифа, по Гоголю, не представляли собой ничего исключительного, принадлежащего лишь отдаленному арабскому прошлому. Эти ошибки составляют «общее место» (locus communis) мировой истории. Непродуманные решения меняли к худшему результаты политической деятельности и более значимых, по крайней мере в христианской истории, лиц.

К примеру, такое же неразумие, как опрометчивая политика Ал-Мамуна, проявил, согласно историческим наблюдениям Гоголя, всемирно

известный, прославленный в Церкви представитель другой, предшествующей царствованию Мамуна эпохи — св. правоверный Юстиниан (Иустиниан) Великий (около 482/483–565), император Византии. Как и Ал-Мамун, этот правитель тоже ослабил управляемое им государство своими опрометчивыми действиями. Как следует из лекции Гоголя «Состояние Восточной Римской империи во время религиозных споров…», этот император допустил такую опрометчивость, введя насильственные меры против еретиков. Репрессивная политика византийского императора послужила в конечном счете возвышению противников Византии — тех же арабов (как уже отмечалось, критическое отношение к византийскому наследию Гоголь, возможно, почерпнул в сочинениях западных авторов; см. раздел 5-й наст. статьи). В лекции о Восточной Римской империи Гоголь писал: «<К> циркам и бегам на колесницах <…> устремилась вся жизнь общественная. Участие, принятое в двух спорящих ристателях, было так сильно, что цвет платьев их, голубого и зеленого, сделался девизом двух партий, к которым присоединились и религиозные причины. Партию голубых большею частию составляли православные, на стороне зеленых были еретики. <…> …Император решил прекратить партии сект <…> острием оружия и силою законов, но истощил собственные силы и обезлюдил провинции. Принятое им покровительство в цирке партии голубых дало им всю дерзость производить разбойничества и притеснения. Зеленые, лишенные покровительства законов, составили ожесточенную оппозицию уже против самого императора и правительства. Бунт и сражение, произведенное ожесточением партий, страшно опустошили Константинополь, истребив около 30 тысяч жителей и обратив в пепел лучшие здания в городе» [21, т. 8, с. 169–170].

В начальной лекции своего университетского курса — «Взгляд на состояние [Западной] Римской империи в последнее время ее существования и на причины, произведшие разрушение ее» — Гоголь отмечал похожие ошибки в отношении к подданным еще одного византийского императора — св. равноапостольного Константина Великого (около 272–337). Тот, в свою очередь, тоже употребил в своем правлении непродуманные средства — вместо христианского просвещения язычников прибегнул к гонениям против подданных: «Гонения, воздвигнутые на язычников, пробудили усыпленную жизнь внутри государства, взаимное сильное ожесточение между гражданами и заставили Константина вызвать войска, находивши-

еся на границах, и разместить их во внутрь государства для прекращения мятежей. И таким образом границы империи остались открытыми для нападений» [21, т. 8, с. 143–144].

Вместе с «арабским» Ал-Мамуном исторической критике Гоголя, за «родственные» ошибки во внутренней политике, неожиданно подверглись, таким образом, два выдающихся деятеля византийской истории. Следует в связи с этим подчеркнуть со всей определенностью, что обращение в «Ал-Мамуне» к «арабской» теме (как и использование в дальнейшем в «Альфреде» английской истории) отнюдь не было связано с какими-то особыми «симпатиями» Гоголя к аравийской (или английской) культуре (несмотря на содержащуюся у Гоголя определенную критику в адрес Византии). Сам Гоголь по поводу своих исторических штудий признавался: «Прошедшее <...> и отдаленное возлюбляется по мере его надобности и потребности в настоящем» [21, т. 13, с. 11]; «У меня не было влеченья к прошедшему. Предмет мой была современность в ее нынешнем быту...» [21, т. 6, с. 231].

Рассматривая арабский, английский (или, к примеру, столь же «отдаленный» католический) миры, Гоголь как историк и художник продолжал оставаться при этом писателем русским (и мыслителем православным). В одной из статей «Арабесок» сам Гоголь на этот счет замечал: «Поэт даже может быть и тогда национален, когда описывает совершенно сторонний мир, но глядит на него глазами своей национальной стихии»(«Несколько слов о Пушкине» [21, т. 7, с. 275]).

Конкретно привлечение в статье и драме арабских и английских исторических реалий объяснялось, очевидно, преимущественно цензурными условиями. Для своих историко-литературных произведений сам Гоголь, вполне вероятно, предпочел бы фигуру одного из прославленных византийских императоров. Политические ошибки двух важных исторических деятелей Византии, упоминаемые в его университетских лекциях, тем более «подходили» к замыслам писателя, что первый из басилевсов начинал как язычник, а при втором (и позднее при его наследниках) византийская империя стала распадаться.

Однако осуществить художественное исследование общественных и государственных преобразований на примерах прославленных в Церкви Константина и Юстиниана Великих писатель заведомо не мог — прежде

всего из-за сложившейся цензурной практики. Проследить путь выдающегося государственного деятеля, становления и роста видного политика от отрицательного к положительному, т. е. проложить в литературном произведении исторический «путь Альфреда», опираясь не на «далекое» английское прошлое, а на более показательные и близкие примеры византийской истории, обратившись к житиям св. равноапостольного императора и св. правоверного царя, было, по тогдашним цензурным правилам, невозможно. Все, что было связано с религиозным почитанием и культом, к печати в светских произведениях цензурой в то время не допускалось (см.: [6, с. 341–347]). Именно вследствие цензурного запрета на духовную проблематику, связанную с церковным наследием, Гоголь, по всей вероятности, и избрал для своих размышлений «отдаленные» примеры — обратившись к истории «чужеземных» государственных преобразователей и политиков — лиц, «изолированных» от благоверных царей и князей, почитаемых в Русской Церкви. Тем не менее выбор этих «отдаленных», но не менее прославленных в мировой истории лиц — арабского и английского правителей — вполне определенно соответствовал и вниманию Гоголя к деятельности канонизированных Церковью Константина и Юстиниана. Первый из назначенных Гоголем для образного воплощения политических деятелей — Гарун ар-Рашид — прославлен как «*праведный*» властитель мусульманского мира («ар-Рашид» — праведный; *арабск.*). Второй — Альфред Великий — тоже *святой* правитель — он признан таковым в иной христианской конфессии (об этом см. ниже). К обсуждению и изображению прославленных исторических личностей, принадлежащих к иным религиозным традициям, у российской цензуры претензий обычно не возникало.

С другой стороны, и пример мудрого государственного правителя «праведного» Гаруна был, в свою очередь, не единственным среди тех «положительных» лиц, которые были известны Гоголю из истории. Черты «идеального» политика, подобного арабскому халифу, он отмечал, в частности, в литовском князе Гедимине (посвятив этому историческому деятелю несколько строк в статье «Взгляд на составление Малороссии»): «Гедимин был человек ума крепкого, был политик, несмотря на видимую свою дикость и свое невежественное время. Он умел сохранить дружбу с татарами, владея отнятыми у них землями и не платя никакой дани. Этот дикий политик, не знавший письма и поклонявшийся языческому богу, ни

у одного из покоренных им народов не изменил обычаев и древнего правления: всё оставил по-прежнему, подтвердил все привилегии и старшинам строго приказал уважать народные права, нигде даже не означил пути своего опустошением» [21, т. 7, с. 164]; «Народ при своем князе Гедимине сделался самым видным на огромном северо-востоке Европы» [21, т. 7, с. 163].

Таким образом, византийские Константин и Юстиниан Великие, арабский Гарун «Праведный» и столь же «великий», по своим заслугам в объединении земель, литовский князь-«язычник» Гедимин [21, т. 7, с. 163] являются в художественной галерее Гоголя прямыми «прообразами», реальными историческими «прототипами» и «образцами» для похожего на них «английского» героя — созданного позднее Гоголем образа короля Альфреда. (Оставляем в данном случае вопрос о том, насколько Гоголь точен в своих показаниях обо всех этих исторических лицах. В любом случае художник, даже основательно освоивший труды современных ему историков, не всегда буквально следует, при создании литературного произведения, документальным источникам. Художественный замысел дает ему на это «право». — Отличия исторического халифа Ал-Мамуна от изображенного Гоголем отмечены А.Б. Куделиным [12, с. 303–305; 13, с. 422–424].)

От «идеальных» властителей — перечисленных «прототипов» Альфреда, Константина, Юстиниана, Гаруна и Гедимина — нового героя отличает лишь то, что на начальных порах своей деятельности он в полной мере поступал еще не как мудрый правитель, но лишь как «благородный» «теоретик» — как не искушенный в вопросах государственного строительства Ал-Мамун. Ошибки, свойственные Ал-Мамуну, Альфред только еще должен был исправить — преодолеть в самом себе — по мере своего становления и возмужания. Полный преобразовательских проектов, Альфред в начале своего царствования был столь же самонадеян, как арабский халиф. В частности, Альфред заносчиво полагал, что «государь должен повелевать всем по своему усмотрению, как ему захочется» [21, т. 7, с. 371]. По наблюдению исследователя [2, с. 279–280], эта реплика героя была написана Гоголем в точном соответствии с характеристикой *первых* семи лет политической деятельности Альфреда (871–878) в книге упомянутого французского историка О. Тьерри «История завоевания Англии норманнами»: «Наполненный идеями о неограниченной власти, которые так часто встречаются у римских писателей, он жадно хотел политических реформ и составлял планы, веро-

ятно лучшие древних англо-саксонских обычаев, но которым не доставало согласия народа, не желавшего и не понимавшего их» [31, с. 111; 26, с. 89].

(Позднее похожие проблемы Гоголь решал в письме-статье «Близорукому приятелю» в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Гоголь предупреждал здесь своего адресата (начинавшего службу Ю.Ф. Самарина [10, с. 197–212]) против неразумных преобразовательных новшеств на государственном поприще [12, с. 311–312; 13, с. 431].)

9. Царь-патриот и проблемы оппозиционности

О том, в каком идеальном облике государственного деятеля должен был предстать перед зрителем и читателем король Альфред в заключительных актах гоголевской драмы, можно судить лишь предположительно, следуя содержанию тех исторических источников, какими пользовался Гоголь в работе над пьесой, т. е. исходя из того, с какими чертами этот прославленный преобразователь англосаксов вошел в историю. (Пьеса Гоголя осталась незавершенной; сохранившаяся рукопись содержит лишь первое действие и начало второго.)

В Англиканской церкви Альфред Великий за свои исключительные заслуги в религиозно-политическом объединении и просвещении Англии (он является основателем четырех учебных заведений в Оксфорде, послуживших началом Оксфордского университета) причислен к лику святых.

В русском переводе 1805 г. книги английского историка Э. Гиббона (использованной Гоголем при написании и «Альфреда», и «Ал-Мамуна») Альфред сравнивается с Цезарем, императором Антонином, законодателем Ликургом и именуется «Царем-Патриотом»: «Англия от Датчан и Норманов претерпела те же бедствия, какие понесла земля твердая; с великою трудностию их изгнали или покорили победы Алфредовы. В глубочайшем мраке варварства доблесть Антонина, ученость и мужество Цезаря и законодательный ум Ликургов совокупленными явились в сем Царе-Патриоте. Многие его учреждения пережили Норманское завоевание и способствовали составлению Английской конституции» [16, с. 7–8].

Решая в «Ал-Мамуне» и «Альфреде» проблемы политического характера, Гоголь подвергал критике не только того или иного недальновидного правителя-реформатора, но и его противников — политических оппозиционеров, радикализм которых был часто порождаем именно неразумными ре-

формами. Тем не менее вины в разрушении и последующем падении государства Гоголь не снимал и с этих на первый взгляд «законных» оспаривателей государственных преобразований. Среди представителей «оппозиционного фанатизма», порожденного космополитической политикой Ал-Мамуна, Гоголь называл «множество ослепленных сект», в том числе — самую «ужасную» «секту Карматианов <...> свирепствовавшую под именем Сирийских Убийц во время Крестовых походов» [17, с. 287]. (В данном упоминании Гоголь следовал цитированному выше изданию З.А. Буринского «Краткое начертание истории света, из сочинений Гиббона» 1805 г. Историк писал: «Секта отчаянных Фанатиков, называвшихся Карматианами, возмущали Ирак и Аравию. Убийцы Сирийские, столь ужасные во время Крестовых походов, были последняя их отрасль» [16, с. 4–5]; отмечено: [11, с. 422].)

Под «Сирийскими Убийцами» подразумевалась исмаилитская секта ассасинов, одурманивавших себя перед битвой гашишем или опиумом. Эта средневековая реалия оставила след в нескольких европейских языках. Во французском, английском, итальянском, испанском слово «убийца» ведет свое происхождение от персидского «хашишин», т. е. гашиш: assassin (*фр.*, *англ.*), assassino (*ит.*), asesino (*исп.*). (Про употребление опиума, добытого у безымянного «персиянина», говорится в другом произведении Гоголя той поры, повести «Невский проспект».)

Согласно Гоголю, оппозиционность, появление которой бывает, в определенных условиях, почти неизбежно, может быть двух типов: либо преступная — направленная против законной власти и применяющая любые методы, в том числе крайние; либо благая и оправданная — «консервативная оппозиционность» — трезво, без «отчаянной дерзости» [21, т. 7, с. 503] отстаивающая подлинные духовные ценности. В своем конспекте 1833 г. книги другого английского историка — Г. Галлама, автора многотомного труда «Взгляд на состояние Европы в Средние века» [30], Гоголь, в частности, записал: «Различие Италии от Швейцарии, добывающей свободу свою, чуждую заговоров несправедливых, кинжала и яда» [21, т. 8, с. 237].

Как и в изображении «Сирийских Убийц», в характеристике «рядовых» «арабских» и «британских» оппозиционеров, противящихся государственным преобразованиям, Гоголь тоже был нелицеприятен. Гоголевское изображение «просвещаемой» среды в «Ал-Мамуне» и «Альфреде» носит порой весьма критический характер. Писатель не идеализирует ни «пла-

менный», «полный фанатизма» [21, т. 7, с. 351–352] арабский мир, ни окружение Альфреда, в котором тому приходится осуществлять свою объединительную деятельность (ни, добавим, школьную среду педагога Федора Ивановича, в которой этот неразумный училищный «директор» пытается навести порядки). Подобно недостаткам самих правителей-преобразователей, у их подопечных тоже есть свои пагубные проявления узости и ограниченной крайности, которые подрывают единство нации. По оценке Гоголя, Англия и англичане отдаленной «альфредовской» эпохи не только не способны вызывать читательские и зрительские симпатии, но и вполне достойны самого сурового обличения и сатиры.

Как отметил М.П. Алексеев, драму Гоголя с другими его произведениями роднит «противопоставление насильно внедряемой культуры окружающей дикости» [2, с. 283]. Взгляд Гоголя на изображаемое им английское прошлое во многом определяется однозначно негативной оценкой англичан, содержащейся в разделе «Англия англосаксонская» упомянутого гоголевского конспекта книги Г. Галлама «Взгляд на состояние Европы в Средние века». Содержание этого раздела было, как известно, не раз использовано Гоголем при написании «Альфреда». В этом разделе сообщается: «*Ни один народ* не был более англосакского предан грабительствам, ссорам и войнам за наследственные мщения фамилий. Налоги и штрафы за такие самоуправства с несостоятельных образовали банды, предавшиеся разбойничествам» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 8, с. 241].

В самой драме соответствующую критическую характеристику туземному окружению дает сам король Альфред, поставивший перед собой задачу «научить англосаксов искоренить грубость нравов, которая, как старая кора, пристала к ним» [19, т. 5, с. 188]. Альфред предполагает «подвести под законы и укротить своевольное неустройство <…> беспокойных магнатов государства, глядящих (по его словам. — *И.В.*) *лесным <зверем>*» [19, т. 5, с. 191] (курсив мой. — *И.В.*; слово «зверем» в автографе пропущено; впервые указанную конъектуру предложил внести в текст пьесы Гоголя его первый биограф П.А. Кулиш в 1856 г.; см.: [23, с. 299]).

В отсутствии взаимопонимания монарха с просвещаемым народом «повинна», однако, не только «окружающая дикость». Сам Альфред во всех своих предприятиях ведет себя сначала, по замыслу Гоголя, во всем подобно «космополитическому» неразумному халифу Мамуну. Так, во втором дей-

ствии приводятся явно опрометчивые упреки Альфреда в адрес отважного, горячо верующего тана-воина Кедоваллы (Кеодваллы). Убеждение последнего в том, что за врагов-датчан «стоит демон» (разделяемое не только Кедоваллой, но и другими героями пьесы, графом Эдвигом, простым «христианином» Туркилом и *всем* народом [19, т. 5, с. 190, 175, 182]), Альфред называет «черным невежеством» и упрекает вассала в том, что тот «ничего» «не смыслит» в христианстве [21, т. 7, с. 374]. Альфред совершает здесь, по Гоголю, ту же ошибку, что и Ал-Мамун, который, вместо того, чтобы использовать религиозный энтузиазм подданных, — постепенно приводя их к истинной вере, — своей радикальной «просвещенностью» разрушает его. Согласно историческим источникам (с которыми Гоголь познакомился частично по книге О. Тьерри), такое поведение Альфреда привело к тому, что «по истечении семи лет» «этот ученый король», сам «того не желая», стал «ненавистным» для подданных; датчане, «пользуясь равнодушием» народа к королю, «беспрепятственно» вошли в страну, и Альфред, оставленный всеми, «бежал, чтоб только спасти свою жизнь», так что некоторое время жил «под чужим именем, в хижине рыбака» («История завоевания Англии норманами...» О. Тьерри [31, с. 112–114; 26, с. 90]). По догадке М.П. Алексеева, «продолжением второго недописанного акта пьесы, очевидно, должна была бы служить сцена нарастающего у англо-саксонского дворянства недовольства Альфредом и, может быть, сцена его нового поражения в битве с датчанами» [1, с. 503]. «На это намекает и случайная запись Гоголя на переплете одной из тетрадей для записывания материалов: “*К Альфреду*. Вельможи что толкуют. Что Альфред не занимается охотой”. <...> Едва ли подлежит сомнению, что третий акт гоголевской пьесы должен был происходить в хижине рыбака или в лесах и топях Сомерсетских, где, скрываясь под вымышленным именем, Альфред сколачивал вокруг себя партизанские отряды из англо-саксонских кёрлей» [2, с. 278].

Однако обстоятельства вскоре переменяются в пользу Альфреда. В отличие от Ал-Мамуна, этот герой должен был претерпевать неудачи с осуществлением своих преобразовательных проектов лишь в первые годы правления. С одной стороны, по словам О. Тьерри, англо-саксы убедились в том, что «бедствия завоевания несравненно тяжелее всего, чему они подвергались в правление Альфреда, которое в свое время казалось им невыносимым», «пожалели о прежнем быте и о своем короле единокровном» [31,

с. 115; 26, с. 91]. С другой — переменился и сам умудренный невзгодами Альфред. Таким образом герой драмы, сравнительно с «неудачником»-Ал-Мамуном, в итоге должен был найти органичное сочетание национальных особенностей страны с вводимым просвещением — заслужив тем самым общественное и церковное признание. В этом отношении Альфред, будучи реальным историческим лицом, должен был стать, по замыслу Гоголя, поучительным примером для любой современной власти, ставящей перед собой задачи преобразования нации. В «царе-патриоте» Альфреде, помимо святости и его политической значимости для истории целого народа, Гоголя, очевидно, привлекала именно возможность совместить в одном персонаже, для назидания, как черты «неудачника» Ал-Мамуна, так и, с последующим преображением героя, достоинства «идеального» правителя, каким выведен в очерке Гоголя «Ал-Мамун» «образцовый» халиф Гарун ар-Рашид.

Конец пьесы, по-видимому, «должен был служить прославлению короля, преодолевшего сопротивление вельмож и осуществляющего задуманные им широкие реформы» [1, с. 503]. «К такому концу Гоголя обязывала историческая действительность, источники» [2, с. 282–283]. Впервые догадку о подобном завершении гоголевской драмы высказал еще в 1856 г. Н.Г. Чернышевский. Не затрагивая критический пафос Гоголя в отношении начальных, «неразумных» лет правления Альфреда, критик замечал, что «идея драмы была, как видно, изображение борьбы между невежеством и своеволием вельмож, угнетающих народ, среди своих мелких интриг и раздоров забывающих о защите отечества, и Альфредом, распространителем просвещения и устроителем государственного порядка, смиряющим внешних и внутренних врагов» [29, с. 527]. «Всё содержание отрывка, — писал Чернышевский, — наводит на мысль, что выбор сюжета был внушен Гоголю возможностью найти аналогию между Петром Великим и Альфредом, который у него невольно напоминает читателю о просветителе земли русской, положившем основание перевесу ее над соседями, прежде безнаказанно ее терзавшими. Его Альфред несомненно был бы символическим апофеозом Петра» [29, с. 527].

В сохранившихся действиях драмы важно в то же время отметить намечающиеся черты *сатиры*, направленной на «невежество» просвещаемого Альфредом народа — народа, преданного «грабительствам, ссорам и войнам за наследственные мщения фамилий» [21, т. 8, с. 241]. По замечанию

Гоголя в письме к М.П. Погодину от 1 февраля 1833 г., всевозможные противники благих императорских преобразований (конкретно речь в письме шла о реформах Петра I) в том или ином художественном произведении, посвященном эпохе преобразований, должны быть «*непременно <...> смешны*» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 10, с. 205]. В драме о деятельности английского преобразователя Альфреда сам Гоголь прямо последовал своему совету. Такими же «смешными», как ожесточенные недоброжелатели Петра, в его пьесе должны были с очевидностью явиться противники Альфреда, «глядящие лесным зверем», — представляющие собой, согласно Гоголю, типичных представителей народа, который «более» всех других в истории был предан междоусобиям («Англия англосаксонская» [21, т. 8, с. 241]).

Один из таких «лесных» оппозиционеров, которые в дальнейшем развитии драмы должны были бы предстать в сатирическом свете, намечается, судя по сохранившимся наброскам, в первом действии в образе старого английского графа Эдвига. В ответ на обращение к нему короля помочь ему «разогнать варварство и невежество, в котором тяготеет Англосаксонская нация», тот отвечает репликой, которая вполне была бы уместна в сатирической пьесе: «Я всегда готов. Пятьдесят вооруженных всадников всякую минуту может требовать государь» [21, т. 7, с. 369].

Позднее, спустя месяц после работы над «Альфредом», такими же «смешными», как английский оппозиционер монарха Эдвиг, стали у Гоголя нерадивые исполнители воли Государя, оппозиционные «лесные звери» в другом драматическом произведении — «банда» полуразночинных чиновников-взяточников в «Ревизоре» [9, с. 237–282]. (Нерадивых чиновников, представших на встречу с Хлестаковым «в полном параде и мундирах», «совсем на военную ногу», автор сравнивает в пьесе с боевым «эскадроном» [18, с. 578, 581], а дача ими взятки воображаемому, присланному от Государя ревизору обставляется как военная кампания или взятие города шайкой мошенников. После успешно врученного подношения судья Ляпкин-Тяпкин восклицает: «Город наш!» [18, с. 587; 6, с. 378].)

Таким образом, наряду с обличением реформаторов, критический взгляд Гоголя неизменно вызывали и сами «реформируемые» (в «Ал-Мамуне», «Альфреде», «Ревизоре», «Мертвых душах»), т. е. сама почва, на которой осуществляют свою преобразовательную деятельность «просветители» разных народов. И те и другие одинаково подпадали под нелице-

приятное псаломское и апостольское обличение: «Вси уклонишася, вкупе неключими быша: несть творяй благостыню, несть до единаго» (Пс. 13: 3; см. также: Пс. 52: 4; Рим. 3: 12).

10. «Альфред» и новые замыслы

Работа над драмой «Альфред» была оставлена Гоголем в конце октября 1835 г. непосредственно в связи с началом работы над сатирическими произведениями из отечественной действительности — «Мертвыми душами» и «Ревизором». В начале сентября 1835 г. А.С. Пушкин незадолго до отъезда из Петербурга в Михайловское (7 сентября) передал Гоголю, по собственному свидетельству писателя, сюжет «Мертвых душ». Немного позднее, вернувшись 23 октября 1835 г. из Михайловского в Петербург, поэт сообщил Гоголю и «мысль» «Ревизора».

Особую значимость в преемственности гоголевских замыслов представляет то обстоятельство, что, приступив к «Ревизору», Гоголь, помимо сатирической составляющей, внес в новую пьесу и некоторые черты от только что оставленной драмы: опыт создания «Альфреда» тут же «пригодился» Гоголю в работе над новым произведением.

В основу «Ревизора» была положена мысль о последней «ревизии» человека на Страшном Суде — и о предваряющем это завершение мировой истории пагубном прельщении людей в апокалиптические времена фигурой антихриста (согласно апостольскому пророчеству, содержащемуся во Втором послании св. апостола Павла к Солунянам: гл. 2, ст. 9–11) [4, с. 275–312].

С этими религиозными зачином и финалом «Ревизора», обрамляющими и определяющими все содержание пьесы, в «Альфреде» прямо перекликается описание чувств *ожидания* и *ужаса*, испытываемых народом в приближении двух *одинаково значимых,* но вызывающих противоположные чувства лиц, — с одной стороны, лица спасителя, «христа» (Божиего помазанника; *греч.*) — святого короля-«патриота» Альфреда, с другой — персонажа враждебного, *губящего*, «антихриста», — «морского короля»-пирата *Губбо* (имя героя перекликается, по созвучию, с словом «губить»; оно было образовано Гоголем от прозвища реального исторического лица, предводителя датчан Уббо (Ubba, Hubba); в русском переводе книги аббата П. де Рапена «История Англии», которой пользовался Гоголь при создании пьесы, вождь датчан называется исключительно как «Убба» [25, с. 463, 467, 475–476]).

Кроме «Альфреда», в новой комедии одновременно отозвалось и содержание еще более раннего «Ал-Мамуна». Прибытие в уездный город «инкогнито»-ревизора прямо перекликается со строками статьи о том, что «Гарун умел ускорить весь административный государственный ход <...> страхом своей вездесущности»: «Наместники <...> опасались встретить всезрящего, переодетого калифа...» [21, т. 7, с. 348]. (О том, что в «переодетом» Хлестакове чиновники видят именно посланника Государя, было особо подчеркнуто Гоголем в 1841 г. во второй редакции пьесы. Боясь дать Хлестакову взятку, чиновники замечают: «Опасно <...> раскричится: <...> Скажет: <...> хотите, чтоб я изменил Государю?» [19, т. 4, с. 57, 460–461].)

Оставшаяся незаконченной драма «Альфред» представляет собой попытку Гоголя эпического изображения народной жизни, подобного картинам «Тараса Бульбы» и несохранившейся гоголевской <Драмы из эпохи Богдана Хмельницкого>. «Альфред» отражает не только «опыт единственного художественного произведения, которое написано Гоголем на тему из всеобщей истории» [2, с. 243], но и настойчивое стремление писателя создать для русской сцены объединительную народно-патриотическую драму общенационального значения.

С обращением осенью 1835 г. от «английского» «Альфреда» к обличительным «русским» произведениям — «Мертвым душам» и «Ревизору» в писательской судьбе Гоголя совершился новый, ставший к тому моменту уже традиционным для его писательской практики поворот от изображения позитивного примера (в случае с «Альфредом» — примера успешных преобразований) к соответствующей негативно-сатирической картине. В этом «повороте» от положительного к отрицательному, от изображения «достоинств» к обличению «недостатков» [21, т. 6, с. 216, 225] Гоголь следовал логике к тому времени для него уже вполне привычной. Ранее он совершил этот переход, создавая, последовательно, «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», «Старосветских помещиков» и «Тараса Бульбу», а затем, возвращаясь к «негативному» пафосу, — повесть «Вий» (с сатирическим образом бурсака) и статью «Ал-Мамун» (с критическим образом неразумного правителя и, одновременно, с примером положительного государственного деятеля Гаруна).

Оставив в связи с созданием «Ревизора» работу над «Альфредом» и едва начатым первым томом «Мертвых душ», Гоголь впоследствии, осенью

1836 г., к написанию поэмы вернулся; работа над драмой, однако, больше не возобновлялась. Творческим «аналогом» патриотического «Альфреда» стала создававшаяся Гоголем на протяжении 1836–1841 гг. «в роде» «Тараса Бульбы» неозаглавленная <Драма из эпохи Богдана Хмельницкого> (тоже оставшаяся неоконченной), а затем — вторая редакция самого «Тараса Бульбы». Будучи органичным развитием тем и проблем, поднятых Гоголем еще в первой редакции казацкой эпопеи, драма «Альфред», вместе с «Старосветскими помещиками» и «Ал-Мамуном», стала важным промежуточным этапом этого многолетнего творческого процесса.

11. Гоголь как преобразователь

Широкий взгляд Гоголя на проблемы реформаторской деятельности, исчерпывающий художнический анализ всех сторон процесса общественного и государственного строительства, детальные характеристики и «просветителей», и «просвещаемых», объективный, критический суд по отношению к «правым» и «виноватым» — все это, вместе взятое, свидетельствует о том, что в своих размышлениях о социальных переустройствах писатель всеми силами и средствами старался избегать той «односторонности» и «близорукости», против которой предупреждал своих современников.

Рассматривая неизменную, на протяжении многих лет критику Гоголем неразумного реформаторства, было бы поэтому опрометчиво полагать, что, создавая негативные образы деятелей, бравшихся самонадеянно «перелицовывать» социальное устройство, Гоголь проявлял такую же недальновидность, какая была свойственна его героям, что в своих произведениях он был противником общественных изменений как таковых, проповедовал «застой». Ожидать такого от писателя-сатирика, обличителя нравов, было бы по меньшей мере странно.

Действительно, в гоголевском наследии представлены многочисленные наглядные примеры неудачного реформаторства. Однако не менее многочисленны в галерее Гоголя и типы лиц, насущно *нуждающихся* в «реформирующем», преображающем воздействии.

Гоголь как христианский художник оставил совсем не случайные и далеко не единичные картины человеческой ограниченности и «пошлости». Писатель создал целую обширную панораму «мертвых душ», являющих собой развернутые, разнообразные «изводы» всевозможных патриархальных

и псевдо-патриархальных «старосветских помещиков» всех мастей, представителей традиционной «консервативной» среды. Далеко «не идеальны» и сходные с отечественными картины «реформируемых» иноземных, арабского и английского, «старосветских» миров в «Ал-Мамуне» и «Альфреде».

При этом обязательно надо иметь в виду, что изображены были Гоголем все эти неидеальные представители «косного» общества отнюдь не с ненавистью и озлоблением, а напротив, с той же неподдельной *любовью и сочувствием* — и к иностранцам, и к соотечественникам, — с какими он описывал ранее «старосветский» быт в своей миргородской повести. Вопреки интерпретациям Гоголя в радикальной критике, его «сатира» никогда не имела в себе черт той нетерпимости и узости, в которых Гоголь не без оснований упрекал всех неумелых преобразователей. «Наступающий век есть век разумного сознания, — писал он, в частности, критику В.Г. Белинскому (известному своими крайними взглядами), — не горячась, он взвешивает всё, приемля все стороны к сведенью... <...> Он велит нам оглядывать многосторонним взглядом старца, а не показывать горячую прыткость рыцаря прошедших времен...» [21, т. 14, с. 411].

Все вместе это с наглядностью свидетельствует, что в многочисленных образах недальновидных преобразователей писатель нападал не на саму идею преобразований, т. е. не самую необходимость изменений, жизненно потребных любому обществу, но обличал исключительно неумелое и неправильное их приложение, ложное направление.

Характерно, что не менее объективным и взвешенным — таким же художнически реалистичным, как изображение «мертвых душ», — был и взгляд Гоголя на древние патриархальные обычаи и традиции — к изменению которых приступают в своих реформах преобразователи. Говоря о ценности исконных народных обычаев, писатель был далек от того, чтобы за всем, ведущим свое начало от старины, признавать безусловное значение. К примеру, в статье «Русской помещик» (1846) он замечал: «А относительно всяких нововведений ты умен и смекнул сам, что не только следует придерживаться всего старого, но всмотреться в него насквозь, чтобы из него же извлечь для него улучшение» [21, т. 6, с. 111–112]. «Разве нашли вы во мне, — писал он в 1842 г. С.Т. Аксакову, — слепую веру во все без различия обычаи предков, не разбирая, на лжи или на правде они основаны, или увлечение новизною, соблазнительной для многих современностью и модой?» [21,

т. 12, с. 110]. Об искажении традиции, проистекающем из забвения ее внутреннего содержания, Гоголь размышлял и в статье «Занимающему важное место» (1846), имея в виду ту или иную государственную должность: «Получая ее по наследству от предшественника в том виде, какой дал ей последний, они все соображаются более или менее с этим видом, а не с первообразом ее, который уже почти вышел у всех из головы» [21, т. 6, с. 141].

Трезвая «ограничительная» нота в оценке «старины» звучит и в итоговых строках Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» о русской жизни: «Не умрет из нашей старины ни зерно того, что есть в ней истинно русского и что освящено Самим Христом» [21, т. 6, с. 303]. Эти слова в свою очередь свидетельствуют, что *не все* в традиционных народных обычаях является, по гоголевской оценке, достойным одобрения, но лишь то, что есть в них «истинно русского и что освящено Самим Христом». Эту гоголевскую позицию хорошо поясняют строки из еще одной статьи в «Переписке с друзьями» — самой обширной из всех — посвященной русской поэзии: «Есть уже внутри самой земли нашей что-то смеющееся над всем равно, над стариной и над новизной, и благоговеющее только пред одним нестареющим и вечным» [21, т. 6, с. 191].

С другой стороны, как писатель, которого начиная с «Вечеров...» всегда волновала проблема «духовной этнографии», — предметом постоянного внимания которого было детальное изучение народного менталитета, — Гоголь чрезвычайно дорожил *всяким* проявлением народной веры (полагая, что со временем та обратится к своему законному источнику). Согласно с своими убеждениями о благотворности древних патриархальных верований (см. подробнее об этом в седьмой главе наст. статьи), в качестве возможного преображающего средства он ценил всякое значимое проявление в человеке религиозных чувств.

В 1834 г. во «Взгляде на составление Малороссии», напечатанном в «Арабесках», Гоголь, рассуждая о пагубной утрате народной религиозности во времена кровавых раздоров древнерусских князей, подчеркивал, что даже пресловутый «фанатизм», «суеверия» и «предрассудки» весьма заметно — в выгодную, «благородную» строну — отличались от того удручающего безверия, которое охватило в Средневековье раздробленную Русь: «Народ приобрел хладнокровное зверство, потому что он резал, сам не зная за что. Его не разжигало ни одно сильное чувство — ни фанатизм, ни суе-

верие, ни даже предрассудок. Оттого, казалось, умерли в нем почти все человеческие сильные благородные страсти, и если бы явился какой-нибудь гений, который бы захотел тогда с этим народом совершить великое, он бы не нашел в нем ни одной струны, за которую бы мог ухватиться и потрясти бесчувственный состав его…» [21, т. 7, с. 161].

Нетрудно заметить, что упоминание в этой ранней статье о народных «струнах», за которые гений-реформатор мог бы «ухватиться» с целью преобразовать нацию, непосредственно отзываются в позднейших гоголевских размышлениях в «Мертвых душах» и «Выбранных местах из переписки с друзьями» о духовном возрождении России, о том, что «в сей же самой повести (в поэме “Мертвые души”. — *И.В.*) почуются иные, еще доселе не бранные *струны*, предстанет несметное богатство русского духа» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 5, с. 215]. В статье «О лиризме наших поэтов» Гоголь тоже писал о «мягких и нежных» и «густых и крепких» «*струнах* нашей славянской природы» — «от которых проходит тайный ужас и содроганье по всему составу человека» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 6, с. 48]; в статье «Что такое губернаторша» отмечал, что «есть в русском человеке сокровенные *струны*, которых он сам не знает, по которым можно так ударить, что он весь встрепенется» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 6, с. 106]; в статье о русской поэзии повторял, что «наша поэзия <…> удариви по всем *струнам*, какие ни есть в русском человеке, внесет в самые огрубелые души святыню того, чего никакие силы и орудия не могут утвердить в человеке; вызовет нам нашу Россию — нашу русскую Россию» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 6, с. 195–196]. Логика всех этих размышлений тоже характеризует Гоголя как последовательного христианина и убежденного мыслителя-государственника.

Однако нельзя в то же время не отметить, что позднее сам Гоголь высказывал определенное сомнение в возможности использовать «прирожденные страсти» в качестве подручных средств в возрождении духовной жизни (см. его <Заметку «о значении прирожденных страстей» на полях заключительной главы первого тома «Мертвых душ» (М., 1842)>: «Это я писал в прелести…» [21, т. 6, с. 258]). По мнению К.В. Мочульского, «в двадцатых годах (в начальный период пребывания в Петербурге. — *И.В.*) Гоголь мечтал о культивировании страстей, а не об аскезе» [14, с. 19]. Последующие размышления Гоголя, возможно, содержали отголоски ранних представлений.

Святитель Феофан Затворник, говоря о побудительных мотивах человеческой деятельности, указывал: «Живые дела суть те, которые совершаются по заповедям с радостью духа, во славу Божию; мертвящие дела суть те, которые совершаются в противность заповедям, с богозабвением, в угоду себе и страстям своим. <…> Бог — жизнь; то только и живо, в чем есть часть Его. <…> …У кого дела <…> живые, тот <…> в последний день изыдет на получение вечного живота» [28, с. 121–122]. Сам Гоголь, размышляя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» о пагубности заблуждений и «мертвых дел», замечал, что Бог «и самые казни насылал <…> не затем, чтобы уничтожить человека <…> но затем <…> чтобы средством *потрясающим* разбудить его *бесчувственную* природу <…> показавши ему весь ужас того, к чему он в неведеньи стремится» (курсив мой. — *И.В.*) [21, т. 6, с. 578]. Говоря здесь одновременно об идеальном монархе, идеальном политическом и духовном «наместничестве» и идеальном преобразовании нации (подразумевая, судя по всему, — в ряду других прославленных государей — и изображенных им самим исторических преобразователей Альфреда Великого и «наместника» Гаруна), Гоголь писал: «Власть государя явленье бессмысленное, если он не почувствует, что должен быть образом Божиим на земле. <…> В образцы себе он уже не изберет ни Наполеона, ни Фридриха, ни Петра <…> и ни одного из тех государей, которым придает мир названье Великого и которым определено было, вследствие обстоятельства и времени, сверх должности государя сыграть роль полководца, преобразователя, нововводителя… <…> Но возьмет в образец своих действий действия Самого Бога…» [21, т. 6, с. 577–578].

Об особом отношении Гоголя к «сильным чувствам», даже к древним «суевериям», «фанатизму», «предрассудкам», которые в условиях «хладнокровного», междоусобного «зверства», на этом «ужасно-ничтожном» фоне, могли бы стать для человека «потрясающим средством», сыграть роль оживляющих порывов и стремлений, «сильных благородных страстей», т. е. выступить в качестве «сокровенных струн», за которые можно было бы «ухватиться и *потрясти* бесчувственный состав» народной массы, совершив в ней «великое», см. также: [3, с. 255–256].

Нелицеприятный голос сатирика и духовного *преобразователя* России, не склонного мириться с сложившимися негативными порядками, взывающего к социальному преображению и духовному обновлению, яв-

ственно слышен и во втором томе «Мертвых душ». Гоголь отмечает здесь (неоднократно), что «русский человек, как-то не может без понукателя»: «Так и задремлет, так и заплеснет <...> ...сделается и пьяницей и негодяем» [21, т. 5, с. 320].

По этому поводу один из героев поэмы вопрошает: «отчего это» у нас так? Краткий, но весомый ответ на вопрос, поставленный в «Мертвых душах», обнаруживается неожиданно в частном письме художника А.А. Иванова к славянофилу Ф.В. Чижову от 8 ноября (н. ст.) 1845 г. Письмо было отправлено художником вскоре после одной из бесед с Гоголем. По свидетельству Иванова, Гоголь говорил, что «русские лишены от природы *база*, на котором можно бы было все безопасно ставить и строить» [5, т. 5, с. 192].

Одним из задушевных, выношенных лирических возгласов Гоголя во втором томе поэмы представляет собой реплика рассказчика о необходимости не только отдельных правительственных реформ в частных областях, но и самых коренных и широких преобразований русской жизни — реплика, вполне конкретно и очевидно характеризующая Гоголя как духовного реформатора нации: «Кто бы был в силах воздвигнуть и поднять шатаемые вечными колебаньями силы и лишенную упругости немощную волю, — кто бы крикнул живым, пробуждающим голосом, — крикнул душе пробуждающее слово: *вперед!* — которого жаждет повсюду, на всех ступенях стоящий, всех сословий, званий и промыслов, русский человек? Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: *вперед?* кто, зная все силы, и свойства, и всю глубину нашей природы, одним чародейным мановеньем мог бы устремить на высокую жизнь русского человека? Какими словами, какой любовью заплатил бы ему благодарный русский человек. Но веки проходят за веками; полмиллиона сидней, увальней и байбаков дремлют непробудно, и редко рождается на Руси муж, умеющий произносить его, это всемогущее слово» [21, т. 6, с. 258].

В статье «Напутствие» «Выбранных мест из переписки с друзьями» Гоголь тоже писал: «Призваны в мир мы вовсе не для праздников и пирований. <...> ...Как добрый воин, должен бросаться из нас всяк туда, где пожарче битва. <...> Вперед же, прекрасный мой воин! <...> С Богом, прекрасный друг мой!» [21, т. 6, с. 155].

В предсмертном завещании «Друзьям моим» Гоголь еще раз повторял: «Не смущайтесь никакими событиями, какие ни случаются вокруг вас.

Делайте каждый свое дело, молясь в тишине. <…> И человечество двинется вперед» [21, т. 6, с. 413–414].

Необходимого духовного «понукателя» своим способностям и талантам герой второго тома, помещик Тентетников, обрел в юности (но вскоре потерял) именно в том школьном наставнике Александре Петровиче, размышления о типе которого — насущно необходимого всему преобразуемому обществу — восходят ко времени создания Гоголем «Ал-Мамуна» и занятий всемирной историей: «В самых глазах необыкновенного наставника было что-то говорящее юноше: вперед! — это слово, производящее такие чудеса над русским человеком…» [21, т. 5, с. 247]; «Было что-то ободряющее, что-то говорившее: “Вперед! Поднимайся скорее на ноги…”» [21, т. 5, с. 374].

Таким образом, представление о том, что человечество должно «двинуться вперед» [21, т. 6, с. 414], составляло одно из заветных убеждений Гоголя-«преобразователя». Однако направление практической деятельности духовного писателя и сатирика во многих чертах существенно отличалось от реформаторских проектов его современников и конкретных исторических лиц. Гоголь настаивал на недопустимости отступления от религиозно-нравственных основ в управлении обществом. В статье «Просвещение» он подчеркивал: «По мне, безумна и мысль ввести какое-нибудь нововведенье в Россию, минуя нашу Церковь, не испросив у нее на то благословенья. Нелепо даже и к мыслям нашим прививать какие бы то ни было европейские идеи, покуда не окрестит их она светом Христовым» [21, т. 6, с. 73]. По Гоголю, руководитель любой страны, «монарх вообще, как Божий помазанник» [21, т. 6, с. 44], призваны не к безответственному экспериментированию с сложившимся общественным укладом, но к тому, чтобы «стремить вверенный ему народ к тому свету, в котором обитает Бог» [21, т. 6, с. 44]. В целом все сказанное позволяет сделать вывод, что это сокровенное убеждение, высказанное Гоголем в 1846 г. в «Выбранных местах из переписки с друзьями», окончательно вызревало (на почве основательного исторического образования, полученного Гоголем в его alma mater) именно в 1830-е гг., при создании «Ал-Мамуна» и «Альфреда».

Список литературы

Исследования

1 *Алексеев М.П.* Альфред. <Комментарий> // *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. <в 14 т.> <Л.>: АН СССР, 1949. Т. 5 / тексты и коммент. подгот. М.П. Алексеев, Н.И. Мордовченко, А.А. Назаревский, А.Л. Слонимский. С. 499–503.

2 *Алексеев М.П.* Драма Гоголя из англо-саксонской истории // Н.В. Гоголь. Материалы и исследования / под ред. В.В. Гиппиуса, отв. ред. Ю.Г. Оксман. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 2. С. 242–285.

3 *Виноградов И.А.* «Арабески» Н.В. Гоголя: единство проблематики и композиции цикла // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19, № 4. С. 234–304. https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.10262

4 *Виноградов И.А.* Гоголь — художник и мыслитель: Христианские основы миросозерцания. К 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2000. 448 с.

5 *Виноградов И.А.* Летопись жизни и творчества Н.В. Гоголя (1809–1852): в 7 т. М.: ИМЛИ РАН, 2017–2018.

6 *Виноградов И.А.* Н.В. Гоголь и цензура. Взаимоотношения художника и власти как ключевая проблема гоголевского наследия. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 864 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0659-8

7 *Виноградов И.А.* Неизвестная книга Н.В. Гоголя 1834 г.: замысел, контекст, реминисценции // Литературный факт. 2022. № 1 (23). С. 8–54. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-23-8-54

8 *Виноградов И.А.* Образ монарха-наставника в творчестве Н.В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17, № 2. С. 111–134. https://doi.org/10.15393/j9.art.2019.6202

9 *Виноградов И.А.* Послужной список Городничего в «Ревизоре». К характеристике политических взглядов Н.В. Гоголя // Литературный факт. 2020. № 1 (15). С. 237–282. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-15-237-282

10 *Виноградов И.А.* Ю.Ф. Самарин как неизвестный адресат «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н.В. Гоголя. К 200-летию мыслителя-славянофила // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 197–212.

11 *Денисов В.Д.* Примечания // *Гоголь Н.В.* Арабески / изд. подгот. В.Д. Денисов. СПб.: Наука, 2009. С. 271–501.

12 *Куделин А.Б.* К характеристике исторических взглядов Гоголя: От «Арабесок» к «Выбранным местам из переписки с друзьями» // Контекст-1993. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1996. С. 296–313.

13 *Куделин А.Б.* К характеристике исторических взглядов Гоголя: От «Арабесок» к «Выбранным местам из переписки с друзьями» // *Куделин А.Б.* Арабская литература: поэтика, стилистика, типология, взаимосвязи. М.: Языки славянской культуры, 2003. С. 414–432.

14 *Мочульский К.В.* Духовный путь Гоголя. Paris: YMCA-Press, 1934. 147 с.

15 *Попов И.В. <св. мученик>*. Мистическое оправдание аскетизма в творениях преп. Макария Египетского // Богословский Вестник. 1905. Т. 2, № 6. <Отд. 2>. С. 237–278.

Источники

16 <*Гиббон Э.*> Краткое начертание истории света, из сочинений Гиббон / с Английскаго перевел <З.А.> Буринский. М.: В унив. тип., 1805. 112 с.

17 <*Гоголь Н.В.*> Ал-Мамун. (Историческая характеристика) // Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя. СПб.: Тип. вдовы Плюшар с сыном, 1835. Ч. 1. С. 275–287.

18 *Гоголь <Н.В.>* Новые сцены к комедии Ревизор // Москвитянин. 1841. Ч. II, № 4. С. 578–593.

19 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. <в 14 т.> <Л.>: АН СССР, 1951. Т. 4 / тексты и коммент. подгот. В.В. Гиппиус, В.Л. Комарович. 552 с.; 1949. Т. 5 / тексты и коммент. подгот. М.П. Алексеев, Н.И. Мордовченко, А.А. Назаревский, А.Л. Слонимский. 511 с.; 1952. Т. 8 / тексты и коммент. подгот. О.Б. Билинкис, Л.М. Лотман, В.Б. Томашевский, Г.М. Фридлендер. 816 с.

20 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 23 т. М.: Наука, 2009. Т. 3 / тексты подгот. Л.В. Дерюгина, коммент. подгот. С.Г. Бочаров, Л.В. Дерюгина. 1016 с.

21 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: в 17 т. (15 кн.) / сост., подгот. текстов и коммент. И.А. Виноградова, В.А. Воропаева. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.

22 Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств. Научно-критическое издание: в 3 т. / изд. подгот. И.А. Виноградов. М.: ИМЛИ РАН, 2012. Т. 2. 1032 с.

23 <*Кулиш П.А.*> *Николай М.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем: в 2 т. СПб.: тип. Юлиуса Штауфа, 1856. Т. 2. 302 с.

24 <*Пушкин А.С.*> Руслан и Людмила. Поэма Александра Пушкина. 2-е изд., испр. и умнож. СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1828. XVI + 159 с.

25 <*Рапен де Туара П.*, аббат>. История Аглинская: сочинения господина Рапина де Тоараса, с французскаго языка переведена Надворным Советником Степаном Решетовым. СПб.: при Имп. Акад. наук, 1784. Ч. 2: Содержащая, что происходило в Англии от разрушения Гептархии до завоевания Норманами. Кн. 4. 218 с.

26 <*Тьерри О.*> История завоевания Англии норманами… Соч. Огюстена Тьерри / пер. с фр. СПб.: Тип. Головачева, 1868. Ч. 1. 403 с.

27 <*Феодор (Бухарев А.М.)*, архимандрит>. Три письма к Н.В. Гоголю, писанные в 1848 году. СПб.: Тип. Морского Министерства, 1861. 262 с.

28 <*Феофан Затворник, святитель*>. Мысли на каждый день года по церковным чтениям из Слова Божия. Епископа Феофана / изд. Афонского Русского Пантелеимонова монастыря. М.: Тип. И. Ефремова, 1881. 484 с.

29 *Чернышевский Н.Г.* Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, составленные из воспоминаний его друзей и знакомых и из его собственных писем. С портретом Н.В. Гоголя. СПБ. 1856 // *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч.: в 15 т. М.: ГИХЛ, 1947. Т. 3. С. 524–536.

30 <*Hallam H.*> L'Europe au Moyen Âge: <en 4 volumes> / traduit de l'anglais de M. Henry Hallam, par MM.P. Dudouit, avocat, et A. Borghers. Paris: chez Furne, Libraire, 1828. 478 + 478 + 501 + 476 p.

31 <*Thierry A.*> Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands... Par Augustin Thierry. Paris: Firmin Didot, père et fils, 1825. T. 1. 439 p.

References

1 Alekseev, M.P. “Al’fred. Kommentarii” [“Alfred. A Comment”]. Gogol’, N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: v 14 t.* [*Complete Works: in 14 vols.*], vol. 5, texts and comm. prep. by M.P. Alekseev, N.I. Mordovchenko, A.A. Nazarevsky, and A.L. Slonimsky. Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1949, pp. 499–503. (In Russ.)

2 Alekseev, M.P. “Drama Gogolia iz anglo-saksonskoi istorii” [“Gogol’s Drama from Anglo-Saxon History”]. Gippius, V.V., and Iu.G. Oksman, editors. *N.V. Gogol’. Materialy i issledovaniia* [*N.V. Gogol. Materials and Research*], vol. 2. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1936, pp. 242–285. (In Russ.)

3 Vinogradov, I.A. “‘Arabeski’ N.V. Gogolia: edinstvo problematiki i kompozitsii tsikla” [“‘Arabesques’ by N.V. Gogol: Unity of Problems and Composition of the Cycle”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 19, no. 4, 2021, pp. 234–304. https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.10262 (In Russ.)

4 Vinogradov, I.A. *Gogol’ — khudozhnik i myslitel’: Khristianskie osnovy mirosozertsaniia. K 150-letiiu so dnia smerti N.V. Gogolia* [*Gogol as an Artist and Thinker: Christian Foundations of the Worldview. To the 150th Anniversary of the Death of N.V. Gogol*]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2000. 448 p. (In Russ.)

5 Vinogradov, I.A. *Letopis’ zhizni i tvorchestva N.V. Gogolia (1809–1852): v 7 t.* [*Chronicle of N.V. Gogol’s Life and Work (1809–1852): in 7 vols.*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017–2018. (In Russ.)

6 Vinogradov, I.A. *N.V. Gogol’ i tsenzura. Vzaimootnosheniia khudozhnika i vlasti kak kliuchevaia problema gogolevskogo naslediia* [*N.V. Gogol and Censorship. The Relationship Between the Artist and the Authorities as a Key Problem of Gogol’s Heritage*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2021. 864 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0659-8 (In Russ.)

7 Vinogradov, I.A. “Neizvestnaia kniga N.V. Gogolia 1834 g.: zamysel, kontekst, reministsentsii” [“Nikolai Gogol’s Unknown Book, 1834: Intention, Context, Reminiscences”]. *Literaturnyi fakt*, no. 1 (23), 2022, pp. 8–54. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-23-8-54 (In Russ.)

8 Vinogradov, I.A. “Obraz monarkha-nastavnika v tvorchestve N.V. Gogolia” [“The Image of the Monarch-Mentor in the Works of N.V. Gogol”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 17, no. 2, 2019, pp. 111–134. https://doi.org/10.15393/j9.art.2019.6202 (In Russ.)

9 Vinogradov, I.A. “Posluzhnoi spisok Gorodnichego v ‘Revizore’. K kharakteristike politicheskikh vzgliadov N.V. Gogolia” [“The Track Record of the Governor in the ‘The Government Inspector’. To the Characterization of the Political Views of N.V. Gogol”]. *Literaturnyi fakt*, no. 1 (15), 2020, pp. 237–282. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2020-15-237-282 (In Russ.)

10 Vinogradov, I.A. “Iu.F. Samarin kak neizvestnyi adresat ‘Vybrannykh mest iz perepiski s druz’iami’ N.V. Gogolia. K 200-letiiu myslitelia-slavianofila” [“Yu.F. Samarin as an Unknown Addressee of ‘Selected Places from Correspondence with Friends’ by

N.V. Gogol. To the 200th Anniversary of the Thinker-Slavophile"]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, vol. 54, 2019, pp. 197–212. (In Russ.)

11 Denisov, V.D. "Primechaniia" ["Notes"]. Gogol', N.V. *Arabeski* [*Arabesques*], ed. prep. by V.D. Denisov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2009, pp. 271–501. (In Russ.)

12 Kudelin, A.B. "K kharakteristike istoricheskikh vzgliadov Gogolia: Ot ʿArabesok' k ʿVybrannym mestam iz perepiski s druz'iami'." ["On the Characterization of Gogol's Historical Views: From ʿArabesques' to ʿSelected Places from Correspondence with Friends'."]. *Kontekst-1993. Literaturno-teoreticheskie issledovaniia* [*Context-1993. Literary and Theoretical Studies*]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 296–313. (In Russ.)

13 Kudelin, A.B. "K kharakteristike istoricheskikh vzgliadov Gogolia: Ot ʿArabesok' k ʿVybrannym mestam iz perepiski s druz'iami'." ["On the Characterization of Gogol's Historical Views: From ʿArabesques' to ʿSelected Places from Correspondence with Friends'."]. Kudelin, A.B. *Arabskaia literatura: poetika, stilistika, tipologiia, vzaimosviazi* [*Arabic Literature: Poetics, Stylistics, Typology, Relationship*s]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2003, pp. 414–432. (In Russ.)

14 Mochul'skii, K.V. *Dukhovnyi put' Gogolia* [*Spiritual Path of Gogol*]. Paris, YMCA-Press Publ., 1934. 147 p. (In Russ.)

15 Popov, I.V., holy martyr. "Misticheskoe opravdanie asketizma v tvoreniiakh prep. Makariia Egipetskogo" ["The Mystical Justification of Asceticism in the Works of St. Macarius of Egypt"]. *Bogoslovskii vestnik*, vol. 2, no. 6, section 2, 1905, pp. 237–278. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/WTVFCY
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

СТАТЬЯ НИКОЛАЯ СОЛОВЬЕВА «ВОПРОС ОБ ИСКУССТВЕ» В ПОЛЕМИКЕ О «ГРОЗЕ» А.Н. ОСТРОВСКОГО

© 2025 г. В.И. Щербаков
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 13 февраля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 14 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-172-183

Аннотация: В становлении литературной репутации А.Н. Островского важнейшую роль сыграла критика 1860-х гг. Это время отмечено появлением ряда значительных статей, которые существенно расходились между собой в оценках творчества драматурга и сами становились предметом дискуссий, а самые острые споры развернулись вокруг драмы «Гроза». В этих спорах наибольшего внимания историков литературы удостоились критические выступления Н.А. Добролюбова, Д.И. Писарева, А.А. Григорьева. В настоящей статье обстоятельно раскрывается недооцененный вклад в изучение Островского Николая Ивановича Соловьева (1831–1874), который тщательно анализировал статьи Добролюбова и Писарева (еще при жизни последнего) и достаточно объективно, хотя и с принципиально иной точки зрения, интерпретировал их мнения о главной героине «Грозы», Катерине Кабановой. Н.И. Соловьев подчеркнул связь эстетических и этических воззрений этих критиков с идеями Н.Г. Чернышевского, а также высказал оригинальное мнение о драматизме положения Катерины. В статье также указано на сходство некоторых суждений Н.И. Соловьева с высказываниями А.А. Григорьева. Статья приурочена к 200-летию со дня рождения драматурга.

Ключевые слова: Николай Соловьев, «Вопрос об искусстве», А.Н. Островский, «Гроза», Катерина Кабанова, Аполлон Григорьев, Добролюбов, Писарев, Чернышевский, 1860-е гг., критика.

Информация об авторе: Виктор Игоревич Щербаков — 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/0000-0003-4769-6634
E-mail: visher111@yandex.ru

Для цитирования: *Щербаков В.И.* Николай Соловьев в спорах критики о «Грозе» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 172–183. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-172-183

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2024

NIKOLAY SOLOVYOV'S ESSAY "THE ART ISSUE" IN THE CRITICAL CONTROVERSY ABOUT A.N. OSTROVSKY'S *THE THUNDERSTORM*

© 2025. Victor I. Shcherbakov
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Received: February 13, 2024
Approved after reviewing: April 14, 2024
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: Criticism of the 1860s played a crucial role in the formation of Alexander Ostrovsky's literary reputation. This epoch was marked by the appearance of a number of outstanding articles, which significantly diverged from each other in their assessments of the dramatist's work and became the subject of debates themselves, with the most heated disputes unfolding around the drama *The Thunderstorm*. In these disputes the greatest attention of literary historians was given to the critical articles of N.A. Dobrolyubov, D.I. Pisarev, and A.A. Grigoriev. This article thoroughly reveals the underestimated contribution to the study of Ostrovsky by Nikolay Ivanovich Solovyov (1831–1874), who carefully analyzed the articles of Dobrolyubov and Pisarev (during the latter's lifetime), and quite objectively, although from a principled standpoint, assessed their opinions about the main character of *The Thunderstorm*, Katerina Kabanova. N.I. Solovyov emphasized the link between the aesthetic and ethical views of these critics and the ideas of Nikolay Chernyshevsky, and also expressed an original opinion about Katerina's dramatic situation. The article also points out the similarity of some statements of N.I. Solovyov and A.A. Grigoriev. This article is dedicated to the 200th anniversary of the dramatist's birth.

Keywords: Nikolay Solovyov, "The Art Issue," A.N. Ostrovsky, *The Thunderstorm*, Katerina Kabanova, Apollon Grigoriev, Dobrolyubov, Pisarev, Chernyshevsky, 1860s, criticism.

Information about the author: Viktor I. Shcherbakov, 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/0000-0003-4769-6634

E-mail: visher111@yandex.ru

For citation: Shcherbakov, V.I. "Nikolay Solovyov's Essay 'The Art Issue' in the Critical Controversy About A.N. Ostrovsky's *The Thunderstorm*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 172–183. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-172-183

Николай Соловьев не принадлежит к числу хрестоматийных авторов, писавших о «Грозе». В известном сборнике «Русская трагедия: Пьеса А.Н. Островского “Гроза” в русской критике и литературоведении» (2002)[1], куда вошли и фрагменты статей, Н.И. Соловьева нет; в комментариях к «Грозе» нового Полного собрания сочинений и писем[2] Островского он также не упомянут, а в «Энциклопедии» А.Н. Островского (2012) назван лишь в библиографическом контексте [9, с. 98, 305], хотя Соловьев не раз писал об Островском и сказал запоминающиеся слова о «Грозе».

Литературная судьба Н.И. Соловьева вообще драматична. При жизни он подвергался травле со стороны журналистов демократического лагеря, а после безвременной кончины (1 января 1874 г.) был надолго забыт. В эпоху Николая II о нем вспомнили и сочувственно отозвались А.Л. Волынский [2, с. 161–162] и А.А. Шилов [10], но вскоре для Соловьева настала полоса идеологического забвения — он был вычеркнут из всех советских энциклопедий, а в комментариях научных изданий обычно упоминался с ярлыком «реакционный критик»[3].

Н.И. Соловьев был вновь открыт в работах В.С. Нечаевой [7], Б.Ф. Егорова [3; 4], Ч.А. Мозера [8], А.В. Косенковой [6], статьи о нем есть в энциклопедиях «Ф.М. Достоевский и его окружение» (2001, автор С.В. Белов), «Русские писатели» (2007, автор Б.Ф. Егоров), «Русские фольклористы» (2019, автор Т.Г. Иванова) и других. Уже давно Соловьева цитируют

1 Это расширенный вариант сборника «Драма А.Н. Островского “Гроза” в русской критике» (Л., 1990).

2 «Гроза» входит в т. 2 (2020) этого издания [14].

3 Эта оценка была категорически оспорена в работах Б.Ф. Егорова [3, с. 203; 4, с. 499].

без идеологических ярлыков, но его критическое наследие остается малоизученным. И прежде всего это относится к статьям, в которых он писал об Островском.

Наиболее обстоятельно Николай Соловьев высказался о пьесах Островского в своем критическом цикле «Вопрос об искусстве» (1865), большая часть которого посвящена разбору статей Добролюбова (три из пяти статей[4]). В частности, Соловьев подробно анализирует «Темное царство» (1859) и спорит со многими положениями этой статьи. «На г. Островского он <Добролюбов> смотрит как бы с одной стороны и разбирает одну половину его литературной деятельности — изображение темной стороны жизни. Положим, что эту сторону таланта Добролюбов разобрал хорошо, но этого все-таки недостаточно. В таланте г. Островского есть много света и истинной поэзии, которые в “Темном царстве” не оценены» [17, № 7, с. 67].

Соловьев цитирует патетические строки критика: «Это мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой, ноющей боли, мир тюремного, гробового безмолвия...» [13, т. 5, с. 30], комментируя их так: «Это не тело общественное, что изобразил Добролюбов, а труп бездыханный или больной в агонии...» [17, № 7, с. 76]. Соловьев указывает на яркие характеры в названных пьесах, которые не укладываются в рамки «темного царства» — в частности, образ Груши из пьесы «Не так живи, как хочется»: «Нельзя лучше, рельефнее нарисовать характера грациозно-веселой, сдержанно-страстной и удалой, умной русской девушки. Смотря на эту светлую фигуру, нельзя не подивиться, как могло Добролюбову казаться все темным в сочинениях г. Островского» [17, № 7, с. 72]. Здесь Соловьев сходится с Аполлоном Григорьевым: «В создании Груши, и даже ее матери, виден для всякого, кроме теоретиков, народный поэт, а не сатирик. Груша в особенности есть лицо, изображенное положительно, а не отрицательно...» («После “Грозы” Островского (Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу)», 1860) [11, с. 226]. Известно, что Григорьев называл «теоретиком» Добролюбова и оспаривал его концепцию «темного царства». Соловьеву же статья «Темное царство» представлялась хоть и односторонней, но все же не «теоретической». Впрочем, он хорошо знал тексты Добролюбова и удачно привел

4 В авторском собрании сочинений Соловьева (1869) цикл приобрел вид цельной статьи.

цитату из статьи «Луч света в темном царстве» (1860), где Добролюбов буквально предстает *теоретиком*:

> ...любуясь Катериной, он припоминает следующее место из Островского: «Иной раз, бывало, рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колени[5], молюсь и плачу, и сама не знаю, о чем молюсь и о чем плачу; так меня и найдут. И об чем я молилась тогда, чего просила — не знаю; ничего мне не надобно, всего у меня было довольно». — «Бедная девочка, — замечает Добролюбов, — не получившая *широкого теоретического образования*[6], не знающая всего, что на свете делается, не понимающая даже хорошенько своих собственных потребностей, не может, разумеется, дать себе отчета в том, что ей нужно». — Из этого выходит, что Катерина в своих слезах как будто жаждала теоретического образования; тогда как воображение рисовало ей фантастические картины, а в ушах звучал страстный шепот [17, № 7, с. 77].

По мнению Соловьева, Добролюбов, как человек «надломанный в своих пониманиях красоты», обнаружил в данном случае «самые фальшивые воззрения на сущность движений душевных» [17, № 7, с. 77]. Соловьев намекал на то, что Добролюбов сформировался на эстетических идеях Чернышевского (теорию которого Соловьев подробно разбирал в первой статье цикла «Вопрос об искусстве»), но при этом не стал копией своего учителя — Добролюбов много говорит «против художественной и эстетической критики и обнаруживает несомненные способности к ней» [17, № 7, с. 77]. И здесь Соловьев ближе к истине, чем Григорьев, считавший Добролюбова «теоретиком». По версии Соловьева, Добролюбов хоть и сгустил краски в своем «Темном царстве», но сам же и понял это с появлением «Грозы»[7]: «Прежде он говорил, что ни один луч светлого дня в него не проникает, и тут вдруг посыпались на него самые яркие лучи света» [17, № 7, с. 76]. Действительно, в 1859 г. Добролюбов писал: «...гнилью и сыростью веет темная и тесная тюрьма. Ни один звук с вольного воздуха, ни один луч светлого дня

5 Добролюбов цитирует это место пьесы не совсем точно. У Островского: «Или рано утром в сад уйду, еще только солнышко восходит, упаду на колена...» [14, т. 2, с. 214].

6 Выделено Соловьевым.

7 Первое представление — 16 ноября 1859 г., первая публикация — конец января 1860 г.

не проникает в нее» [13, т. 5, с. 30]. Годом позже Добролюбов открыл в Катерине «луч света», «новый тип» и «русский сильный характер», «требуемый у нас новым поворотом общественной жизни» [13, т. 6, с. 337, 335], но Соловьеву такая трактовка центрального образа «Грозы» не кажется убедительной: «О каком повороте тут говорит Добролюбов? Зачем видит он во всем изображение новых, нарождающихся явлений жизни? это задача таланта г. Тургенева, а не г. Островского. Катерина не новость в нашем народе: она всегда была в нем — это доказывают русские народные песни; многие из них прямо вырвались из женской груди и по тону и складу даже подходят к тому страстному, грациозному говору, которым дышит речь Катерины» [17, № 7, с. 76–77]. Обращение Соловьева к фольклору не случайно — он был большим поклонником народного творчества и посвятил ему обширное критическое исследование «Русская песня» (Всемирный труд. 1867. № 6–10), где Островский тоже упоминается. Понятно, что революционный пафос Добролюбова был Соловьеву чужд — русская жизнь представлялась ему гораздо более светлой.

О мотивах публичного сознания Катерины в супружеской измене Соловьев высказался оригинально: «...нравственное чувство Катерины не вынесло двумужничества. Ведь Тихон не терял на нее право после того, как ее обнимал Борис; недаром же она говорила тогда Борису о муже: “И ласка-то его теперь мне хуже побоев”[8]. Г. Островский, сознательно или несознательно, представил в своей драме одно из глубочайших достоинств женской натуры. Женщина в отношении любви имеет великое преимущество перед мужчиной: она если отдается — то отдается вся, или уже падает так низко, как не падает мужчина. Из первого положения выходит мать, из второго — потерянная женщина. Наши реалисты[9] не в состоянии понять, что женщина — жить с Тихоном и с Борисом, с Кирсановым и с Лопуховым спокойно не может. Г. Писарев в этом отношении так же ошибся, как и Рахметов...» («Вопрос об искусстве») [17, № 7, с. 80].

«Гроза» вызывала у Соловьева ассоциации с романом «Что делать?» (1863), где вечная драма разыгрывается в кругу «новых людей». Напомним, что Вера Павловна сначала была женой Лопухова, но затем полюбила его

8 У Островского: «То ласков, то сердится, да пьет всё. Да постыл он мне, постыл, ласка-то его мне хуже побоев» («Гроза», действие 5, явление 3) [14, т. 2, с. 253].

9 Намек на Писарева и его статью «Реалисты» (1864).

друга Кирсанова, а муж, поняв, что он лишний, инсценировал самоубийство и уехал за границу. Вера Павловна какое-то время испытывала угрызения совести, писала мужу: «О, как бы я была рада умереть, если бы ты от этого стал счастливее! Но я не могу жить без него. Я обижаю тебя, мой милый, я убиваю тебя, мой друг, я не хочу этого. Я делаю против своей воли. Прости меня, прости меня» [20, т. 11, с. 192], но «особенный человек» Рахметов (двадцатидвухлетний авторитет) ей объяснил, что все это «мученья из-за пустяков и катастрофы из-за вздора» [20, т. 11, с. 222], прозрачно намекнув, что можно было без всяких сложностей и угрызений жить «втроем», в меру потребностей и удобств каждого. Соловьев не раз упоминал роман Чернышевского и этот разговор Веры Павловны с Рахметовым, категорически отвергая его «новую» мораль. Для него такое положение женщины противоестественно, как любая полигамия или полиандрия, и он не раз употреблял эти слова, говоря о морали «космополитов-коммунистов» [19, ч. 2, с. 324].

Сопоставление «Грозы» с романом Чернышевского возникло у Соловьева под впечатлением от статьи Писарева «Мотивы русской драмы» (1864), где тот оспаривал добролюбовскую интерпретацию образа Катерины как «нового типа», противопоставляя ей своих литературных кумиров — Базарова и Лопухова. История трагической страсти купеческой жены Писарева не трогала:

«Что это за любовь, возникающая от обмена нескольких взглядов? Что это за суровая добродетель, сдающаяся при первом удобном случае? Наконец, что это за самоубийство, вызванное такими мелкими неприятностями, которые переносятся совершенно благополучно всеми членами всех русских семейств?» [15, т. 5, с. 360]. Зато нетривиальная история любви «новых людей» вызывала у Писарева восторг и умиление: «Сколько минут чистейшего счастья пережил Лопухов в то время, когда, отрываясь от любимой женщины, он собственноручно устроивал ей счастье с другим человеком! Тут была обаятельная смесь тихой грусти и самого высокого наслаждения, но наслаждение далеко перевешивало грусть...» [15, т. 5, с. 373].

Писарев был Чернышевскому под стать, и Соловьев находил характерным следующее место из статьи «Мотивы русской драмы»: «Борис живет в том же городе, всё идет по-старому, и, прибегая к маленьким хитростям и предосторожностям, можно было бы кое-когда видеться и наслаждаться жизнью» [15, т. 5, с. 362]. По логике Писарева, с возвращением мужа ни-

что не мешало Катерине вести двойную жизнь, кроме ее противоречивой, «взбалмошной» натуры: «...она сегодня раскаивается в том, что делала вчера, и между тем сама не знает, что будет делать завтра; она на каждом шагу путает и свою собственную жизнь, и жизнь других людей...» [15, т. 5, с. 363]. А по логике драматурга, до публичного саморазоблачения Катерину довели муки совести[10]. И Соловьеву ее муки понятны: «Спокойно занимать средину в любви, равнодушно прибегать к маленьким хитростям и предосторожностям — есть безнравственность, с которой трудно мириться женской натуре» [17, № 7, с. 80]. В трагедии Катерины Соловьев увидел разрешение драматического узла в духе традиционных семейных ценностей, которые он пропагандировал[11].

Добролюбовский разбор «Грозы» Соловьеву в целом нравился, причем как раз тем, чем не нравился Писареву, — это «чисто эстетический дифирамб Катерине» [17, № 7, с. 77]. Добролюбов хоть и допускал натяжки, но любил и понимал искусство, и за это Соловьев мог простить ему многое. Писарев же, упрекавший покойного Добролюбова за то, что в «Луче света...» он сошелся с эстетиками, «своими всегдашними противниками» [15, т. 5, с. 361], представлялся Соловьеву *более послушным* учеником Чернышевского — бравируя своим антиэстетизмом, он «довел до абсурдов» теорию учителя, а именно «теорию воспроизведения, или безобразия», как называл Соловьев «Эстетические отношения искусства к действительности» [17, № 7, с. 78].

Начиная с дебютной статьи «Теория безобразия» (1864), Соловьев спокойно, но упорно преследовал Писарева своей «критикой критики», и тот ему очень нервно отвечал, срываясь на прямые оскорбления[12]. Так, намекая на беспардонную характеристику Татьяны в писаревской статье «Пушкин и Белинский» (1865), Соловьев писал: «...нисколько не удивляемся, что тот, кому не нравилась так Татьяна, не понял также и Катерины. И та и другая были отражением одного и того же идеала русской женщины, взятые только из разных сфер. Дальше Татьяны и Катерины женщина еще не

10 «Трагедией совести» назвала «Грозу» А.И. Журавлева [5, с. 86].

11 К слову сказать, свой идеал крепкой семьи Соловьеву в жизни осуществить не удалось — с законной женой он расстался без развода и жил с другой (имея детей от обеих), см.: [16, с. 161], да и в своих статьях он часто сетовал на непрочность семейных уз.

12 Подробности их полемики см. в работах Ч. Мозера [8, p. 51–52] и А.В. Косенковой [6, с. 145, 148].

пошла…» («Идеалы», 1867) [18, № 4, с. 211]. В оценке характера Катерины Соловьев пошел дальше всех, включая Григорьева — тот видел в ней только «мечтательно-страстную натуру» [12, с. 318], а «полный художественный образ русской женщины» находил в одной Татьяне [11, с. 256]. Соловьев же ставил эти образы рядом: «Подобно Катерине г. Островского, Татьяна не перенесла бы равнодушно своей измены и сделалась бы только несчастна от своего счастия» [17, № 8, с. 434].

Из всех пьес Островского наибольшего внимания критиков 1860-х гг. удостоилась «Гроза». И это понятно: по сложности главного характера пьеса занимает центральное место в творчестве Островского, а разноречивые оценки современников во многом не устарели до сих пор, как, например, эти слова Николая Соловьева: «В “Грозе” г. Островский обнаружил более всего веры в светлую сторону нашей жизни, и потому “Гроза” вышла у него самой удачной из всех драм» [19, ч. 1, с. 103].

К середине 1860-х гг. основные мнения о «Грозе» были высказаны, Добролюбова и Григорьева уже не было среди живых, и Соловьев, присоединившись к затухавшим спорам, вероятно, надеялся подвести под ними черту. Однако его выступление не стало последним: в сентябре 1865 г., уже после публикации «Вопроса об искусстве», была написана статья Писарева «Посмотрим!», в которой тот, полемизируя с М.А. Антоновичем, еще жестче выразил свое неприятие добролюбовской трактовки «Грозы», назвав Катерину «полоумной мечтательницей и визионеркой» [15, т. 8, с. 30]. Но интересней финал писаревских штудий «Грозы»: «Характер Катерины промелькнул и теперь уже навсегда забыт, а базаровский тип растет постоянно, не по дням, а по часам, и в жизни и в литературе» [15, т. 8, с. 33]. Сегодня, 160 лет спустя, ошибочность этого вывода очевидна: характер Катерины *не забыт* и все еще обсуждается (порой даже с писаревской прямотой[13]), а успех базаровского типа оказался недолгим — этот тип ярче всего проявился в романе И.С. Тургенева и был исчерпан литературой 1860–1870-х гг. (Н.Г. Чернышевский, Н.Г. Помяловский, В.А. Слепцов, А.К. Шеллер-Михайлов, Н.Ф. Бажин, И.В. Омулевский и др.). Но эстетическое чутье не подвело Николая Соловьева, который распознал в «Грозе» шедевр на все времена.

13 См. интересную статью О.В. Богдановой: [1].

Список литературы

Исследования

1 *Богданова О.В.* «Реальная критика», или Как сделана «Гроза» А.Н. Островского // *Богданова О.В.* Русская литература XIX – начала XX века: традиция и современная интерпретация. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. С. 219–276.

2 *Волынский А.Л.* <*Флексер Х.Л.*> Русские критики. СПб.: Тип. М. Меркушева, 1896. 827 с.

3 *Егоров Б.Ф.* Н.И. Соловьев — литературный критик // Русская литература. 1988. № 3. С. 60–77.

4 *Егоров Б.Ф.* Н.И. Соловьев // Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. СПб.: Летний сад, 2009. С. 480–505.

5 *Журавлева А.И.* Русская драма и литературный процесс XIX века. М.: Изд-во МГУ, 1988. 198 с.

6 *Косенкова А.В.* Главный оппонент — Н.И. Соловьев // Мир Д.И. Писарева. М.: ИМЛИ РАН, 2000. Вып. 2: Исследования и материалы. С. 139–161.

7 *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских «Эпоха». 1864–1865. М.: Наука, 1975. 302 с.

8 *Moser Charles A.* Esthetics as Nightmare: Russian literary theory, 1855–1870. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989. 288 p.

Источники

9 *А.Н. Островский.* Энциклопедия. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБУ ВПО «ШГПУ», 2012. 657 с.

10 *А. Ш–ъ* <*Шилов А. А.*> Соловьев Николай Иванович // Русский биографический словарь: в 25 т. СПб., 1909. Т. 19. С. 81.

11 *Григорьев А.А.* Сочинения: в 2 т. / сост. и коммент. Б.Ф. Егорова. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2: Статьи. Письма. 510 с.

12 *Григорьев А.А.* Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. 407 с.

13 *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: в 9 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1961–1964.

14 *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. и писем: в 18 т. Кострома: Костромаиздат, 2018– (продолжающееся изд.).

15 *Писарев Д.И.* Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. / Институт мировой литературы РАН. М.: Наука, 2000–2013.

16 Разумевающие верой: Переписка Н.П. Гилярова-Платонова и К.П. Победоносцева (1860–1887) / вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. А.П. Дмитриева; Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом) РАН. СПб.: Росток, 2011. 510 с.

17 *Соловьев Н.И.* Вопрос об искусстве. Статья третья // Отечественные записки. 1865. № 7. Кн. 1. Отд. 1. С. 58–86; Статья четвертая // Отечественные записки. 1865. № 8. Кн. 1. Отд. 1. С. 416–444.

18 *Соловьев Н.И.* Идеалы // Всемирный труд. 1867. № 3. С. 157–193; № 4. С. 184–213.
19 *Соловьев Н.И.* Искусство и жизнь. Критические сочинения: в 3 ч. М.: С.П. Анненков, 1869.
20 *Чернышевский Н.Г.* Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. М.: Худож. лит., 1939–1953.

References

1 Bogdanova, O.V. "'Real'naia kritika', ili Kak sdelana 'Groza' A.N. Ostrovskogo" ["'Real Criticism,' or How A.N. Ostrovsky's 'The Thunderstorm' Was Made"]. Bogdanova, O.V. *Russkaia literatura XIX – nachala XX veka: traditsiia i sovremennaia interpretatsiia* [*Russian Literature of the 19th – Early 20th Centuries. Tradition and Modern Interpretation*]. St. Petersburg, Herzen State Pedagogical University Publ., 2019, pp. 219–276. (In Russ.)

2 Volynskii, A.L. <Flekser, Kh.L.> *Russkie kritiki* [*Russian Critics*]. St. Petersburg, M. Merkushev Publ., 1896. 827 p. (In Russ.)

3 Egorov, B.F. "N.I. Solov'ev — literaturnyi kritik" ["N.I. Solovyov as a Literary Critic"]. *Russkaia literatura*, no. 3, 1988, pp. 60–77. (In Russ.)

4 Egorov, B.F. "N.I. Solov'ev" ["N.I. Solovyov"]. *Izbrannoe. Esteticheskie idei v Rossii XIX veka* [*Selected. Aesthetic Ideas in Russia of the 19th Century*]. St. Petersburg, Letnii sad Publ., 2009, pp. 480–505. (In Russ.)

5 Zhuravleva, A.I. *Russkaia drama i literaturnyi protsess XIX veka* [*Russian Drama and the Literary Process of the 19th Century*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1988. 198 p. (In Russ.)

6 Kosenkova, A.V. "Glavnyi opponent — N.I. Solov'ev" ["N.I. Solovyov, the Main Opponent"]. *Mir D.I. Pisareva. Issledovaniia i materialy* [*The World of D.I. Pisarev. Research and Materials*], vol. 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2000, pp. 139–161. (In Russ.)

7 Nechaeva, V.S. *Zhurnal M.M. i F.M. Dostoevskikh "Epokha" 1864–1865*. [*The Periodical of M.M. and F.M. Dostoevsky "Epokha" 1864–1865*]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 302 p. (In Russ.)

8 Moser, Charles A. *Esthetics as Nightmare: Russian Literary Theory, 1855–1870*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1989. 288 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ZUVZVG
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

САКРАЛИЗАЦИЯ ОБРАЗА ЖЕНЩИНЫ В «МОНАСТЫРСКОМ СКАЗАНИИ» Е.Н. ЧИРИКОВА «ПЛЕН СТРАСТЕЙ»

© 2025 г. А.В. Назарова
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 18 марта 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 23 апреля 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-184-199

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100, https://rscf.ru/project/19-78-10100/) в ИМЛИ РАН.

Аннотация: Эволюция представлений Е.Н. Чирикова (1864–1932) о природе и предназначении женщины получила отражение в его прозаическом наследии. Героини ранних произведений писателя, продолжавших традицию критического реализма, обычно представали как жертвы уродливых социальных отношений, чей протест в большинстве случаев бесперспективен. Но мировоззренческий перелом в сознании Чирикова в 1900-х подтолкнул его к установлению связи женского начала с религиозными идеалами народа. Подступом к такой концепции послужило «монастырское сказание» «Плен страстей» (1911), где автор пересмотрел многие бытовавшие в народном сознании, в том числе под влиянием христианства, представления о греховности чувственной природы женщины. Двоящееся наполнение женского образа у Чирикова подталкивает к сопоставлению с аналогичными явлениями в символистской культуре, в частности с образами Прекрасной Дамы, Незнакомки, а потом светлым преображенным образом России-жены у Блока. Но при внешнем сходстве истоки этих трактовок различны: для символистов ведущим оказывалось учение Вл. Соловьева о Софии, Премудрости Божьей, Душе мира, а для христиански ориентированного реализма опорой были религиозные основы народных верований.

Ключевые слова: обновление реализма, женский вопрос, Вечная женственность, образ Богородицы, христианская картина мира, мифопоэтика.

Информация об авторе: Анастасия Викторовна Назарова — кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 1-й корпус гуманитарных факультетов, 119991 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/0000-0002-3579-861X

E-mail: raznastas@gmail.com

Для цитирования: *Назарова А.В.* Сакрализация образа женщины в «монастырском сказании» Е.Н. Чирикова «Плен страстей» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 184–199. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-184-199

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

THE SACRALIZATION OF THE IMAGE OF A WOMAN IN THE "MONASTIC LEGEND" BY E.N. CHIRIKOV "CAPTIVITY OF PASSIONS"

© 2025. Anastasia V. Nazarova
Lomonosov Moscow State University, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 18, 2024
Approved after reviewing: April 23, 2024
Date of publication: September 25, 2025

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with support of a grant from the Russian Science Foundation, project no. 19-78-10100 (https://rscf.ru/project/19-78-10100/).

Abstract: The evolution of E.N. Chirikov's (1864–1932) ideas about the nature and purpose of women was reflected in his prose legacy. The female characters of the writer's early works who continued the tradition of critical realism were usually presented as victims of ugly social relations whose protest in most cases is futile. But the ideological change in Chirikov's mind in the 900s pushed him to establish a connection between the feminine principle and the religious ideals of the Russian people. The approach to such a concept was the "monastic legend" "Captivity of the Passions" (1911) where the author revised many ideas that existed in the popular consciousness including under the influence of Christianity about the sinfulness of the sensual nature of a woman. The dual content of the female image in Chirikov pushes for comparison with similar phenomena in symbolist culture in particular with the image of a Beautiful Lady, a Stranger and then the bright transformed image of Blok's Russia-wife. But despite the external similarity the origins of these interpretations are different: the teaching of V. Solovyov about Sophia, the Wisdom of God, the Soul of the world is turned out to be the leading one for the symbolists, and the religious foundations of folk beliefs were the mainstay for Christian-oriented realism.

Keywords: the renewal of realism, the female question, Eternal femininity, the image of the Virgin, the Christian worldview, mythopoetics.

Information about the author: Anastasia V. Nazarova, PhD in Philology, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991 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/0000-0002-3579-861X

E-mail: raznastas@gmail.com

For citation: Nazarova, A.V. "The Sacralization of the Image of a Woman in the 'Monastic Legend' by E.N. Chirikov 'Captivity of Passions'." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 184–199. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-184-199

Размышления о месте и роли женщины в современном обществе, а также о природе женственности были значимой темой в творчестве многих литераторов, живших на рубеже XIX–XX столетия. Подобный интерес был обусловлен активным вхождением в этот период представительниц «слабого пола» в сферы, которые прежде считались исключительно мужскими. Но если отношение к фемининности участников символистских и околосимволистских кругов формировалось или в русле декадентских представлений о женщине как носительнице взаимоисключающих начал (добра и зла), или в духе реформаторских тенденций, возникающих в религиозной сфере (учение о Софии, Душе мира и пр.), то понимание его специфики писателями-реалистами названного периода на сегодняшний день изучено существенно меньше.

Бесправие женщины в семье и социуме, необходимость бороться с этими явлениями рассматривалось в прозе и драматургии М. Горького, А. Куприна, Л. Андреева и других представителей нового поколения реалистов как часть более широкой проблемы эмансипации личности. И в научной литературе о них были выделены два женских типа: жертвы уродливых социальных отношений, «избиваемые мужьями или приятелями, поруганные, надломленные предательством, брошенные “на дно”» [2, с. 60], и те, кто отстаивает право на «женскую вольность, право быть “ничьей”» и одновременно с этим стремится соединить «свободную жизнь с “нужной”» [4, с. 287–288]. Однако думается, что «женский мир», запечатленный на страницах произведений этих и других авторов-реалистов, более разнообразен и сложен, а напряженные дискуссии в интеллектуальном пространстве Серебряного века о проблеме пола, взаимоотношений мужчины и жен-

щины могли подтолкнуть их к размышлению о сущности фемининности и попытке сформулировать свое представление о ней в творчестве. Поэтому изучение произведений реалистов в гендерном ракурсе позволит выявить прежде скрытые идейно-тематические пласты в их наследии, в том числе нащупать в нем возможные переклички с философскими и художественными исканиями представителей противоположного литературного крыла. А это поможет углубить понимание закономерностей развития литературного процесса Серебряного века, когда реализм, активно взаимодействуя с модернистскими течениями, заметно менялся и обновлялся.

Взгляды символистов на женскую природу в значительной степени явились результатом их рефлексии учения Вл. Соловьева о Софии-Премудрости. В его толковании эта мифологема соединялась с понятиями Вечной Женственности и Души мира, представая как «женское начало в Божестве» [6, с. 39], посредник между «бытием божественным и земным» [12, с. 39] и «первоматерия» [11, с. 48]. Смысл космогонического процесса, по Соловьеву, заключается в преодолении хаоса разрозненности и враждебности в мире и его обожении, т. е. его наполнении божественными началами (Истиной и Добром, явленными в образах Красоты). София выступает проводником божественной воли и объединяющим началом, которое способно снять конфликт между идеальным и материальным, множественностью и единством, установив в частности гармонию личности и общества (см.: [11, с. 50]). Соловьевские идеи были дополнены разрабатывавшейся в символистском лагере теорией творчества и творческого процесса, в которой женское начало трактовалось, с одной стороны, как «зеркало» для творческого субъекта, средство для его «самоопределения и самоконструирования» [13, с. 65]. С другой — оно ассоциировалось со сферой подсознательного, которую символисты рассматривали как источник творческих идей, «недостижимых для рационалистического ума» [13, с. 65]. В результате в их сознании женственность парадоксальным образом оказалась оторвана от женского пола, что не могло не привести к неизбежному конфликту «между мыслимым образом идеальной женщины и ее реальным существованием», который стал «личной драмой жизни многих поэтов-символистов» [3, с. 213–214]. Тем не менее богатство смыслового наполнения понятия женственности в их творчестве свидетельствует, что сторонники нового направления в искусстве считали начавшееся изменение социально-пра-

вового и экономического статуса женщины в обществе рубежа XIX–XX вв. значимой проблемой и осмысляли ее столь же напряженно, как и вопросы «самоопределения России, кризиса культуры, понимания истории, экзистенциальных исканий личности и др.» [3, с. 211].

Как представляется, параллельно с формированием символистской концепции женственности в стане реалистов в эту эпоху также постепенно вызревал философский взгляд на ее сущность, о чем свидетельствует текст «монастырского сказания» «Плен страстей» (1910), который принадлежит перу одного из известных представителей реалистического течения последней трети XIX – начала XX столетия — Евгения Николаевича Чирикова (1864–1932). В силу политических причин имя писателя на протяжении более семидесяти лет было вычеркнуто из истории отечественной литературы, и лишь в начале 1990-х его произведения вновь стали доступны российскому читателю, раскрывая перед ним сложную идейно-эстетическую эволюцию автора, чье творчество развивалось на стыке поэтик реализма и модернизма.

В «Плене страстей» Чириков предпринял своеобразную ревизию бытующих в сознании масс под влиянием церковной традиции представлений о греховности женской природы. Согласно им, ее носительница наделена порочной чувственностью и стремлением к наслаждению, что превращает ее в искусительницу и пособницу «темных сил» [10, с. 145]. Не вступая в полемику с религиозными догматами, Чириков вскрыл спорность и даже превратность подобного взгляда на фемининность, который, как он показал в своем тексте, лишает человеческое существование полноты, опустошает и обессмысливает его.

«Плен страстей» был не единственным произведением Чирикова, где звучали размышления автора о справедливости того отношения к женщине, которое царит в современном ему обществе. Они пронизывают художественные тексты писателя на всем протяжении его творческого пути, со временем трансформируясь. Однако даже с первых шагов Чирикова в литературе женские персонажи рисовались им неизменно сочувственно. В ранней прозе и драматургии, где он заявил о себе как бытописатель и продолжатель традиций литераторов-шестидесятников, героини задыхаются в тесной клетке обыденного существования и стремятся вырваться из нее, протестуя против лицемерия и пошлости их окружения. Как и Чехов, Чири-

ков был убежден, что добровольное подчинение мещанским стереотипам уродует человека, вытравляет из его сердца искренность и отзывчивость, доброту и сострадание, отнимает те «крылья», которые «во дни юности даются каждому» [16, с. 140]. Однако в этой битве каждая из женщин обречена на поражение, что убивает в них всякую надежду на малейшие перемены в жизни, а порой и вовсе подталкивает к тому, чтобы расстаться с ней. Такой финал произведений Чирикова убеждал рецензентов, осмыслявших причины житейского краха его героинь, в отсутствии у самого автора веры в то, что «эти стонущие, раненые души когда-либо победят» [15, с. 185]. Но позиция художника была иной: он стремился показать, сколь силен и страшен гнет обывательщины с ее ординарностью, мелочностью и скукой, незаметно калечащей живые души. И это понимание должно было побудить читателя к решительной борьбе с общественными условиями, подавляющими свободу и независимость личности.

Отметим, что новую грань раздумья Чирикова о женской судьбе обрели в его произведениях послереволюционной эпохи. В повестях и романах о Гражданской войне писатель зафиксировал ломку привычных, но на деле навязанных извне женско-мужских гендерных «амплуа», наглядно продемонстрировав их прямую зависимость от социально-экономических процессов и политических событий (см.: [8]). В то же время он убедительно показал, что по сравнению с мужчиной женщина в периоды военных и революционных конфликтов оказывается куда более уязвима и беззащитна перед насилием и беззаконием, чем в мирное время (см.: [7]).

Однако во второй половине 1900-х в результате произошедшего в сознании Чирикова мировоззренческого перелома он отошел от социальной трактовки явлений современной ему действительности и сосредоточился на постижении судьбы России в метафизическом освещении, что привело его к установлению связи женского начала с религиозными устремлениями русского народа. В «Плене страстей» отразились размышления писателя о присущей русскому человеку жажде духовного подвига и неизбежно возникающих перед ним препятствиях и соблазнах, которые мешают ему достичь чаемого. Сюжет «монастырского сказания» повествует о судьбе трех иноков — Гавриила, Пафнутия и Михаила, — отправившихся отправившихся в скит на необитаемый остров, дабы тяжким трудом и молитвами побороть мучающий их зов плоти во имя укрепления духа и тем самым утвердить ве-

личие Божье. Гавриила и Пафнутия преследуют воспоминания о прежних возлюбленных, а инок Михаил в силу молодости испытывает пробуждение естественных чувственных порывов. Но героям не удается превозмочь охватившие их телесные влечения, поскольку их искусителем становится сам Дьявол, перед могуществом которого они бессильны. В результате Гавриил и Пафнутий гибнут, ставшего безумным Михаила, вероятно, ждет та же судьба.

На протяжении сюжетного действия в «Плене страстей» герои спорят о женской природе. Старшие иноки отстаивают традиционную церковную доктрину, согласно которой «чрез женщину Дьявол воюет даже на святых» [17, с. 8], «с женщиной пришел в мир блуд» [17, с. 45], поэтому с материнским молоком всякий рождающийся «наполняется ядом греха первородного» [17, с. 80]. Младший возражает этой женоненавистнической догме, утверждая, что она оскверняет человека как образ и подобие Божье, «почитая его в одном лице и отметая другое, иже женщина есть» [17, с. 57]. Согласно его логике, Господу было угодно «сотворить яко на небеси, так и на земли» [17, с. 59], а это значит, что тело человека, как и душа, изначально безгрешно. А поскольку телесность в христианской картине мира традиционно ассоциируется с феминностью, то подобная «реабилитация» Михаилом плоти «восстанавливает в правах» и женское начало. Вот почему герой требует от собратьев: «Не поругайте женщины, ибо душа человека двулична во плоти и в духе» [17, с. 58]. Более того, «будет ли разниться освобожденная душа мужа от освобожденной души женщины» после смерти, или «будет единая душа человеческая из двух, слитых воедину?» [17, с. 59] — вопрошает Михаил в ответ на замечание Гавриила и Пафнутия, что, приняв монашество, он «отрекся от женщины, отрекаясь миру» [17, с. 58]. И заключает: умерев для мира, он сам (как и все монахи!) уже «не муж и не жена, а пепел» [17, с. 59]. Отсюда следует, что привычное разделение ими всех явлений действительности на телесное и духовное, мужское и женское, сакральное и греховное утратило смысл, ведь они пребывают в ином — не бытовом, но бытийном — пространстве. В этих словах чириковского персонажа можно уловить определенное созвучие с утверждениями об андрогинизме человеческой природы некоторых представителей символистского течения (см.: [14]). Но в отличие от них мысль писателя-реалиста о соединении в человеке мужской и женской половин носила не отвлеченно-философский характер, а указывала на ложность укорененных в сознании многих поколений предрассудков,

которые и являются, по убеждению автора, подлинным источником более низкого по сравнению с мужским статуса женщины в семье и обществе.

Несмотря на то что суждения Михаила другие иноки воспринимают как ересь, они все же вынуждены признать, что в его «дерзких и безумных» [17, с. 58] словах есть и своя мудрость, в связи с чем большую роль в «Плене страстей» начинает играть образ Богородицы, которая воплощает собой идеальную модель женственности в христианской картине мире. Исключительное почитание этой фигуры в русском православии, которое оттеснило собой «культ Христа» [11, с. 46], подтверждает правоту юного героя Чирикова, убежденного, что постулат о предрасположенности женщины к греху принадлежит как раз таки мужчинам, прежде всего самим служителям церкви и, следовательно, противоречит установленному творцом миропорядку: «Не потому ли вы хулите женщину, что, опоганив ее блудом и насытивши похоть свою, захотели попасть в святые? <...> Не говорите же хулы на женщину, ибо тем хулите вы, окаянные, Пречистую Деву!» [17, с. 45] — восклицает Михаил. Это умозаключение Гавриил и Пафнутий объясняют помутнением рассудка инока, павшего, как им кажется, жертвой сатанинского искушения, однако полемика героев в «Плене страстей» может быть понята и как эхо тех дискуссий о сущности женственности, которые шли в русском обществе в начале XX в., проникая в том числе и в церковную среду. Таким образом, в «монастырском сказании» Чирикова отразилось противостояние более прогрессивной точки зрения, носителем которой выступает молодой инок, и более консервативной позиции, озвучиваемой его старшими братьями во Христе.

Справедливость инвективы Михаила в адрес Гавриила и Пафнутия подтверждает эпизод обретения и утраты обитателями скита иконы Богородицы. Она появляется, когда тот впадает в беснование, и исчезает, когда прибывшие на остров, где живут иноки, собратья из монастыря решают увезти ее в дар настоятелю, что приводит к спору и в конце концов драке между хозяевами и гостями. Этот фрагмент сюжета можно толковать двояко. С одной стороны, распря становится результатом очередных происков Дьявола, стремящегося помешать героям осуществить духовный подвиг, с другой — он намекает читателю, что их поведение ничем не отличается от мужского соперничества и борьбы за обладание женщиной, материальными ценностями, высоким социальным статусом и т. п. в миру. Эта сцена

подсказывает ему, что в действительности велениям страстей подвержены как раз таки носители мужского начала, которые приписывают свое стремление к их удовлетворению женщине и тем самым клевещут на нее. Появление же иконы с ликом Богоматери, исцеляющей инока, напротив, призвано подчеркнуть благодатную природу женственности, которой, убежден автор, присущи милосердие, жалость, сострадание и т. п. Вот почему исчезновение иконы становится знаком отлучения обитателей скита от божественной милости в наказание за поругание ими образа Святой Девы. Однако Михаил верит в Ее скорое возвращение, которое ознаменует не только прощение героев, но и избавление их человеческой природы от пороков и ее преображение.

При этом на вопрос Гавриила и Пафнутия, откуда Она должна явиться, юный инок указывает на «мирской брег» [17, с. 59]. Его жест дает понять, что Царица Небесная предстанет в обличии земной женщины, и в этом заявлении старшим инокам объяснимо слышится кощунство. Вместе с тем «пророчество» Михаила рождает в сознании читателя ассоциацию с представлением символистов о двойственной природе идеальной женственности, которая, согласно соловьевскому учению, является одновременно частью и Абсолюта, и тварного бытия (см.: [11, с. 43]). Такой взгляд нацеливает на сопоставление чириковской «Вечной Жены» со схожими явлениями в символистской культуре, в частности с образами Прекрасной Дамы и Незнакомки, а потом светлым преображенным образом России-жены у А.А. Блока. И хотя в художественном творчестве Чирикова и его переписке отклика на идейно-эстетическую программу символизма нет, выявленное созвучие позволяет задуматься о некоторой общности вектора духовных поисков части представителей реалистического и модернисткого станов в первые десятилетия XX в., их стремление прозреть за привычной реальностью подлинную суть мира и человеческого существования.

Немаловажное значение в свете сказанного выше получают детали пейзажа, которые сопутствуют видению Михаила, узревшего Богородицу после исчезновения иконы: «…после заката солнечного <…> тихою стопою <…> уходила Она от нас по морю в красных и синих одеждах, подобно лику своему на Нерукотворном образе <…> и светился лентою на тихих водах путь следов Ее. И долго горел тот след огнем и златом от нашего брега к мирскому и потух по полунощи» [17, с. 59–60]. С их помощью Чириков

стремился передать особое состояние сознания человека, переживающего интенсивный мистический опыт. В этот момент он находится в сильном эмоциональном напряжении, в результате чего грань между реальностью и видением в его восприятии незаметно растворяется и исчезает, и в мерцающем женском силуэте он прозревает некую высшую сущность. Процитированный фрагмент заставляет вспомнить об образе вечерней зари в поэзии символистов, когда в сверкающем закатном сиянии лирическому герою является неземное существо, с которым связываются надежды на исправление мира, приведение его к первоначальному замыслу Творца о нем. В отличие от последователей Соловьева автор «Плена страстей» связывает спасительное начало именно с фигурой Богородицы, на чей статус указывают цвета облачения, оттенки которых в христианской иконографии означают девственную чистоту Приснодевы, а также предначертанность Ее удела Богоматеринства. Эта разница демонстрирует, что символисты в первую очередь стремились «осуществить соловьевство как жизненный путь и освятить женственное начало Божественности» [1, с. 74]. Чириков же, оставаясь в лоне традиционного православия, но отнюдь не строго следуя всем его положениям, видел в сакральной женской фигуре самостоятельную силу, способную защитить молящегося не только от врага, но и от гнева Бога-Отца.

Вместе с тем писатель интересовался народным пониманием христианского вероучения, сохранившим в себе немало языческих черт, а также собирал предания, мифы, сказания и былины, бытующие у народов Поволжья. Он стремился постичь национальный характер во всей его многомерности и противоречивости, осмыслить те непредсказуемые метаморфозы, которые происходят в душе его носителя в условиях исторических испытаний, не единожды выпадавших на долю России. Думается, что Чириков, несомненно, был знаком и с древними представлениями славян и этносов, населявших территории по течению Волги, о природе женственности, поэтому можно предположить, что некоторые из них отразились в сюжетной коллизии «Плена страстей» и его концовке.

Фигурирующие в фольклоре разных поволжских народностей женские образы часто выступали персонификациями Матери Сырой земли, т. е. самой природы, чьим прототипом, в свою очередь, «является более древняя мифологема — Великая Богиня-Мать» [9, с. 139]. Являясь источником

всего сущего, земля в их мифологической картине мира была «исполнена благодатной силой животворения, целительства, дароношения» [10, с. 143]. Будучи связанной с природным началом, женственность тем самым имела в архаическом сознании положительные коннотации. Возможно, поэтому в «монастырском сказании» Чирикова в образе неведомой женщины, внезапно появившейся на острове, акцентирована ее телесность: «...черные власы ее бегут из-под плата...», одета она в «разноцветные лохмотья обгоревших шелков», «сверкая наготою рук и ног» [17, с. 76–77]. Эти детали подсказывают, что незнакомка стала жертвой кораблекрушения и нуждается в помощи, однако Гавриил и Пафнутий прячутся от незваной гостьи в келье, боясь осквернить себя прикосновением к ее будто бы порочному естеству.

На первый взгляд их поступок кажется оправданным, ведь в облике женщины отсутствуют богородичные черты. Напротив, незнакомка больше походит на нимфу или языческую богиню, что акцентирует описание пейзажа: «Горело небо по всему горизонту, и в золотом румяном пожарище утра зачинающегося золотились желтые стволы сосен, на мхах же и папоротниках бегали златые пятна и тени ветвей <...>. Щебетали вокруг птицы беспечные и, подобно ручью бегущему с гор, ворковали где-то нежные горлицы... И в радости и в красках утра зачинающегося была женщина <...> подобна огромному неведомому цветку на белом стебле, расцветшему яркими лепестками в лесной чаще ночью пред рассветом» [17, с. 95–96]. Символично и то, что второй раз Гавриил видит ее во время сбора земляники, которая растет «в таком изоблии», что «уподоблялось то место обрызганному кровью человеческой» [17, с. 96]. Отмеченное сравнение, с одной стороны, предсказывает близкую смерть старшего инока, которого ударом камня по голове убил Михаил. Не случайно красный цвет в христианстве означает жертву, смерть и греховность. С другой стороны, кровь воплощает витальность, ток жизненных сил, т. е. первооснову человеческого существования. Тем самым образ находящейся в гармонии с окружающим природным пространством женщины становится в «Плене страстей» символом самой жизни, буквальным ее олицетворением. Вот почему сторонящиеся всего феминного, телесного и чувственного, пытающиеся замкнуться исключительно в рамках духовного бытия (т. е. сферы маскулинного) герои «монастырского сказания» Чирикова обречены на смерть, а их подвижничество терпит неудачу.

Кажется, только младший из иноков сумел преодолеть узость подобного взгляда на обе грани человеческой природы, а потому именно он проявляет по отношению к женщине подлинное христианское человеколюбие, буквально становясь ее спасителем. Так, Михаил заранее обустроил для нее жилище в пещере: украсил ее цветами, сделал «мягкое ложе из сухого мху и благоуханных трав, посыпал песком и устлал пихтою и папоротником путь Ее» [17, с. 60]. Нельзя не обратить внимания на то, что и сам герой «украсился, как подобает жениху, ожидающему голубицу свою» [17, с. 60], а при встрече «опустился пред нею на колени» [17, с. 77]. Последняя подробность приводит на ум мотив рыцарского служения, имевшего большое значение в лирике Блока. Но, в отличие от блоковского лирического героя, застывшего в молитвенном преклонении перед своей Возлюбленной, персонаж Чирикова осуществил подлинно героический поступок во имя своей «прекрасной дамы», защитив ее от нападения Гавриила, охваченного безумием сладострастия, тогда как у Блока он «только готовится к подвигу, пребывая в созерцательности и бездействии» [5, с. 204]. Однако у читателя остается сомнение, соответствует ли Михаил принятой на себя «рыцарской» роли, так как его сумасшествие и совершенное убийство вступают в противоречие с этим благородным образом. А этот вопрос, в свою очередь, заставляет задуматься, не приведет ли их дальнейшее сосуществование к гибели обоих, что демонстрирует сложность авторской позиции.

Стоит подчеркнуть, что Чириков не стремился к разоблачению монашества как способа духовного самовыражения. Фигура монаха в его творчестве неизменно воплощала религиозное начало души русского человека, его непоколебимое желание жить по закону Божьему. Но в «Плене страстей» писатель показал трудность исполнения этой высокой миссии, ведь в стремлении к внутреннему преображению человек должен пройти нелегкий путь искушений. По этой причине в своем «монастырском сказании» художник продемонстрировал тщетность попыток личности отречься от земных забот и противоречий, ее органическую включенность в процесс сотворения современной действительности. И особое значение в этой связи для Чирикова имел образ женщины, который в его произведениях предстает своего рода моральным ориентиром в оценке людских поступков и мироустройства в целом.

Подводя итог, еще раз отметим, что представление женских образов в дореволюционном творчестве Чирикова со временем трансформирова-

лось. В рассказах и пьесах 1890-х – середины 1900-х драматическая судьба представительниц «слабого пола» показана им сквозь призму проблемы эмансипации, помогая писателю высветить безнравственность существующего социального устройства, что должно было подтолкнуть читателя к убеждению о необходимости его радикальной перестройки. Начиная с 1910 гг., когда общественная проблематика в его творчестве отошла на второй план, Чириков сосредоточился на постижении феномена женственности как таковой, первой художественной попыткой которого стал «Плен страстей». Предпринятый анализ этого «монастырского сказания» продемонстрировал двоящееся наполнение женского образа у Чирикова, в котором сочетается плотское, искушающее начало и богородичные черты, что подталкивает к сопоставлению его художественного текста с творчеством ряда символистов, в частности с образами Вечной Женственности в лирике Блока. Однако при выявленном некотором внешнем сходстве между ними истоки этих образов различны: для символистов ведущим оказывалось учение Вл. Соловьева о Софии, Премудрости Божьей, Душе мира, а для христиански ориентированного реализма опорой были религиозные основы народных верований. Тем не менее этот факт свидетельствует о присущем представителям обоих течений русской литературы рубежа XIX–XX вв. мифопоэтическом характере мышления, который, в свою очередь, явился одним из важнейших средств обновления реализма в эту эпоху.

Список литературы

Исследования

1 *Гайденко П.* Соблазн «святой плоти» (Сергей Соловьев и русский серебряный век) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 72–127.

2 *Егорова Ю.* Трансформация образа женщины в раннем творчестве М. Горького // Эмигрантология славян. 2021. № 7. С. 59–64.

3 *Ерохина Т.И.* Грани женственности в русском символизме // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 6. С. 210–217.

4 *Колобаева Л.А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. М.: Изд-во Московского ун-та, 1990. 333 с.

5 *Криницын А.Б.* Тема рыцарства в лирике А. Блока в ее связи с творчеством Вагнера // Рихард Вагнер в России. Избранные труды участников русско-немецкой конференции в марте 1997 года в Москве: в 2 т. / под ред. Х. Виллих-Ледербоген, В.Б. Катаева и Р.-Д. Клуге. Tübingen: Verlag nicht ermittelbar, 2001. Т. 2. С. 201–215.

6 *Кузнецова В.В.* София как образ вечной женственности в философии В.С. Соловьева // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Философия. Психология. Педагогика. 2013. Т. 13. Вып. 2. С. 38–42.

7 *Михайлова М.В.* Нравственное измерение национальной трагедии // *Михайлова М.В., Назарова А.В.* Запечатленная Россия. Статьи о творчестве Евгения Николаевича Чирикова. USA, North Carolina, Raleigh: Open Science Publishing, 2018. С. 189–197.

8 *Назарова А.В.* Перестройка гендерных моделей в романе Е.Н. Чирикова «Мой роман» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2023. № 5. С. 162–172.

9 *Пименова М.В.*, *Мошина Е.А.* Мифологема Мать-сыра-земля в русской языковой картине мира // Сибирский филологический журнал. 2021. № 3. С. 138–151.

10 *Рогоза Н.В.* Мифологическая природа женственности в русской культуре // Вестник Вятского государственного университета. 2010. № 4. С. 142–148.

11 *Рябов О.В.* Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново: ИвГУ, 1997. 159 с.

12 *Усманова Л.Р.* Внутренние и внешние источники понимания Вечной Женственности в русской философии // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 8 (83). С. 34–39.

13 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 400 с.

Источники

14 *Гиппиус З.Н.* Зверобог. О половом вопросе // Образование. 1908. № 8. Отд. III. С. 19–27.

15 *Измайлов А.А.* Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья: Мережковский. Бальмонт. Блок. Арцыбашев. Амфитеатров. Бунин. Будищев. Вячеслав Иванов. Гиппиус. Чириков. Ремизов. Вересаев. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1913. 231 с.

16 *Чириков Е.Н.* Очерки и рассказы. СПб.: Изд-во т-ва «Знание», 1906. Т. 6: Рассказы. 287 с.

17 *Чириков Е.Н.* Собр. соч. 2-е изд. М.: Московское книгоизд-во, 1912. Т. 11. 309 с.

References

1 Gaidenko, P. "Soblazn ʿsviatoi ploti' (Sergei Solov'ev i russkii serebrianyi vek)" ["The Temptation of the ʿHoly Flesh' (Sergei Solovyov and the Russian Silver Age)"]. *Voprosy literatury*, no. 4, 1996, pp. 72–127. (In Russ.)

2 Egorova, Iu. "Transformatsiia obraza zhenshchiny v rannem tvorchestve M. Gor'kogo" ["Transformation of the Woman's Image in the Early Works of M. Gorky"]. *Emigrantologia Słowian*, no. 7, 2021, pp. 59–64. (In Russ.)

3 Erokhina, T.I. "Grani zhenstvennosti v russkom simvolizme" ["Femininity Sides in Russian Symbolism"]. *Iaroslavskii pedagogicheskii vestnik*, no. 6, 2015, pp. 210–217. (In Russ.)

4 Kolobaeva, L.A. *Kontseptsiia lichnosti v russkoi literature rubezha XIX–XX vv.* [*The Concept of Personality in Russian Literature at the Turn of the 19th and 20th Centuries*]. Moscow, Moscow University Publ., 1990. 333 p. (In Russ.)

5 Krinitsyn, A.B. "Tema rytsarstva v lirike A. Bloka v ee sviazi s tvorchestvom Vagnera" ["The Theme of Chivalry in the Lyrics of A. Blok in Its Connection with Wagner's Work"]. Villikh-Lederbogen, Kh., V.B. Kataev, and R.-D. Kluge, editors. *Rikhard Vagner v Rossii. Izbrannye trudy uchastnikov russko-nemetskoi konferentsii v marte 1997 goda v Moskve: v 2 t.* [*Richard Wagner in Russia. Selected Works of the Participants of the Russian-German Conference in Moscow in March 1997: in 2 vols.*], vol. 2. Tübingen, Verlag nicht ermittelbar, 2001, pp. 201–215. (In Russ.)

6 Kuznetsova, V.V. "Sofiia kak obraz vechnoi zhenstvennosti v filosofii V.S. Solov'eva" ["Sofia as an Image of Eternal Feminine in the Philosophy of V.S. Solovyov"]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Seriia: Filosofiia. Psikhologiia. Pedagogika*, vol. 13, issue 2, 2013, pp. 38–42. (In Russ.)

7 Mikhailova, M.V. "Nravstvennoe izmerenie natsional'noi tragedii" ["The Moral Dimension of the National Tragedy"]. Mikhailova, M.V., and A.V. Nazarova. *Zapechatlennaia Rossiia. Stat'i o tvorchestve Evgeniia Nikolaevicha Chirikova* [*Russia Imprinted. Articles on the Works of E.N. Chirikov*]. USA, North Carolina, Raleigh, Open Science Publishing, 2018, pp. 189–197. (In Russ.)

8 Nazarova, A.V. "Perestroika gendernykh modelei v romane E.N. Chirikova ʿMoi roman'." ["The Restructuring of Gender Models in the Novel by E.N. Chirikov ʿMy Romance'."]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*, no. 5, 2023, pp. 162–172. (In Russ.)

9 Pimenova, M.V., and E.A. Moshina. “Mifologema Mat’-syra-zemlia v russkoi iazykovoi kartine mira” [“Mythologeme Mat’-Syra-Zemlya (Damp Mother Earth) in the Russian Language Picture of the World”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2021, pp. 138–151. (In Russ.)

10 Rogoza, N.V. “Mifologicheskaia priroda zhenstvennosti v russkoi kul’ture” [“The Mythological Nature of Femininity in Russian Culture”]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4, 2010, pp. 142–148. (In Russ.)

11 Riabov, O.V. *Zhenshchina i zhenstvennost’ v filosofii Serebrianogo veka* [*Woman and Femininity in the Philosophy of the Russian Silver Age*]. Ivanovo, Ivanovo State University Publ., 1997. 159 p. (In Russ.)

12 Usmanova, L.R. “Vnutrennie i vneshnie istochniki ponimaniia Vechnoi Zhenstvennosti v russkoi filosofii” [“Internal and External Sources of Comprehension of Everlasting Femininity in the Russian Philosophy”]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, no. 8, 2013, pp. 34–39. (In Russ.)

13 Ekonen, K. *Tvorets, sub’ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [*Creator, Subject, Woman: Strategies of Women’s Writing in Russian Symbolism*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ZPAVHG
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ЧИСТОПОЛЬСКИЙ ВРАЧ ДМИТРИЙ АВДЕЕВ — ПРОТОТИП ЗАГЛАВНОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА «ДОКТОР ЖИВАГО»

© 2025 г. Н.М. Валеев
Институт татарской энциклопедии и регионоведения им. М. Хасанова Академии наук Республики Татарстан, Казань, Россия; Федеральный исследовательский центр «Казанский научный центр Российской академии наук», Казань, Россия
Дата поступления статьи: 16 октября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 16 января 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-200-221

Аннотация: Статья посвящена концепции автора, основанной на изучении архивных и мемуарных документов. Согласно им, одним из прототипов Юрия Живаго в романе Бориса Леонидовича Пастернака «Доктор Живаго» являлся врач из Чистополя Дмитрий Дмитриевич Авдеев. Он вместе с В.А. Вавиловым обеспечил Пастернаку и историческую основу романа, связанную с изображением страны в годы революции и Гражданской войны. Знакомство Пастернака с семьей Д. Авдеева состоялось в 1941–1943 гг. во время эвакуации писателя и всего Союза писателей СССР в Чистополь. Как отмечают и современники, и сам автор, Авдеевы оказали значительное влияние на жизнь и творчество многих знаковых советских писателей, бывавших у них в гостях. Продолжилась дружба и после войны, проявившись в письмах и обращениях в творчестве различных авторов к Авдеевым и городу на Каме. Автор статьи приходит к выводу, что и замысел романа, и образ заглавного героя «Доктора Живаго» родились именно в Чистополе. В статье приводятся многочисленные воспоминания современников Б.Л. Пастернака, согласно которым, Д.Д. Авдеев был знаковой личностью для Чистополя своего времени, а его дом — безусловным культурным центром города.

Ключевые слова: Пастернак, «Доктор Живаго», Авдеев, Вавилов, Чистополь, прототип.

Информация об авторе: Наиль Мансурович Валеев — доктор филологических наук, профессор, академик Академии наук Республики Татарстан, руководитель, Камский научный центр Института татарской энциклопедии и регионоведения им. М. Хасанова Академии наук Республики Татарстан, ул. Пушкина, д. 56, 420015 г. Казань, Россия; главный научный сотрудник, Федеральный исследовательский центр «Казанский научный центр Российской академии наук», ул. Лобачевского, д. 2/31, 420111 г. Казань, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-5995-6037

E-mail: an-rt@yandex.ru

Для цитирования: *Валеев Н.М.* Чистопольский врач Дмитрий Авдеев — прототип заглавного героя в романе Бориса Пастернака «Доктор Живаго» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 200–221.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-200-221

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

DMITRIY AVDEEV, A DOCTOR FROM CHISTOPOL, AS THE PROTOTYPE OF THE TITLE CHARACTER IN BORIS PASTERNAK'S NOVEL *DOCTOR ZHIVAGO*

© 2025. Nail M. Valeev
Institute of Tatar Encyclopedia and Regional Studies named after M. Khasanov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Kazan, Russia; Federal Research Center "Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences," Kazan, Russia
Received: October 16, 2024
Approved after reviewing: January 16, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article is devoted to the author's concept based on the study of archival and memoir documents. According to them, one of the prototypes of Yuri Zhivago in Boris Leonidovich Pasternak's novel *Doctor Zhivago* was Dmitri Dmitrievich Avdeev, a doctor from Chistopol. Together with V.A. Vavilov, he provided Pasternak the historical basis of the novel, associated with the depiction of the country during the revolution and civil war. Pasternak's acquaintance with the family of D. Avdeev took place in 1941–1943 during the evacuation of the writer and the entire Union of Writers of the USSR in Chistopol. As noted by both contemporaries and the author himself, the Avdeevs had a significant influence on the life and work of many significant Soviet writers who visited them. The friendship continued after the war, manifested in letters and references in the works of various authors to the Avdeevs and the city on the Kama. The author of the article concludes that both the idea of the novel and the image of the title character of *Doctor Zhivago* were born in Chistopol. The article cites numerous memoirs of contemporaries of B.L. Pasternak, according to which D.D. Avdeev was an iconic personality for Chistopol of his time, and his house was an undoubted cultural center of the city.

Keywords: Pasternak, *Doctor Zhivago*, Avdeev, Vavilov, Chistopol, prototype.

Information about the author: Nail M. Valeev, DSc in Philology, Professor, Academician of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Head of Kama Scientific Center of the Institute of Tatar Encyclopedia and Regional Studies named after M. Khasanov of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Pushkin St., 56, 420015 Kazan, Russia; Director of Research, Federal Research Center "Kazan Scientific Center of the Russian Academy of Sciences," Lobachevsky St., 2/31, 420111 Kazan, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-5995-6037
E-mail: an-rt@yandex.ru

For citation: Valeev, N.M. "Dmitriy Avdeev, a Doctor from Chistopol, as the Prototype of the Title Character in Boris Pasternak's Novel *Doctor Zhivago*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 200–221. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-200-221

Обращение к обойденной вниманием специалистов теме «Пастернак в Чистополе» вызвано необходимостью понять, как провинциальный город, расположенный в центре России, вошел в сознание и творчество Пастернака, какие новые ощущения в экстремальной ситуации войны и эвакуации вызвал у него. Как Д.Д. Авдеев, его семья и В.А. Вавилов открыли для него целую эпоху первой трети XX столетия, будучи живыми носителями той правды о сложнейшем периоде жизни России с его революционными потрясениями, Гражданской войной, голодом, репрессиями, которую он искал всю жизнь.

Мы попытались максимально поднять весь массив местных материалов, которые дают возможность по-новому осветить и понять «чистопольские страницы» жизни Пастернака, увидеть его путь в роман «Доктор Живаго», начиная с марта 1942 г. в Чистополе (а не с осени 1945 в Москве). Эти страницы, несправедливо оставшиеся за пределами внимания пастернаковедов, необходимо ввести как в биографию поэта, так и в историю советской литературы военного времени.

За несколько лет кропотливой работы нам удалось собрать различные документы, свидетельствующие о том, кто и как в Чистополе ввел Пастернака в огромный мир глубинной жизни России, дал ему конкретные знания из недавнего исторического прошлого страны. Именно те знания, без которых роман мог не состояться в той полноте и силе, которые пришли к нему в прикамском городе, через его мыслящих собеседников. Основные результаты нашего исследования изложены в соответствующей многостраничной монографии [1].

По нашему мнению, именно чистопольский врач Д.Д. Авдеев является прототипом Юрия Живаго из великого романа Б.Л. Пастернака. Ос-

новное внимание при этом необходимо обратить на взаимоотношения высококультурной семьи Дмитрия Дмитриевича Авдеева с эвакуированными в город членами Союза писателей СССР в 1941–1943 гг. Именно эта семья во многом способствовала более комфортному существованию «верхушки» ССП в Чистополе. По нашим соображениям и расчетам, после изучения множества сопутствующих документов, разновременной переписки и воспоминаний «московских чистопольцев», от 20 до 25 писателей более или менее регулярно бывали в этом гостеприимном доме. Именно благодаря Дмитрию Дмитриевичу и его сыновьям — старшему Арсению Дмитриевичу, кандидату исторических наук, искусствоведу и режиссеру Ленинградского ТЮЗа, и Валерию Дмитриевичу — библиофилу, художнику, фотографу, краеведу, знатоку литературы, музыки, биологу — их дом по справедливости стал именоваться «филиалом Московского литературного клуба».

Думается, совершенно не случайно великий Пастернак в бессмертных строках увековечил образы этих высококультурных чистопольцев, в чьем доме — «таланты братьев завершала усмешка умного отца» [8, с. 256].

Удивительно, что Пастернак в 1942 г. нисколько не сомневается, что когда-нибудь, в далеком будущем, он в своих воспоминаниях опишет пришедшийся ему по сердцу замечательный городок на Каме, дома его, с цветами на подоконниках, с деревянными лодками почти в каждом дворе и на улице у заборов. Вспомнит он «и дни Авдеевских салонов» в военное лихолетье, когда, несмотря ни на какие сложности и катастрофические трудности для страны, верилось, что после войны в писательском сообществе сохранится то единомыслие и свобода творчества, к которым художники слова пришли в захолустном Чистополе.

П.А. Павленко, ответственный секретарь Московской писательской организации, писал учащимся чистопольской средней школы № 1, членам литературного кружка 28 декабря 1950 г.: «В Чистополе я писал главным образом для газет... бывал в военном госпитале, где медсестрой работала моя жена, дочь писателя К.А. Тренева, посещал Дмитрия Дмитриевича Авдеева, человека весьма замечательного, достойного изучения и описания, отличнейшего советского интеллигента...» [1, с. 10].

При этом даже в «Краткой литературной энциклопедии» в достаточно информативной для 1968 г. статье З.С. Паперного «Пастернак» нет

упоминания о чистопольском периоде жизни и творчества Б.Л. Пастернака. Правда, здесь довольно смело и справедливо отмечается:

> ...почти всю свою творческую жизнь Пастернак пишет и прозу... После войны Пастернак решает вернуться к роману в прозе, задуманному давно. В центре романа «Доктор Живаго» — интеллигент, родственный Спекторскому, стоящий на трагическом распутье между личным миром и общественным бытием, связанным с активным действием. В романе выражено глубокое разочарование в идее революции, неверие в возможность социальной перестройки общества. Герой романа отвергает жестокость белогвардейского лагеря и не приемлет революционного насилия и жертвенного подчинения личности судьбам революции. С большой силой написаны страницы романа о жизни природы, любви героев.
>
> Передача романа за границу, его опубликование за рубежом в 1957 г. и присуждение Пастернаку Нобелевской премии в 1958 г. — все это вызвало резкую критику в советской печати, что завершилось исключением Пастернака из Союза писателей и его отказом от Нобелевской премии [7, стб. 619, 620].

Давно задуманный роман в Чистополе получил основательную подпитку конкретными знаниями об интересующей автора эпохе от хозяина квартиры, в которой жил поэт, В.А. Вавилова, прошедшего по фронтам Гражданской войны, партизанского движения, и Д.Д. Авдеева — доктора, пережившего все сложнейшие перипетии истории нашей страны первой половины XX столетия, мыслящего и глубоко образованного человека, аналитика, который сумел передать Пастернаку свое видение событий описываемой в романе эпохи.

Как отмечают в своих воспоминаниях Арсений Дмитриевич Авдеев (1901–1966) и Валерий Дмитриевич Авдеев (1908–1981), заслуженный врач РСФСР и ТАССР Дмитрий Дмитриевич Авдеев был знаковой личностью для Чистополя своего времени. Л.М. Леонов, хорошо знавший и любивший Дмитрия Дмитриевича, в статье «Гномы науки» писал: «...Безвестный врач где-нибудь в крохотном городке Чистополе на Каме представляется мне величайшим гуманистом на свете» [5, с. 3]. Известно, что в пьесе Леонова «Нашествие» выведен положительный герой, прототипом которого послужил Д.Д. Авдеев.

Биография Д.Д. Авдеева в Чистополе начинается после Октябрьской революции, когда его переводят и назначают на работу в районный отдел здравоохранения. Он заведует здесь лечебным подотделом, собирает уцелевшие немногочисленные кадры, создает курсы для подготовки новых, открывает ряд пунктов, приближая медицинскую помощь к населению и крайне тактично обучает и воспитывает... своих собственных начальников. И этим приходилось заниматься, так как в годы революции среди первых заведующих отделом здравоохранения были преданные большевики, но в медицине они разбирались очень плохо, конечно, не по своей вине.

В городе имелось инфекционное отделение при больнице, но заведовать им не находилось человека, и Дмитрий Дмитриевич в этом отделении, а впоследствии в инфекционной больнице, построенной под его же руководством, проработал свыше пятнадцати лет, до последних дней своей жизни. Когда Дмитрий Дмитриевич перешел на работу в Чистополь, там не было общественной бани, жители мылись в своих или у частников. Между тем в городе пустовал оставшийся от царского режима дом предварительного заключения. Д.Д. Авдеев добивается решения райисполкома переоборудовать этот дом под общественные бани. Врачу Авдееву принадлежит и инициатива постройки широко теперь известного дома отдыха в Берсуте.

Любил Авдеев участвовать в вечерах самодеятельности и сам играть на сцене. Начал это дело, еще будучи студентом семинарии, а прекратил, уже имея звание «заслуженного» и «отличника здравоохранения». Отдельно современники отмечали любовь Дмитрия Дмитриевича к чтению. Каждую прочитанную книгу он аккуратно заносил в особый список. Обнаружив его уже после смерти Авдеева, все были поражены неимоверным количеством и разнообразием литературы. Такого не подозревали даже самые близкие люди. Даже в последний, неполный год жизни он прочитал свыше 27000 страниц художественной литературы. Характерно, что и последними его словами в жизни были слова о книге. Будучи уже смертельно больным, он начал читать мемуары Т.Л. Щепкиной-Куперник и в первый раз отложил книгу недочитанной. Глубокой ночью, лежа в постели, за несколько минут до кончины он обратился к своему сыну с просьбой: «Давай дочитаем Щепкину! Надо же книжку-то дочитать...» [1, с. 23].

Для всех Дмитрий Дмитриевич был интересным собеседником. «Уж больно он простой да приветливый», — говорили о нем пациенты. Обладая

на редкость общительным характером, он легко сходился с людьми: поэтому так много было у него друзей. Любил он пошутить, рассказать веселую историю, посмеяться с друзьями, но ненавидел непристойные анекдоты и никогда не рассказывал сам похабщины и не терпел, когда в «мужской компании» ее рассказывают другие. А вот различные случаи из своей исключительно богатой впечатлениями жизни рассказывать любил и рассказывал мастерски: с шуткой, с острым словом, характерным волжским говорком на «о», описывая персонажей повествования так, что, как живые, вставали они перед слушателями. Это важно, потому что именно в разговорах с Д. Авдеевым Б. Пастернак сформирует свое представление о прошлом, годах революции и Гражданской войны.

Особенно много работал Дмитрий Дмитриевич Авдеев в последние годы своей жизни. Они совпали с периодом Великой Отечественной войны. Д.Д. Авдеев уже тогда был поражен смертельной болезнью: еще в первые годы войны начали появляться признаки заболевания. В эти годы Дмитрий Дмитриевич усиленно занимается пропагандой медицинских знаний среди населения. Он организует и ведет занятия в кружке по программе курсов для медицинских сестер, выступает перед микрофоном местного радиовещания и читает лекции на самые различные темы. Д.Д. Авдеев является бессменным председателем медицинских комиссий, сначала в городском, а потом в районном военном комиссариате.

За свою трудовую деятельность врач Д.Д. Авдеев был награжден высшей наградой — орденом Ленина, ему были присвоены звания отличника здравоохранения, заслуженного врача РСФСР и Татарской АССР. Многочисленными телеграммами и письмами откликнулись на смерть Д.Д. Авдеева, последовавшую 4 ноября 1952 г., многие советские люди, в том числе писатели, чьи имена широко известны и в Советском Союзе, и за его пределами. Среди них А.А. Фадеев, К.А. Федин, М.В. Исаковский, Л.М. Леонов, И.Л. Сельвинский. Все они часто бывали в доме Дмитрия Дмитриевича, с удовольствием слушали его интересные рассказы о невыдуманном прошлом. Некоторые из этих рассказов вошли впоследствии в большую литературу.

Во время Великой Отечественной войны многие писатели в маленьком прикамском городке нашли радушный прием в гостеприимном доме Д.Д. Авдеева. Здесь они часто бывали (дня не проходило, чтобы кто-нибудь

не забежал на огонек), здесь проводили время в беседах, здесь отогревались от невзгод, когда на душе было тяжело, здесь читали свои новые произведения. Леонид Максимович Леонов читал здесь пьесу «Нашествие», которая впервые была поставлена в Чистопольском театре. Константин Андреевич Тренев читал свои пьесы и рассказы. Писатели в шутку называли квартиру Авдеевых «филиалом Московского клуба писателей». И как-то так уж и повелось, что, когда с фронта, из действующей армии, приезжал «на побывку» Петр Андреевич Павленко, он шел к Авдеевым, где и рассказывал последние фронтовые новости. Фронтовик-коммунист подарил Дмитрию Дмитриевичу свою книгу (многие дарили ему свои произведения) с такой сердечной надписью: «Дмитрию Дмитриевичу Авдееву — самому лучшему человеку на нашей грешной земле. Низко кланяюсь Вам в пояс! Петр Павленко» [1, с. 274]. Об Авдееве будет вспоминать в своих записных книжках и А.А. Фадеев. Он вспомнит о выдуманных, искусственных чеховских интеллигентах, противопоставляя им героя своего времени — Д.Д. Авдеева.

7–17 ноября 1942 г. в письме брату А.К. Гладков будет так описывать Чистополь:

> Писательская колония там была весьма обширна. Там прожили зиму Пастернак, Федин, Леонов, Асеев, Тренев, Исаковский, Д. Петровский, Зенкевич...
>
> Представь крохотный занесенный снегом полутатарский городок, избы с керосиновыми мигалками, хрипящее радио, нетопленный Дом учителя, ставший писательским клубом, почту, приходящую раз в неделю, и трижды на день встречавшихся творцов изящной словесности, и ты будешь иметь кое-какое представленье о Чистопольской писательской колонии, быт которой, конечно, войдет не в одни литературные мемуары... Там гениально перевел «Ромео и Джульетту» Пастернак, там Леонов (кстати, очень приятный человек) написал пьесу «Нашествие», поднятую ныне на щит... Там, правда, с меньшим успехом творили и другие... Осенью 1941 г. в соседнем с Чистополем городке Елабуге повесилась Марина Цветаева, за год до этого вернувшаяся в СССР... Косвенно в ее смерти виновны некие почтенные литераторы [6, с. 782–783].

Не без юмора описывая чистопольскую писательскую колонию, Гладков любое перечисление или творческие достижения коллег всегда начинает с имени своего кумира — Пастернака. Думаем, не без его воздействия молодой драматург положительно оценил условия жизни в прикамском городке, где он близко сошелся с любимым, почитаемым поэтом, а также и с некоторыми классиками советской литературы, что было почти невозможно в столице. Кумир Гладкова в Чистополе — большой, красивый человек, благородный Б.Л. Пастернак, который полностью выдержал «духовное испытание» войной, бедностью, лишениями и дружбой. Пастернак, который начал работу над своей прозой, материал для которой в Чистополе оказался вполне доступным, так как и хозяин квартиры В.А. Вавилов, и доктор Д.Д. Авдеев могли ответить на многие его вопросы и не только о периоде Гражданской войны.

Ныне опубликованные мемуары, обширная переписка эвакуированных в Чистополь деятелей культуры, литературы, искусства свидетельствует, что в дом-салон-клуб Авдеевых, как правило, попадали лишь достаточно известные люди, избранный круг. Большинству оставалось лишь завидовать. Из художников известным, но всеми умалчиваемым, был Н.П. Сычев — создатель и экс-директор Русского музея в Ленинграде, высланный в город на Каме после 9 лет лагерей, ученый-искусствовед, художник, реставратор, с напрочь переломанной судьбой. Таких людей в доме Авдеевых, конечно же, всегда принимали.

Богатый стол в доме Авдеевых не вызывает удивления, для этого у знаменитого врача были возможности, так как его пациенты рассчитывались с ним за лечение натуральными продуктами. Вызывает удивление, что Дмитрий Дмитриевич не скопидомничал, а с радостью и желанием подкармливал своих уникальных гостей, в чем они очень нуждались. Сразу вспоминается исхудавший и вечно полуголодный великий Пастернак, его по-детски искренняя любовь к Авдеевым, сохранившийся до конца его жизни дружеский диалог с ними. Более того, его поражающее воображение желание остаться в Чистополе навсегда.

«Какое-то особенное время наступило тогда в Чистополе: одновременно там будет создано несколько очень известных произведений. Михаил Исаковский напишет великое стихотворение “Враги сожгли родную хату”, Борис Пастернак начнет “Доктора Живаго”, а Леонид Леонов сделает пьесу,

которая принесет ему не только полноценное признание в родной стране, но и всплеск настоящей мировой славы. Мы говорим о “Нашествии”» [3]. Современный писатель сумел издалека разглядеть ренессансную эпоху чистопольского эвакуационного периода советской литературы. Удивительно точные формулировки, подтверждающие, что Чистополь стал той почвой, на которой возросли замечательные произведения военной поры, которые навсегда остались в мировой и русской литературе. М.В. Исаковский, с которым Пастернак близко сошелся именно в прикамском городе, несмотря на тяжелую жизнь, полуголодное существование, создал здесь целый ряд шедевров, обессмертивших его имя. В то время как большинство коллег свысока поглядывали на «простонародного» поэта, Пастернак воспринимал его с любовью, как духовно близкого и чрезвычайно талантливого единомышленника. Сам Пастернак, также не покладая рук, в полную силу работал над своими произведениями и переводами. Особенно важно, что здесь весной 1942 г. он приступил к работе над романом «Доктор Живаго».

Думается, что Пастернак, который всю жизнь вращался в кругу столичной литературной элиты, в городе на Каме впервые ощутил, как дороги простые человеческие взаимоотношения, какова она, человеческая доброта и милосердие. Дом Авдеевых стал для него образцом человеколюбия, искренности. Впервые в Чистополе Пастернак целых два года общался с врачом-профессионалом, сдружился с ним, жизненная судьба провинциального доктора стала для него эталонной в восприятии людей этой человеколюбивой профессии. Общеизвестно, что люди данной профессии имеют свой особый взгляд на человека и на окружающий мир. Они, особенно хирурги, знают его «изнутри», что и отразилось в полной мере в жизненной философии Юрия Живаго.

Дом-клуб-салон Авдеевых, особые, дружеские взаимоотношения, сложившиеся у Пастернака с его хозяевами, неотразимо повлияли на формирование у поэта радикально иного мировосприятия. Чистополь, семья Авдеевых, трудные бытовые условия, война и его надежды, что она принесет возможности свободного творчества, подвигнули поэта перейти на новые пути творчества, независимые от конъюнктуры современных ему реалий, далекие от диктата партийного аппарата и чиновников от литературы.

Сам факт, что Борис Леонидович подарил весь свой архив, всю переписку чистопольского периода, автографы стихотворений и переводов

Валерию Дмитриевичу Авдееву, то, что он посвятил Авдеевым, их уютному, теплому дому свои всемирно известные ныне стихотворения, свидетельствуют об этом. Думается, что и послечистопольское продолжение диалога Авдеевых с Пастернаком, до конца земной жизни поэта, также подтверждает нашу правоту.

После многолетних кропотливых изысканий по темам «Б.Л. Пастернак в Чистополе. К истокам романа “Доктор Живаго”», «Борис Пастернак и Чистополь. Дружба с семьей Авдеевых» мы пришли к определенным выводам, что именно Чистополь — основа основ формирования нового, военного и послевоенного периодов мировосприятия Пастернака. Здесь он пересмотрел свои взаимоотношения с окружающим миром и собратьями по перу, которые, к его великому сожалению, не выдержали «духовного испытания» эпохой. После робкой попытки или мечты о свободе творчества они вернулись в иссушающий душу, но привычный мир двоемыслия, оскопленного творчества, постыдного самосохранения, мир склок и интриг.

Пастернак, увидевший в Чистополе подлинную Россию, живущую своей трудной и незамысловатой жизнью, «звероподобное пошехонье», готов был остаться здесь до конца дней своих. Разумеется, он очень много почерпнул из общения с доктором Авдеевым, человеком глубоко мыслящим, стоически воспринимавшим все невзгоды текущей действительности, мудрым, независимым в своих праведных трудах по спасению тысяч и тысяч жизней своих благодарных земляков и всех страждущих, нуждающихся в его помощи и не подстраивающимся под установленные для большинства каноны. Доктор-профессионал, мужественно переживший бедствия трех революций, войны с Германией 1914–1918 гг., братоубийственной гражданской войны, голода 1920–30-х гг., необоснованных троцкистских репрессий того же периода и при этом сохранивший свое человеческое достоинство, способность самостоятельно анализировать и излагать, — у всех мыслящих людей, знавших его, вызывал чувства истинного почитания и преклонения. В годы Гражданской войны Дмитрий Дмитриевич в полной мере познал все ужасы подобных, развязанных врагами России, конфликтов. В 1918–1919 гг., когда Чистополь и окружающие его населенные пункты переходили от красных к белым и наоборот, те и другие хотели казнить доктора за то, что он лечил противников. Но население с. Изгары грудью встало на защиту своего доктора и не дало расправиться с ним ни белым, ни красным.

Следует отметить, что очень важным для Пастернака было и постоянное общение с хозяином квартиры — Василием Андреевичем Вавиловым — реальным участником Гражданской войны и партизанского движения того же периода, достаточно мыслящим человеком, служившим у «красных» телеграфистом. К нему, в силу его специфической профессии, стекалось очень много текущей фронтовой информации, которую он, к счастью, оказался в состоянии понять и осмыслить.

В хаосе Гражданской войны нелегко было современнику определить главную линию, понять, кто прав, а кто виноват. Василий Вавилов передал Борису Пастернаку свои ощущения от братоубийственной войны — стихии, трагедийной для всей огромной страны, принесшей несчастье миллионам сограждан, лишившей их крова над головой, даже самой родины.

Не на пустом месте зародился замысел романа. У него есть конкретные истоки, и эти истоки — в диалогах с Д.Д. Авдеевым, В.А. Вавиловым, которые остались вне поля зрения пастернаковедов. Думается, нужно разносторонне, опираясь на чистопольские реалии 1941–1943 гг., изучить этот писательский опыт. Критик Н.Б. Иванова справедливо пишет:

> Свидетельством не до конца ушедшей книжно-дворянской провинциальной культуры был не только «салон» Авдеевых, но и «превосходная библиотека» бывшей мужской гимназии, откуда А. Гладков (по его воспоминаниям) приносил Пастернаку переводы «Ромео и Джульетты». Пастернак работал над своим переводом и хотел сравнить отдельные места перевода с предыдущими. Однако заметим, что ранее опубликованные переводы трагедии приносил Б.Л. Пастернаку В.Д. Авдеев, а не А.К. Гладков.
>
> По сохранившимся фотографиям Пастернака в Чистополе видно, что он заметно осунулся и исхудал. Жертвенность как новое мироощущение меняла творчество Пастернака. Из близкого знакомства с Авдеевым, врачом, пишущим стихи, вырастал образ Юрия Живаго — диагноста и поэта. Пастернак работал в Чистополе и над пьесой (заказной, как он пояснял в письмах) — из нее, сохранившейся в отрывочных сценах, в «Доктор Живаго» перейдут фамилии Гордон и Дудоров, а черты Чистополя будут проступать в живаговском Мелюзееве. И в Юрятине тоже — так, описание читателей и сотрудников юрятинской библиотеки приближает к реальной внешности полуголодных, опухших людей: «У библиотечных служащих были такие же

опухшие, книзу удлиненные, оплывшие лица, как у половины читающих, та же дряблая, обвислая кожа, землистая с прозеленью, цвета соленого огурца и серой плесени...» [2].

Н.Б. Иванова верно определила предтечу Юрия Живаго — доктора Авдеева. Вероятнее всего, и образ Валерия Авдеева — самого активного и желанного чистопольского собеседника Пастернака — знатока истории местного края, поэта, художника, человека высокой культуры, слился в единый образ с образом отца, и родился новый герой — Юрий Живаго.

В комментариях ко второму тому Полного собрания сочинений Б.Л. Пастернака говорится: «В середине октября 1941 г. Пастернак был эвакуирован в Чистополь на Каме. Жизнь в северном провинциальном городке отразилась в стихах 1943 г., написанных уже по возвращении в Москву...» [8, с. 416]. «Трагический тяжелый период войны, — писал Пастернак в заметке 17 февр. 1956 г., — был живым периодом и в этом отношении вольным, радостным возвращением чувства общности со всеми» [8, с. 416]. Первые впечатления поэта о Чистополе оказались верными: чувство искренней приязни к городу, его жителям, размеренному, по-аквариумному замедленному, образу провинциальной жизни он сохранит до конца дней своих. На память сразу приходят его замечательные строки, записанные в альбом В.Д. Авдееву в 1942 г.: «Когда в своих воспоминаньях / Я к Чистополю подойду / Я вспомню городок в геранях / И домик с лодками в саду...» [8, с. 256].

В одном из первых писем в Ташкент старшему сыну Евгению Пастернак пишет:

> Чистополь. 18. XI. 41. Тебе и маме, наверное, кажется, что я забыл вас и бросил о вас заботу. Вам надо знать, что Москву, единственное место заработка и центральный узел связи с разъехавшимися, я должен был оставить по предписанью, в силу которого Союз писателей подлежал немедленной эвакуации...
>
> По разным причинам, и отчасти в силу необходимости, предполагали остаться (я не знаю, что было дальше) дядя Шура, Нейгаузы, Асмусы и множество других знакомых. Но ни они, ни я не оценивали, конечно, должным образом удесятерившихся ужасов и опасностей ураганной бомбардировки города перед занятием и тяжести осады.

> Должно пройти некоторое время, пока для меня выяснится, в каком я положении и как мне быть дальше. Если мои надежды не оправдаются, я наймусь истопником в Детдом, где работает Зина, и где это никого не удивит, потому что там кладовщиком и ее помощником служит человек с высшим образованьем, доцент биолог. <...>
>
> Чистополь мне очень нравится. Милый захолустный городок на Каме; в тысячу раз лучше Казани. У меня простые и страшно симпатичные хозяева и очень хорошая комната в хорошей части города. Я опять взялся за Ромео и Джульетту, которых постараюсь сделать к Рождеству, и пишу кое-что свое, вроде тех весенних стихотворений, которые мама знает. На столе и окнах у меня цветы в горшках, как везде в Чистополе, к горшку передо мной прислонена твоя детская карточка в голубой фуфайке, единственная вещь, захваченная мною при отъезде с вашей московской квартиры [9, с. 256].

22 ноября 1941 г. Пастернак вновь пишет в Ташкент первой жене Евгении и сыну Евгению полное волнения за их судьбу письмо:

> Меня начинает беспокоить ваше молчанье. Живы ли вы и что с вами? <...>
>
> Я снимаю комнату на той же улице, где стоит пожарная часть, в которой разместился детдом Литфонда, место Зининой службы и Леничкина жительства. Стасик живет в другом месте. Мы его не видим почти никогда, Зину вижу почти ежедневно, она иногда у меня ночует, Леничку же не чаще раз в неделю... Жить вместе технически невозможно и не по средствам [9, с. 258].

Комментарий о чистопольских адресах и условиях — не очень понятный для дистанционного восприятия. Проще было сказать, что все адреса на улице Володарского — дом, где он проживает, чуть ниже – интернат Литфонда для детей дошкольного возраста, еще ниже к Каме — интернат Литфонда для детей-школьников (Дом колхозника), где жил сын Зинаиды Николаевны от предыдущего брака Стасик Нейгауз, все на одной стороне улицы, максимум в 12–15 минутах пешей ходьбы. Жена с сыном Леней приходила ночевать к Пастернаку в редкие нерабочие выходные, с субботы на воскресенье.

Зинаида Николаевна питалась по месту работы, питание детей (Лени и Стасика) в интернатах Литфонда оплачивал отец семейства. Жить вместе было накладно, так как жена зарабатывала, хоть и минимум, но сама. Гонорары Пастернака за переводную работу были редки и скудны, поэтому сам он чаще всего был полуголодным, питаясь в столовой Литфонда, где порции были мизерными по-военному времени.

Однако поэт не унывал, философски-стоически воспринимая новые условия жизни как духовное испытание войной. Может показаться странным, что Пастернак неоднократно утверждает мысль о том, что в военные страшные годы его не покидало ощущение, что это был период некоего обновления, «был живым периодом» — «вольным, радостным возвращением чувства общности со всеми». А все — это и рядовые чистопольцы, которые безропотно идут на войну защищать свое Отечество, чтобы потом жизнь вошла в нормальное, но обновленное трагедией русло.

В примечании к записке Пастернака от 18 февраля 1942 г. Д.Д. Авдееву сказано: «Д.Д. Авдеев — известный чистопольский врач, отец Валерия Дмитриевича, будущего профессора ботаники, и Арсения Дмитриевича, театроведа. Авдеевы с горячим интересом относились к литературе и открыли двери своего дома для регулярных вечеров, где собирались эвакуированные писатели...» [9, с. 265]. Справедливость сказанного не подлежит ни малейшему сомнению, поскольку действительно для интеллигентной авдеевской семьи переезд в Чистополь на временное жительство или приезд на короткое время с фронта десятков известных советских писателей был подарком судьбы. Они, как никто в городе, понимали, что явление это совершенно уникальное, не имеющее аналогов в истории огромной и могучей страны, что чистопольский период советской литературы будет изучаться специалистами и навсегда останется на ее скрижалях.

12 марта 1942 г. Пастернак в письме К.И. Чуковскому оптимистически заявляет: «Но я так чудесно настроен, что с верою буду двигаться навстречу этим размышлениям. Часть нашего бабьего царства, чтобы не сказать стада, воет по московским горшкам, причем по системе нынешних софизмов этому вою приписывается высокий смысл, и тогда им подтягивают мужья. Для меня эти горшки тоже символ того прошлого, с которым лично я расстался навсегда и в которое для меня нет возврата. Я, может быть, поеду в Москву по делам и повезу туда рукописи и свою веселую дерзость» [9,

с. 266]. Думается, ни один эвакуированный в прикамский город писатель не воспринимал столь оптимистически текущую грозную действительность, как Пастернак. Преобладающее большинство, по меткому обозначению поэта, ныло-выло по московскому уюту, по жизни со всеми удобствами с обслугой, горячими батареями отопления, не выключающимся электричеством, водопроводом...

Пастернак же «чудесно настроен» и готов с полной верою двигаться навстречу своему новому, формирующемуся по ходу войны мировосприятию, пока фрагментарно отображающемуся на страницах его эпистолярия, в сожженной им пьесе «На этом свете», да и в стихах чистопольского периода. Для него нет возврата к прошлому, он порвал с ним навсегда, и повезет в Москву «рукописи и свою веселую дерзость». «Веселая дерзость» — это и есть новый способ видения и отображения в художественных образах окружающей его действительности. Это путь к прозаическому роману — главному делу его жизни, с которого он уже не свернет, несмотря ни на какие препятствия-препоны.

В письме Евгении Пастернак от 12 марта 1942 г. он вновь и вновь возвращается к волнующей его теме. «Я прожил эту зиму живо и с ощущеньем счастья среди лишений и в средоточьи самого дремучего дикарства, благодаря единомыслию, установившемуся между мной, Фединым, Асеевым, а также Леоновым и Треневым. Здесь мы чувствуем себя свободнее, чем в Москве, несмотря на тоску по ней, разной силы у каждого» [9, с. 268]. Как видим, Пастернак радуется единомыслию с небольшой группой собратьев по перу, которое случилось благодаря столь резкой смене обстановки, места жительства, войне. Но радость Пастернака, как известно, была кратковременной. Все названные им выше собратья по перу довольно скоро поняли, сколь опасно становиться на путь свободного творчества, на который их настойчиво звал Пастернак.

В этом же письме он рассказывает о своих планах. «Мне хочется написать пьесу и повесть, поэму в стихах и мелкие стихотворенья. Это настроенье, может быть предсмертное, последнего года и последних довоенных месяцев, которое еще ярче разгорелось в войну...» [9, с. 269]. Внимательный читатель легко увидит из этих строк, что Пастернак прекрасно понимал, что свое, настоящее, в данное время по цензурным соображениям не может быть опубликовано, но и в этом он находит положительное для себя.

Он будет писать абсолютно свободно, пусть и в стол, не заморачиваясь на реакцию партийной цензуры, не подстраиваясь под будущую критику многочисленных и бдительных интерпретаторов его творчества, не обращая внимания на ухмылки пристроившихся у кормушки завистливых коллег.

Ему хочется попробовать свои силы в разных жанрах, но, главное, свободно выразить бурлящие в душе мысли и образы. Пастернак пишет, что такие настроения пришли к нему уже в последние месяцы перед войной, а теперь в чистопольских реалиях обозначились особенно зримо.

В воспоминаниях о Б.Л. Пастернаке Тамара Владимировна Иванова, жена Всеволода Иванова, одного из самых близких Пастернаку писателей-современников, комментируя письмо его от 12 марта 1942 г. из Чистополя в Ташкент, выделяет отдельные фразы:

> Потом, когда сложилась наша правленческая пятерка, мне хотелось рассказать Вам, и в особенности Всеволоду, *о наших попытках заговорить по-другому, о новом духе большей гордости и независимости, пока еще зачаточных, которые нас пятерых объединили как по уговору*.
>
> Я думаю, если не все мы, то *двое-трое из нас с безличьем и бессловесностью последних лет расстались безвозвратно*. (Выделено опять мною: Эта фраза, по-моему, является началом работы над новым романом. То есть роман 905-й год уже неприемлем для Бориса Леонидовича. Он начал новую творческую жизнь. — Т.И.) [4, с. 244].

Т.В. Иванова, прекрасно знавшая Пастернака, чутким женским сердцем уловила перемену его творческого настроения и выделила его слова «о наших попытках заговорить по-другому, о новом духе большей гордости и независимости, пока еще зачаточных, которые нас пятерых объединили как по уговору», точнейшим образом отметив при этом, что придает «этим строкам решающее значение в дальнейшей судьбе Пастернака». Второе выделение, что «двое-трое из нас с безличьем и бессловесностью последних лет расстались безвозвратно», — приводит мемуаристку к удивительному, провидческому выводу о том, что Пастернак начал работу над новым романом. «Он начал новую творческую жизнь».

Внимательно прорабатывая воспоминания, мы в первую очередь обратились к мемуарам Т. Ивановой «Мои современники, какими я их зна-

ла» и с недоумением обнаружили, что ее выделения курсивом и примечания в скобках, приведенные выше, отсутствуют в данном издании. Возможно, это связано с тем, что в книге, вышедшей в 1987 г., еще нельзя было упоминать о работе Пастернака над романом «Доктор Живаго». Но ведь уже в № 1–4 «Нового мира» за 1988 г. будет публиковаться запрещенный в СССР роман. В 11-томном Полном собрании сочинений Б.Л. Пастернака в заключительном томе воспоминания приведены с этими комментариями [10, с. 272–297].

Они — важнейшее свидетельство о начале работы Пастернака над романом, сделавшим бессмертным его имя в мировой литературе и культуре, поднявшим престиж советской литературы на подобающий ей уровень. Еще раз уточню, что речь идет о начале работы над романом в Чистополе уже весной 1942 г.!

Т.В. Иванова прокомментировала важные строки о том, что Пастернак и его коллеги безвозвратно покончили «с безличьем и бессловесностью последних лет», но ниже поэт сам говорит о том, что «нравственная новинка, о которой я говорю, праздником живет в нас — и молодит против Москвы» [4, с. 244]. Это важное признание его еще раз свидетельствует о переходе на новые пути творчества.

Сам Пастернак прекрасно понимает, что перспективы для его творчества крайне ограничены: «Как ни скромно и немногочисленно сделанное мною незадолго до войны и в первые ее месяцы, ничего из этого не попадает в печать, и дальше это только будет ухудшаться. Итак, я снова волей-неволей сведен к переводам» [9, с. 269].

Разумеется, это сильно угнетало его, но, тем не менее, он медленно и упорно шел к своей главной книге: в письмах из Чистополя постоянно говорится о работе над прозаическим произведением. Немного странным выглядит то, что поэт отказывает в праве на существование своим предыдущим поэтическим сборникам, ошибочно считая их слабыми и недостойными внимания широкого читателя.

Между тем становится понятным, что именно в прикамском городе совершился его духовный переворот, который обозначил совсем иные горизонты видения и отображения окружающей действительности. Прожив здесь всего лишь полгода, Пастернак рвется из Москвы в Чистополь. О чистопольском быте Пастернак пишет 22 марта 1942 г. брату Александру

в Москву: «На одной из улиц, считающихся центральными, живем отдельно: в доме № 75 — я, в доме № 63, где помещается Детдом Литфонда — Зина и Леничка, еще ниже, в Доме крестьянина, Стасик со старшим интернатом Литфонда. Леничка, туповатый молчальник вроде Стасика, милый, дичащийся малый, в котором я души не чаю и которого вижу очень редко. Живу я разнообразно, но в общем прожил счастливо. Счастливо в том отношении, что насколько возможно, я старался не сгибаться перед бытовыми неожиданностями и переменами и прозимовал в привычном труде, бодрости и чистоте, отвоеванных хотя бы у крестьянского хлева. Меня в этом отношении ничто не останавливало...» [9, с. 276].

Он не стесняется с полной откровенностью характеризовать брату своих сыновей, с которыми редко видится, хотя живут они в 10–15 минутах от его квартиры, каждодневно проходит мимо интернатов для младших и старших детей на улице Володарского в столовую Литфонда и обратно. У них там свой режим воспитания, обучения, каких-то мероприятий: детям, несмотря на страшную войну, уделялось огромное внимание, так как они — будущее послевоенной страны. Реальными для себя Пастернак считал испытания провинциальным бытом и был счастлив, что выдержал их достойно, с гордо поднятой головой.

«Несказанно облегчает наше существованье та реальность, которую мы здесь впятером друг для друга составляем, — я, Федин, Асеев, Тренев и Леонов. Нам предоставлена возможность играть в Союз писателей и значиться его правленьем, и так как душа искусства более всего именно игра, то давно я ни себя, ни Леонова и Федина не чувствовал такими прирожденными художниками, как здесь, наедине с собой за работой, в наших встречах и на наших литературных собраньях. Мы здесь значительно ближе к истине, чем в Москве, где в последние десятилетья с легкой руки Горького всему этому придали ложную серьезность какой-то инженерии и родильного дома или богадельни. В нравственном отношении все сошли с котурн, сняли маски и помолодели, а физически страшно отощали...» [9, с. 277]. Пастернак не без юмора описывает «игру» в Союз писателей, так как всегда воспринимал всякие общественные объединения и их малоэффективную деятельность, «кипенье в действии пустом», не без иронии.

Эвакуация многое изменила во взаимоотношениях писателей с коллегами, местным городским начальством, простыми людьми. Они позна-

вали жизнь страны на своем опыте в условиях российской глубинки. За большим столом в доме Авдеевых нередко составлялись такие компании, о которых и помыслить нельзя было в столичной жизни: здесь и именитые классики литературы, и творческая молодежь, подающая надежды, и литературоведы, и артисты, объединенные на какое-то время общей бедой, обрушившейся на нашу страну в облике коричневого дьявола — фашизма. Каждый гость был чем-то интересен хозяевам, всем уделялось максимально возможное внимание, и забывались на время непримиримые, как казалось когда-то, т. е. до войны, московские разногласия, противоречия и распри.

Семья чистопольского доктора Авдеева совершила духовный подвиг, в полной мере осознавая, каких гостей направила судьба в Чистополь. Цвет советской литературы, ее признанные страной классики нашли в доме-салоне-клубе Авдеевых необыкновенно образованных, пытливых единомышленников, собеседников, равных которым немного было и в Москве. Их послевоенный диалог с самыми известными из них показал, сколь прочные и дружеские связи установились у Авдеевых с «московскими чистопольцами». Пастернак, Исаковский, Фадеев, Сельвинский и др. с радостью принимали своих чистопольских друзей до конца дней своих. В.А. Вавилов также в каждую командировку в Москву останавливался у Б.Л. Пастернака в Лаврушинском переулке, навещал и семью Переца Маркиша, в чью комнату после отъезда их в Ташкент вселился Борис Леонидович.

Итак, именно в Чистополе в марте 1942 г. Б.Л. Пастернак начал работу над романом «Доктор Живаго». Знания об исторических событиях первой четверти XX столетия, полученные из общения с Д.Д. Авдеевым и В.А. Вавиловым, легли в основу произведения. Важно, что в последние годы переосмысливается роль и место в российской истории и литературе Чистопольской писательской колонии 1941–1943 гг. [6]. Думается, необходимо максимально полно использовать опубликованные специалистами данные об описываемом нами периоде жизнедеятельности советских писателей для более отчетливого понимания, в какой обстановке трудились в Чистополе Б.Л. Пастернак и другие его эвакуированные коллеги.

Список литературы

Исследования

1 *Валеев Н.М.* Борис Пастернак в Чистополе. 1941–1943. К истокам романа «Доктор Живаго». Казань: Заман, 2024. 416 с.

2 *Иванова Н.Б.* Я очень полюбил это звероподобное пошехонье... // Независимая газета. 2016. 22 сентября. С. 4.

3 *Прилепин З.* Леонов. Игра его была огромна. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2010. 576 с. (Жизнь замечательных людей)

Источники

4 Воспоминания о Борисе Пастернаке / сост., подгот. текста, коммент. Е.В. Пастернак, М.И. Фейнберг. М.: Изд-во «СЛОВО», 1993. 749 с.

5 *Леонов Л.* Гномы науки // Правда. 1945. 22 декабря. С. 3.

6 «Мы предчувствовали полыханье...». Союз советских писателей СССР в годы Великой Отечественной войны. Июнь 1941 – сентябрь 1945 г. Документы и комментарии / рук. коллектива Т.М. Горяева, сост. В.А. Антипина, З.К. Водопьянова, Т.В. Домрачева. М.: РОССПЭН, 2015. Т. 2: в 2 кн. Кн. 1. 894 с.

7 *Паперный З.С.* Пастернак Борис Леонидович // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энциклопедия, 1968. Т. 5. 976 стб.

8 *Пастернак Б.Л.* Полн. собр. соч.: в 11 т. / сост. и коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. М.: Слово, 2004. Т. 2: Спекторский. Стихотворения 1930–1959. 525 с.

9 *Пастернак Б.Л.* Полное собр. соч.: в 11 т. / сост. и коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. М.: Слово, 2005. Т. 9: Письма 1935–1953. 782 с.

10 *Пастернак Б.Л.* Полное собр. соч.: в 11 т. / сост. и коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. М.: Слово, 2005. Т. 11: Борис Пастернак в воспоминаниях современников. 822 с.

References

1 Valeev, N.M. *Boris Pasternak v Chistopole. 1941–1943. K istokam romana "Doktor Zhivago"* [*Boris Pasternak in Chistopol. 1941–1943. To the Origins of the Novel "Doctor Zhivago"*]. Kazan, Zaman Publ., 2024. 416 p. (In Russ.)

2 Ivanova, N.B. "Ia ochen' poliubil eto zveropodobnoe poshekhon'e..." ["I Really Fell in Love with this Beast-like Poshekhonye..."]. *Nezavisimaia gazeta*, September 22, 2016, p. 4. (In Russ.)

3 Prilepin, Z. *Leonov. Igra ego byla ogromna* [*Leonov. His Game Was Enormous*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2010. 576 p. (Series "The Lives of Remarkable People") (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ZPRFFT
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ КЛАССИКИ В «СЕРЬЕЗНОЙ» ПРОЗЕ «РУССКОГО ДЖЕРОМА» (О ТРЕХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИВАНА ЩЕГЛОВА)

© 2025 г. О.Л. Фетисенко
Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 31 октября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 декабря 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-222-239

Аннотация: В статье идет речь об одном из самых значимых, но менее всего исследованных периодов творчества прозаика и драматурга Ивана Щеглова (литературный псевдоним Ивана Леонтьевича Леонтьева; 1856–1911), друга А.П. Чехова. В начале 1890-х гг. писатель попробовал от легкой беллетристики и водевилей, приносивших ему доход и успех, перейти к крупной форме и более серьезным темам. Основное внимание в исследовании уделяется скрытому и в разной степени явному присутствию русских классиков — Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого — в интертекстуальном слое трех произведений Щеглова: тесно связанных друг с другом повестей «Около истины» и «Убыль души» и незавершенного романа «Миллион терзаний», написанного не без влияния Дж.К. Джерома («русским Джеромом» Щеглова называли современники). Наиболее интересны случаи переплетения «толстовского» и «достоевского» начал в сюжетных линиях и образной системе «антитолстовской», по своей идеологической задаче, повести «Около истины» (1892). Один из ее героев, вождь толстовцев Алексей Кувязев, не только узнаваемо «списан» со своего реального прототипа В.Г. Черткова, но и является своего рода реинкарнацией Николая Ставрогина из «Бесов». Обращение к произведениям 1890-х гг. позволяет пересмотреть сложившиеся в литературоведении представления об указанном периоде жизни и творчества писателя как о времени упадка и прийти к выводу, что, напротив, это была вершина его художественной прозы.

Ключевые слова: И.Л. Леонтьев (Иван Щеглов), Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, интертекст, цитата, заимствования, прототипы, литературная репутация.

Информация об авторе: Ольга Леонидовна Фетисенко — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Отдел новой русской литературы, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук (ИРЛИ), наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-002-5670-2656
E-mail: betsy98@mail.ru

Для цитирования: *Фетисенко О.Л.* Отечественные классики в «серьезной» прозе «русского Джерома» (О трех произведениях Ивана Щеглова) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 222–239.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-222-239

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

RUSSIAN CLASSICS IN THE "SERIOUS" PROSE OF "RUSSIAN JEROME" (ABOUT THREE WORKS BY IVAN SHCHEGLOV)

© 2025. Olga L. Fetisenko
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia
Received: October 31, 2024
Approved after reviewing: December 21, 2024
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The beginning of the 1890s is one of the most significant but hitherto understudied period in the literary biography of the prose writer and playwright Ivan Shcheglov (literary pseudonym of Ivan L. Leontiev; 1856–1911), a contemporary and friend of A. Chekhov. At this time, the writer tried to move from humor and vaudeville, which brought him income and success, to lager forms and more serious topics. The author of the article pays special attention to the hidden and explicit presence of three Russian classics (Gogol, Dostoevsky, and Tolstoy) in the intertextual layer of three works by Shcheglov. These are two closely related stories, *Near the Truth* and *The Decline of the Soul*, as well as the unfinished novel *A Million Torments*, which was influenced by Jerome K. Jerome. (At the end of his life Shcheglov was called the "Russian Jerome.") The most interesting case is the interweaving of the lines of Dostoevsky and Tolstoy in the plot and system of images of the story *Near the Truth* (1892), which, in its ideological task, was directed against the Tolstoyans. One of the main characters of the story (Alexei Kuvyazev) not only has a "portrait" resemblance to V.G. Chertkov but is also a kind of reincarnation of Nikolai Stavrogin from Dostoevsky's novel *Demons*. Turning to the works of the early 1890s allows us to come to the conclusion that for Shcheglov this was not a period of decline (as was commonly thought in literary criticism) but on the contrary the pinnacle of his work.

Keywords: I.L. Leontiev (Ivan Shcheglov), N.V. Gogol, F.M. Dostoevsky, L.N. Tolstoy, intertext, quotation, borrowings, prototypes, literary reputation.

Information about the author: Olga L. Fetisenko, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-002-5670-2656

E-mail: betsy98@mail.ru

For citation: Fetisenko, O.L. "Russian Classics in the 'Serious' Prose of 'Russian Jerome' (About Three Works by Ivan Shcheglov)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no 3, 2025, pp. 222–239. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-222-239

В.Г. Короленко определил одного из своих персонажей, художника Алымова из одноименного, изданного лишь посмертно, рассказа (1896), как «веселого меланхолика»[1]. Как нельзя лучше подобная формула подходит Ивану Леонтьевичу Леонтьеву (1856–1911), полузабытому писателю, которого по большей части знают и вспоминают как близкого приятеля А.П. Чехова[2]. Артиллерист, участник Русско-турецкой войны 1877–1878 гг., в 1883 г. он вышел в отставку в звании капитана, решив целиком посвятить себя литературе; с 1881 г. писал под псевдонимом «Иван Щеглов», который, как считал, принес ему «в жизни куда больше счастья, чем <…> подлинная фамилия» [35, с. 182]. Родился и жил он в Петербурге, кроме времени военной службы и пяти лет, проведенных во Владимире (1892–1897), красочно изображенном им позднее как город Лукомор; в 1890-е гг. подолгу живал и в Москве, улаживая свои литературные и театральные дела.

Как многие юмористы, писатель был болезненно неврастеничный по натуре, но умел дружить и обладал притягательным детским смехом. Щеглов может быть назван подлинным «рыцарем литературы» (чтил память великих предшественников, был знаком почти со всеми знаменитыми со-

1 «Веселый меланхолик, существо парадоксальное, пожалуй уродливое. <…> …Природа намеревалась вылепить меня самым веселым человеком в России, но по разным обстоятельствам я ей не удался. Вышел только эскиз веселого человека, а внутри-то трещина» [29, с. 416].

2 Первооткрывателями темы «Чехов и Леонтьев» были Н.Г. Розенблюм (исследователи до сих пор часто обращаются к его публикации в «Литературном наследстве» [28]) и В.Б. Катаев (см., например: [7]). В настоящее время заметно оживление интереса к Щеглову как к самостоятельной фигуре. Исследуются его литературные связи [1; 9; 22], в том числе и с Чеховым [14; 17; 8]; анализируются отдельные произведения [16; 15; 20] и направления его творчества [11; 12; 13; 3].

временниками, провожал писателей в последний путь и навещал их могилы не только в памятные даты, считал себя хранителем высокой традиции). Был он и своего рода летописцем, поскольку оставил весьма интересные дневники и записные книжки[3].

Писательство Щеглов считал священным делом. Работал тщательно (поэтому, как он объяснял, медленно) и написал не много[4]; сочетал писание для добывания хлеба насущного и подлинное, заветное. Но и в первом роде старался оттачивать мастерство, не сбиваться на поденщину или не «потапенствовать»[5], давать читателям «содержимое своей души, а не исключительно содержимое своей чернильницы» [38, с. 3].

По свидетельству современника, писателя называли «русским Джеромом» [34, с. 3–4]. Кстати, с британским юмористом славянского происхождения он в самом конце XIX в. познакомился лично и переписывался с помощью посредницы-переводчицы Н.А. Жаринцевой[6]. Джерому, а также, пожалуй, К. Чапеку, Щеглов действительно близок по духу и в лучших своих вещах вполне «равновесен» им. Характер его юмора, никогда не грубого, тонкого и доброго с лукавинкой, сближает его и со знаменитой младшей современницей, Тэффи. По выражению М.О. Меньшикова, дружившего со Щегловым, его «тянуло к серьезной и возвышенной литературе», а «жизнь толкала его писать шуточные рассказы, комедии и водевили» [30, с. 4].

Литературный путь писателя начался с газетной корреспонденции (1875) и водевилей, которые и позднее обеспечивали ему и заработок, и популярность. Известность в «большой литературе» Щеглову принесли военные рассказы 1881–1882 гг. («Первое сражение», «Поручик Поспелов», «Неудачный герой»). Особый цикл составляют «петербургские» рассказы и повести Щеглова («Корделия», «Кожаный актер», «Мир праху», «Петербургская идиллия»). Первым крупным произведением стал роман «Гордиев

3 К этому источнику не часто обращаются — вероятно, из-за трудности почерка. Из недавних публикаций см.: [19; 21].

4 Ср.: «Печатая сравнительно мало, я всегда много тратил времени на обдумку моего произведения и затем на его отделку...» [35, с. 182].

5 Т. е. не подражать скоро и небрежно пишущему И.Н. Потапенко. Об этом говорится в письме Щеглова к редактору «Русского обозрения» А.А. Александрову от 17–18 августа 1894 г. [23, с. 380].

6 Письма Джерома см.: [25].

узел» (1886, отдельное издание: 1887). К этому же времени относится начало изучения им Гоголя[7].

В 1889–1890 гг. Щеглов пережил серьезное увлечение Л.Н. Толстым и толстовством. Сближение с издательством «Посредник» (здесь в обработке А.К. Чертковой был выпущен рассказ «Первое сражение») скоро сменилось тяжелым разочарованием, на которое наслоилось и еще одно горькое прозрение — констатация пустоты и бессмыслицы жизни столичных интеллигентских кружков. Писатель испытывал потребность в духовном перерождении, обновлении. С этими настроениями связаны одновременно возникшие замыслы двух повестей — «Убыль души» и «Около истины». Завершены произведения будут в обратном порядке и уже после судьбоносного для Щеглова большого путешествия по России, предпринятого летом 1891 г. (см. об этом: [18, с. 667–691; 19]). В это время он провел две недели в Оптиной пустыни и неделю в Татеве С.А. Рачинского[8].

В отдельном издании 1894 г. [41] повести будут выстроены в том порядке, как были задуманы: по логике движения человеческой души от тьмы к свету. Вообще же писатель планировал создать трилогию, причем третья часть в свою очередь должна была делиться еще на три части. Но роман (один из вариантов его заглавия — «Возрождение Черепова») о религиозном обращении главного героя, в котором угадывался автор, так и не был создан. Отказавшись от этого плана, Щеглов мыслил заключительной частью трилогии свой развернутый очерк «У отца Иоанна Кронштадтского» (1892), но издать его под одной обложкой с «Убылью души» и «Около истины» не удалось по совершенно пустяковой причине: издательское оформление серии приложения к журналу «Артист» не соответствовало религиозному содержанию третьей части.

Повести начала 1890-х гг. (одна написана от третьего лица, другая, ярко исповедальная, — от первого) можно особо выделить как «серьезную» прозу «веселого меланхолика». Мечта Щеглова о создании «серьезной комедии» (выражение из его письма к С.А. Рачинскому [32, с. 182]) воплотится в комедии «Затерянный мудрец» (1897), прототипом одного из действующих лиц в которой был татевский учитель, а прообразом глав-

7 Об отдельных аспектах темы «Щеглов о Гоголе» см.: [10; 4; 3].

8 Переписка с последним недавно издана полностью: [32].

ного героя — А.Н. Плещеев, один из литературных наставников Щеглова[9]. К тому же, счастливому для автора, периоду — первой половине 1890-х гг. — относится и замысел «юмористического романа», свободно сочетающего приметы разных жанров. Роман «Миллион терзаний», с которым Щеглов связывал множество надежд, остался незавершенным. Впервые он был издан в журнале «Русское обозрение». В 1899 г. для отдельного издания, затеянного А.С. Сувориным [38], писатель изменил последнюю из написанных глав и обыграл незавершенность как художественный прием.

Все это время Щеглов не оставлял «хлебной» юмористики: в самые трудные для него минуты продолжал писать одноактные шутки, водевили, юмористические рассказы. Некоторой отдушиной стал жанр очерков — «полубеллетристических», как Щеглов их называл [32, с. 176, 198; 23, с. 665], — исследования о народном театре, воспоминания о современниках (о Плещееве, Салтыкове-Щедрине, Гаршине, Достоевском, Надсоне, Стороженко; позднее о Чехове). Особо следует упомянуть статьи «пушкинского» и «гоголевского» циклов. К пушкинской теме Щеглов обратился в год столетнего юбилея поэта, предпринял поездку в Святые Горы, чтобы собрать неизвестный материал о нем. Затем возникает небольшой цикл статей о Пушкине и Боратынском, до сих пор привлекающий внимание исследователей [14; 5].

Самое главное имя для Щеглова — Гоголь. В 1887 г. литератор выпустил сборник афоризмов классика под названием «Русский мыслитель» [31][10]. Сама мысль о трилогии о возрождении души отсылает, конечно, и к «Божественной комедии» Данте, но в первую очередь — к поэме «Мертвые души». Гоголевские образы мелькают в рассказах и повестях Щеглова. Иногда это сущие мелочи. Так, в рассказе «Миньона» пса за «собачью искательность» зовут Чичиковым [40, с. 3]. В рассказе «Мир праху» столичный завсегдатай похорон видных деятелей машет обеими руками «с беспечной радостью Хлестакова», возвещая прибытие погребальной процессии, и далее испускает «хлестаковский возглас» [37, с. 321, 342].

Воздействием Гоголя инспирированы мысли о «серьезной комедии», от него же — лирические отступления в больших произведениях Щеглова

9 Об их взаимоотношениях см.: [6].

10 Щеглов ставил себе задачей «выделить и собрать воедино характернейшие черты мыслительной физиономии Гоголя, рассеянные в его сочинениях, письмах и воспоминаниях о нем, очищенные от наростов усиливавшейся болезненности и мистических крайностей»; представить Гоголя «как мыслителя, штрихами его же собственного пера» [31, с. [I]].

и некоторое морализаторство: как будто в художественную прозу сделали инъекцию из «Выбранных мест из переписки с друзьями». Особенно это заметно в повести «Убыль души» и — местами — в романе «Миллион терзаний». Вот фрагмент из повести: «Реки, очевидно, убывают оттого, что исчезают вековые леса, питавшие их своей влагой, а души убывают оттого… ну, вероятно, оттого, что исчезают старые вековые устои, высшие нравственные идеалы, питавшие человечество своею священною влагой!.. И не оттого ли сердца делаются всё суше, люди всё эгоистичнее и жизнь с каждым годом становится всё бесцельнее и тоскливее?!..» [41, с. 36]. В конце приведенного отрывка — почти прямая цитата из Гоголя, та самая, которой Щеглов закончил сборник «Русский мыслитель», обозначив ее тему как «Будущее мира»: «И непонятною тоскою уже загорелась земля: черствее и черствее становится жизнь: всё мельчает, мелеет и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Всё глухо, могила повсюду. *Боже! пусто и страшно становится в Твоем мире!*» [31, с. 183; ср.: 24, с. 416].

«Присутствие» Гоголя в романе «Миллион терзаний» еще более заметно. Это и прямая цитата (о «настоящей Руси»[11]), и скрытая отсылка к одной из сцен в «Мертвых душах» (извозчик ругает свою кобылу примерно так, как мужики прозвали Плюшкина [39, с. 104]), и упоминание о бюсте Гоголя: «дорогой его сердцу, темнобронзовый бюст Гоголя (стоивший Теребеневу такой долгой и упорной экономии!)» [39, с. 55][12], и фрагмент, который появился только в отдельном издании незавершенного романа, лишь отчасти заменив собой этюд о Гоголе, обещанный Щегловым в свое время первому издателю (редактору «Русского обозрения» Анатолию Александрову) (см.: [23, с. 382]).

11 «Еще Гоголь твердил, что “в Петербурге — чухонство, в Москве — купечество, а настоящая Русь только среди Руси”…» [39, с. 40]. Щеглов по памяти цитирует письмо Гоголя к М.П. Погодину от 11 января 1834 г.

12 Кабинет другого героя, «затерянного мудреца» Макушина, тоже украшает бюст Гоголя только попроще — гипсовый: «Единственное украшение комнаты — два шкафа с книгами <…> один из шкафов увенчан гипсовым бюстом Гоголя…» [36, с. 2]. В романе перечислены и другие значимые украшения писательского кабинета: «Стена, перед письменным столом, украшенная портретами Достоевского, Островского, Л. Толстого и большим фотографическим снимком с известной картины Гэ “Пушкин в селе Михайловском”…» [39, с. 55]. Всё это не случайные имена. Островского, например, Щеглов весьма высоко ценил как драматурга и приятельствовал с его младшим братом Петром.

Последнее из упомянутых мест приведем целиком:

> Вспомнить хотя бы такого высоко обеспеченного человека, как Алексей Толстой, который всё же положил добрый десяток лет на свой знаменитый исторический роман...[13] и взять теперь меня, содрогающегося каждое первое число за свой карман и задумавшего, однако, произведение чуть ли не равное по своему художническому объему! — А «Мертвые души» Гоголя — плод почти двадцатилетних забот их великого многострадального творца?.. Глупец, глупец — не перед тобой ли стоит его мучительно укоризненный образ и безвременная его кончина, лицемерно истолкованная толпой как скорбная, смутная загадка...[14] Еще бы не скорбная, еще бы не смутная?! Художнику для его физического и творческого здоровья необходимо было целительное небо Италии... а ему — вместо дорожного бумажника — подсунули неумолимо-обличительную проповедь попа-фанатика, которому, конечно, трудно было уверовать, что юмор в его наиискреннейшем подъеме, как начало примиряющее и всепрощающее, есть наихристианнейшее дело по существу своему!.. [39, с. 264–265].

Перед нами фактически конспект будущих статей Щеглова о судьбе Гоголя.

Не избежал Щеглов и «облучения» Достоевским, но лишь в отдельных преломлениях. Так, описываемый им Петербург близок городу Достоевского даже географически (Гороховая ул., Фонтанка и т. п.). Торжественно-мистический пейзаж, наблюдаемый Раскольниковым с Николаевского моста, отзывается в повести «Около истины» сюжетообразующей ролью Исаакиевского собора [41, с. 284]. В ряде рассказов конца 1880-х гг. мы видим «гоголевско-достоевский» Петербург «маленьких людей». Наблюдаются переклички с «летними» городскими страницами «Дневника писателя», отголоски важной для Достоевского темы страдания детей в городе («страшном мире», пользуясь выражением А.А. Блока). Две цитаты разной

13 Имеется в виду «Князь Серебряный». А.К. Толстой появляется в романе Щеглова не только в этом фрагменте. Ранее два лукоморских купца, чаевничающих под олеографией «Князь Серебряный в гостях у боярина Морозова», напоминают главному герою именно этих персонажей [39, с. 109]. Не обходится и без Льва Толстого — в отсылке к его суждению о «четырех упряжках», одна из которых супружеская [39, с. 262].

14 Около 1893 г. Щеглов задумал статью «Гоголь (Жестокая загадка)» (см.: [32, с. 200]).

степени точности встречаются в повести «Убыль души». Первая — из записной тетради Достоевского 1881 г., знакомой Щеглову по изданию 1883 г.: «Ему вспомнилось пророчество Достоевского: “В конце концов останется во главе всего один большой банк, и в банке будет сидеть жид и у жида будут все деньги и власть”...» [41, с. 99][15]. Вторая — из «Записок из подполья», цитируемых, как и в случае с записной тетрадью, по памяти. «Ему почему-то вдруг вспомнилось выражение Достоевского, что Петербург “самый умышленный и отвлеченный город в свете”» [41, с. 131]. Есть в повести и скрытая отсылка к «Бедным людям» (безмолвное общение через окна петербургского двора-колодца с мальчиком мастеровым — последней «зацепкой» за жизнь для главного героя). Сказалось в этой повести также общение с К.Н. Леонтьевым в Оптиной пустыни (это видно при сравнении с дневниковыми записями Щеглова об их беседах)[16].

Но самое видное место в интертекстуальном пласте щегловских повестей принадлежит, конечно, Л.Н. Толстому. На Щеглова, как на большинство современников, громадное впечатление произвели «Крейцерова соната» и «Смерть Ивана Ильича». В повести «Около истины» рассказчик говорит о своей переполненности «Крейцеровой сонатой» «с головы до ног» [41, с. 199]. Обе толстовские повести (и косвенно, вероятно, еще и чеховская «Скучная история») отразились в повести «Убыль души» даже в сюжетной канве: в истории отношений главного героя с женой и дочерью. К этим зеркальным отблескам прибавилось еще собственное «из пережитого»: автобиографические мотивы (сложные отношения Щеглова с его женой Анисьей Тимофеевной не были тайной для современников). Женские образы повести — прямая калька с толстовских. Швейцар Тихон — параллель к толстовскому же «буфетному мужику» Герасиму. Щегловскому герою кажется, что только в Тихоне он находит подлинное сочувствие.

Вообще цитатный пласт этой повести даже перенасыщен, что не часто случалось со Щегловым. Здесь и прямо названный С.Т. Аксаков с его «Семейной хроникой», представляющейся повествователю райской идиллией, «пленительной и несбыточной сказкой» [41, с. 82], и — как уже было сказано — Достоевский. Цитируются Гейне, Некрасов и Плещеев, легко узнаваемы отголоски идей и высказываний Шопенгауэра и Ральфа Эмерсона.

15 Ср.: [26, с. 358; 27, с. 590].

16 Ср., например: [41, с. 93–94] и [18, с. 686; примеч. 164].

Увлечение толстовством (скоро пережитое) и недолгое сближение с издательством «Посредник» сделало возможным появление «антитолстовской» повести «Около истины», за которую Щеглов претерпел устные и печатные обвинения в «доносительстве»[17]. Слишком узнаваемы были в его персонажах их прообразы — В.Г. Чертков и его жена, И.И. Горбунов-Посадов, П.И. Бирюков и другие. (У некоторых персонажей повести «Убыль души» тоже были прототипы из литературного мира, к примеру, А.М. Скабичевский, которого Щеглов терпеть не мог; К.М. Фофанов и другие.)

Есть свидетельство, что Толстой, познакомившись с повестью, смеялся над своими последователями, говоря: «Это баня, баня для вас»[18]. Щеглов между тем подчеркивал, что на самого «великого писателя земли русской» он не покушался, хотел показать только опасную глупость его ревностных не по разуму последователей. Однако в повести не раз появляется и сам «учитель». И если в начале упоминания о нем комплиментарны: «суровый голос яснополянского философа»; «Великий в своей святой неуступчивости»; «давно чаемая живая вода» [41, с. 152, 153], то дальше не только высмеивается религиозное поклонение толстовцев своему кумиру, но дается понять, что их учитель («Лев Николаевич» или «Л. Н.») виновен во многих человеческих трагедиях. В ночь на 4 августа 1891 г. покончил с собой один из служащих издательства «Посредник», Александр Яковлев[19]. Видимо, после этого Щеглов вводит в свою повесть образ студента Безгина, который кончает с собой тем же способом, что реальный петербургский рабочий, сбитый с толку толстовцами (травится ядом для крыс). Безгин оставляет записку, в которой говорит, что не знает, «кого винить: себя или *его*» (т. е. Толстого). «Верней всего, что себя» [41, с. 266].

Значима в повести реминисценция из «Войны и мира» (*«тоска по каратаевскому поту»* [41, с. 211][20]. Одним же из самых интересных моментов является переплетение в повести «толстовского» и «достоевского» начал.

17 История вылилась даже на страницы зарубежной прессы. См.: [42].

18 Об этом Горбунов-Посадов рассказал Меньшикову, а тот передал слова Толстого в письме к Щеглову (цит.: [23, с. 566]).

19 См. наш комментарий: [23, с. 569].

20 Отсылка к описанию Платона Каратаева, героя, служащего в романе Толстого олицетворением «духа простоты и правды»: «...какой-то маленький человек, присутствие которого Пьер заметил сначала по крепкому запаху пота, который отделялся от него при всяком его движении» [33, с. 50, 44–45]; том четвертый, часть первая, XII, XIII.

Так, вождь толстовцев, аристократ Алексей Кувязев, — не только узнаваемый портрет Владимира Черткова[21], но еще и реинкарнация Николая Ставрогина. О своем герое Щеглов говорит, что ему была присуща «болезненная сладость добровольного уничижения и опрощения» [41, с. 210]. К системе образов Достоевского отсылает тема бани, важная сразу для нескольких его произведений. Кувязев еще до своего толстовства любил исчезать недели на две, поступая на работу банщиком в «очень дешевые, очень неопрятные, прямо чернорабочие бани» [41, с. 210]. К «Бесам» Достоевского, несомненно, восходит дважды отмечаемое автором самодовольное «хрюканье» [41, с. 219, 220] Забродина (его прототипом был Горбунов-Посадов) при варварском «редактировании» чужих текстов (при составлении брошюрок для народа) — с целью искоренения из них всего религиозного и патриотического.

Интересен и диалог с участием персонажа, о котором следовало бы говорить отдельно, поскольку его прототипом был Н.С. Лесков, но это увело бы нас слишком в сторону от трех отечественных классиков. Обращаясь к этому герою (Нестору Куриленко), эпизодический персонаж — писатель из крестьян, прибившийся к толстовцам, — с усмешкой говорит о своих покровителях: «Нет, а вы знаете, ведь некоторые из “толстовцев” так о себе воображают… будто бы они продолжают мотив Алеши Карамазова… знаете, из романа Достоевского?..» На что другой участник беседы «раздражительно заметил»: «Ну, и пусть их воображают, а по моему мнению, они скорее всего вторят хору “Бесов”… того же автора!..» [41, с. 251]. Эту сцену Щеглов создал специально для отдельного издания (возможно, чтобы еще больше подразнить своих критиков), в журнальном варианте ее не было, и тут перед нами своего рода «обнажение приема», потому что все описание кружка издательства «Мужичок-простачок» действительно заставляет вспомнить прежде всего кружок младшего Верховенского.

В уста Куриленко Щеглов вкладывает такое рассуждение:

> Сижу я, знаете, иногда у себя в кабинете и думаю: для чего это жили на белом свете такие великие писатели, как например, Пушкин, Гоголь, До-

21 Естественно, рецензенты, говоря о «доносительстве», не называли подлинных фамилий толстовцев. Э. Диллон в указанной выше статье негодовал по поводу предпринятого Щегловым «нападения» «на честь жены человека, провозглашающего себя апостолом высшей культуры» [42, p. 416; пер. с англ.]. Эти слова Щеглов привел в предисловии к изданию двух повестей [41, с. 24].

> стоевский?.. Преподали они нам великие уроки, кровью, можно сказать, изошли, поучая нас настоящей любви к матушке Рассее, а мы, глядишь, всё толчемся на одном месте и, вместо того, чтобы дружно стать в ряды обыкновенных честных работников государства — всё разные интермедии разыгрываем... вроде хоть бы этой «толстовщины»... Чтобы вспомнить того же самого Достоевского — тот ведь, как дятел, долбил при всяком удобном случае нашей молодежи: что нельзя-де любить народ, презирая его основы, что закрепощать его в своих духовных убеждениях... это своего рода новое *«духовное крепостное право»*, пожалуй еще злейшее, чем Годуновское... Так нет же, не внемлют и не внемлют!!.. [41, с. 253].

Другие собеседники шутят, что от толстовского крепостного права «не так-то легко будет освободиться!» [41, с. 253]. Наконец, последним упоминанием Достоевского в «антитолстовской» повести является отсылка к его идее «народа-Богоносца», неприемлемой для толстовцев [41, с. 257].

Литературоведы отнеслись к повестям начала 1890-х гг. несправедливо: подчеркивали, что это самые слабые произведения Щеглова [2, с. 271], отмечали наступивший упадок [3, с. 30]. Кажется, напротив, это была вершина «серьезной» линии его творчества, которой впоследствии он уже не мог достичь. Думается, что настает время перечитать эти повести со вниманием как значимые памятники своей эпохи. Особенно это относится к повести «Около истины», предостерегающей от всяческого идолопоклонства. Что же касается «юмористического романа» «Миллион терзаний», то к нему тоже стоит присмотреться. Это чрезвычайно интересный опыт совмещения разных жанрово-стилистических форм. Тут и неспешное, с лирическими или юмористическими отступлениями, повествование от третьего лица, и письмо, и фрагменты дневника главного героя — писателя Теребенева, и фельетон, и исповедь, и афоризмы, и «конспект» исторического романа. Поистине слава «русского Джерома» была Щегловым заслужена.

Список литературы

Исследования

1 *Александров А.С., Фетисенко О.Л.* [Вступ. ст. к публ. «Переписка А.А. Измайлова и И.Л. Леонтьева (Щеглова)»] // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2018–2019 годы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2019. С. 227–233. https://doi.org/10.31860/0202-0262-2019-36-227-270

2 *Битюгова И.А.* И.Л. Леонтьев-Щеглов и Ф.М. Достоевский // Достоевский: Материалы и исследования СПб.: Наука, 1994. Т. 11. С. 271–290.

3 *Варфаламеева Т. В.* «Ученик Гоголя»: Дань памяти и традиции в художественных и документальных текстах И.Л. Щеглова-Леонтьева // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 6 (120). С. 29–32. https://doi.org/10.23670/IRJ.2022.120.6.068

4 *Виноградов И.А.* Провокация вымысла: Мистифицированная цитата Д.С. Мережковского как литературная реалия в изучении творчества Н.В. Гоголя // Проблемы исторической поэтики. 2017. Т. 15, № 4. С. 7–21. https://doi.org/10.15393/j9.art.2017.4741

5 *Григорьева Е.Н., Ляпушкина Е.И.* История одной зависти // Русская литература. 2018. № 3. С. 153–163.

6 *Ермакова-Битнер Г.В.* [Предисл. к публ. писем А.Н. Плещеева] И.Л. Леонтьеву-Щеглову // Литературный архив: Материалы по истории литературы и общественного движения / под ред. М.П. Алексеева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 6. С. 354–359.

7 *Катаев В.Б.* Литературные связи Чехова. М.: Изд-во МГУ, 1989. 261 с.

8 *Кубасов А.В.* Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова // Ранняя драматургия А.П. Чехова: сб. статей по мат. Междунар. научн. конф., посвящ. 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021. С. 205–232.

9 *Медведева М.А.* От драматургии к прозе (неизвестные страницы творческой биографии Р.М. Кумова) // Известия Волгоградского гос. пед. университета. Филологические науки. 2017. № 10 (123). С. 153–158.

10 *Невская Д.Р.* Три фазиса признания и увенчания: К истории первых юбилеев Гоголя // Новый филологический вестник. 2013. № 1 (24). С. 106–139.

11 *Новикова А.А.* К вопросу о жанре мемуаров в творчестве И.Л. Леонтьева (Щеглова) конца XIX – начала XX в. // Вестник Бурятского государственного университета. Язык. Литература. Культура. 2015. Вып. 10 (I). С. 145–151.

12 *Новикова А.А., Плотникова Н.И.* Иван Леонтьевич Леонтьев. Страницы творческой биографии писателя // Глобус. 2019. № 9 (42). С. 48–51.

13 *Новикова А.А.* Тема искусства в творчестве И.Л. Леонтьева (Щеглова) // Materiały VIII Międzynarodowej naukowi-praktycznej konferencji «Dynamika

naukowych badan-2012». Przemyśl: Nauka i studia, 2012. Vol. 12: Nauki filologiczne. С. 55–61.

14 *Одесская М.М.* Нескромные догадки о «Нескромных догадках» И.Л. Леонтьева-Щеглова // Чеховиана. Чехов и его окружение. М.: Наука, 1996. С. 169–177.

15 *Одесская М.М.* Повесть Ф.М. Достоевского «Вечный муж» и инсценировка И.Л. Щеглова «Господин с крепом на шляпе» // Новый филологический вестник. 2021. № 4 (59). С. 125–134.

16 *Соколова Н.С.* Интертекстуальные включения трагедии У. Шекспира «Король Лир» в повести И.Л. Леонтьева-Щеглова «Корделия» // Вестник Московского государственного гуманитарного университета. 2015. № 1. С. 44–49.

17 *Спачиль О.В.* «В марте еду в Кубань. Там: “amare et non morire”» (О мифопоэтике А.П. Чехова) // Культурная жизнь Юга России. 2013. № 2 (49). С. 51–54.

18 *Фетисенко О.Л.* «Гептастилисты»: Константин Леонтьев, его собеседники и ученики. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2012. 784 с.

19 *Фетисенко О.Л.* Достоевский в «оптинском дневнике» И.Л. Леонтьева-Щеглова // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб.: Серебряный век, 2014. № 32. С. 133–142.

20 *Фетисенко О.Л.* К истории очерка И.Л. Леонтьева (И. Щеглова) «У отца Иоанна Кронштадтского» // Два века русской классики. 2022. Т. 4, № 2. С. 166–193. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-166-193

21 *Фетисенко О.Л.* «Минуты роковые» на страницах дневника И.Л. Леонтьева (Ивана Щеглова) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2022 г. СПб.: Росток, 2022. С. 52–62. https://doi.org/10.31860/978-5-918680-353-52-62

22 *Фетисенко О.Л.* Сергей Рачинский и его «сверхштатный ученик» Иван Щеглов // Исследовательский журнал русского языка и литературы. 2022. Т. 1, № 1. С. 129–144. https://doi.org/10.52547/iarll.21.7

Источники

23 *Александров А.А.* Письма К.Н. Леонтьеву. Стихотворения. Статьи. Воспоминания. Материалы к истории журнала «Русское обозрение» / сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. О. Л. Фетисенко. СПб.: Владимир Даль, 2024. 815 с.

24 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. [М.]: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 8. 816 с.

25 *Джером К. Джером.* Письма к И.Л. Щеглову (Леонтьеву) / публ. Е.В. Свиясова // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дом на 1974 год. М., 1976. С. 200–214.

26 [*Достоевский Ф.М.*] Из записной книжки Ф.М. Достоевского // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. Т. 1: Биография, письма и заметки из записной книжки. С. 355–375.

27 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1984. Т. 27. 464 с.

28 Из дневника И.Л. Леонтьева (Щеглова) / публ. Н.Г. Розенблюма // Литературное наследство. М.: Наука, 1960. Т. 68. С. 479–492.

29 *Короленко В.Г.* Художник Алымов. Из рассказов о встречных людях // *Короленко В.Г.* Собр. соч.: в 5 т. Л.: Худож. лит., 1989. Т. 2. С. 380–433.

30 *Меньшиков М.О.* Письма к ближним. Несильные // Новое время. 1911. № 12667. 19 июня. С. 4.

31 Русский мыслитель: Избранные мысли и отрывки из сочинений Гоголя, его писем и воспоминаний о нем. Собрал Иван Щеглов. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1887. 183 с.

32 Сверхштатный ученик: Переписка С.А. Рачинского и И.Л. Леонтьева (Ивана Щеглова). 1891–1900 / сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. О.Л. Фетисенко. СПб.: Изд-во Пушкинский Дом, 2024. 464 с.

33 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1940. Т. 12. 428 с.

34 *Шах-Пароніанц Л.М.* Чествование 25-[ле]тия литературной деятельности Ивана Леонтьевича Щеглова. Кронштадт: Котлин, 1902. 12 с.

35 *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Автобиографическая заметка // *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Наивные вопросы. СПб.: Изд-во А.Г. Алексеева, 1903. С. 181–183.

36 *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] «Затерянный мудрец»: Комедия в четырех действиях // Русский вестник. 1897. Июнь. С. 1–100.

37 *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Корделия. Миньона. Петербургская идиллия. Кожаный актер. Проводы. Мир праху. 2-е изд. СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1897. 376 с.

38 *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Меланхолическое предисловие // *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Миллион терзаний. Юмористический роман. Дачный муж. Юмористические очерки. СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1899. С. 3–6.

39 *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Миллион терзаний // *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Миллион терзаний. Юмористический роман. Дачный муж. Юмористические очерки. СПб.: Изд-во А.С. Суворина, 1899. С. 7–270.

40 *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Миньона // Новое время. 1887. № 4248. 25 декабря. С. 3–4.

41 *Щеглов И.* [*Леонтьев И.Л.*] Убыль души. Около истины. М.: Издат. книжн. маг. журн. «Артист», 1894. 292 с.

42 *Dillon E.J.* Count Tolstoi — His Disciples and Traducers: A Russian Literary Causery // The Review of Rewiews. 1892. Vol. V, № 2. P. 414–416.

References

1 Aleksandrov, A.S., and O.L. Fetisenko. “Vstupitel’naia stat’ia k publikatsii ‘Perepiska A.A. Izmailova i I.L. Leont’eva (Shcheglova)’.” [“Introductory Article to the Publication ‘Correspondence Between A.A. Izmailov and I.L. Leontiev (Shcheglov)’.”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2018–2019 gody* [*Yearbook of the*

Manuscript Department of Pushkin House for 2018–2019]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 2019, pp. 227–233. https://doi.org/10.31860/0202-0262-2019-36-227-270 (In Russ.)

2 Bitiugova, I.A. "I.L. Leontiev-Shcheglov i F.M. Dostoevsky" ["I.L. Leontiev-Shcheglov and F.M. Dostoevsky"]. *Dostoevsky: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 11. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994, pp. 271–290. (In Russ.)

3 Varfalameyeva, T.V. "'Uchenik Gogolia': Dan' pamiati i traditsii v khudozhestvennykh i dokumentalnykh tekstakh I.L. Shcheglova-Leontieva" ["'Apprentice of Gogol': Tribute to Memory and Tradition in Fiction and Documentary Texts by I.L. Shcheglov-Leontiev"]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatelskiy zhurnal*, no. 6 (122), 2022, pp. 29–32. https://doi.org/10.23670/IRJ.2022.120.6.068 (In Russ.)

4 Vinogradov, I.A. "Provokatsiia vymysla: Mistifitsirovannaia tsitata D.S. Merezhkovskogo kak literaturnaia realiia v izuchenii tvorchestva N.V. Gogolia" ["Provocation of the Fantasy: Mystificated Quotation of D.S. Merezhkovsky as a Literary Fact in N.V. Gogol Studies"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 15, no. 4, 2017, pp. 7–21. https://doi.org/10.15393/j9.art.2017.4741 (In Russ.)

5 Grigorieva, E.N., and E.I. Lyapushkina. "Istoriia odnoi zavisti" ["The Story of One Envy"]. *Russkaia literatura*, 2018, no. 3, pp. 153–163. (In Russ.)

6 Ermakova-Bitner, G.V. ["Preface to the Publication of Letters from A.N. Pleshcheev to I.L. Leontiev-Scheglov"], ed. by M.P. Alekseev. *Literaturnyi arkhiv: Materialy po istorii literatury i obshchestvennogo dvizheniia* [*Literary Archive. Materials on the History of Literature and Social Movements*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1961, pp. 354–359. (In Russ.)

7 Kataev, V.B. *Literaturnye sviazi Chekhova* [*Chekhov's Literary Connections*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1989. 261 p. (In Russ.)

8 Kubasov, A.V. "Smekh 'po-frantsuzski': 'Tragik ponevole' Antona Chekhova i 'Dachnyi muzh' Ivana Sheglova" ["Laughter 'in French': 'The Reluctant Tragedian' by Anton Chekhov and 'The Country Husband' by Ivan Shcheglov"]. *Ranniaia dramaturgiia A.P. Chekhova: sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii posviashchennoi 110-letiiu Saratovskogo universiteta i 125-letiiu GTsTM im. A.A. Bakhrushina* [*Early Dramaturgy of A.P. Chekhov: Proceedings of International Scientific Conference, Dedicated to the 110th Anniversary of Saratov University and the 125th Anniversary of the A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum*]. Moscow, Bakhrushin Museum Publ., 2021, pp. 205–232. (In Russ.)

9 Medvedeva, M.A. "Ot dramy k proze (Neizvestnye stranitsy tvorcheskoi biografii R.M. Kumava" ["From Drama to Prose: (Unknown Pages of the Biography of R.M. Kumov)"]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Philological Sciences*, no. 10 (123), 2017, pp. 153–158. (In Russ.)

10 Nevskaia, D.R. "Tri fazisa priznaniia i uvenchaniia: K istorii pervykh iubileev Gogolia" ["Three Phases of Recognition and Crowning: On the History of Gogol's First

Anniversaries"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 1 (24), 2013, pp. 106–139. (In Russ.)

11 Novikova, A.A. "K voprosu o zhanre memuarov v tvorchestve I.L. Leontieva (Shcheglova) kontsa XIX – nachala XX veka" ["On the Question of the Genre of Memoirs in Works by I.L. Leontiev (Shcheglov) in the Late 19th – Early 20th Centuries"]. *Vestnik Buriatskogo gosudarstvennogo universiteta. Iazyk. Literatura. Kul'tura*, issue 10 (I), 2015, pp. 145–151. (In Russ.)

12 Novikova, A.A., and N.I. Plotnikova. "Ivan Leontievich Leontiev: Stranitsy tvorheskoi biografii pisatelia" ["Ivan Leontievich Leontiev: Pages of the Writer's Work and Biography"]. *Globus*, no. 9 (42), 2019, pp. 48–51. (In Russ.)

13 Novikova, A.A. "Tema iskusstva v tvorchestve I.L. Leontieva (Shcheglova)" ["The Theme of the Art in the Work of I.L. Leontiev (Shcheglov)"]. *Materiały VIII Międzynarodowej naukowi-praktycznej konferencji "Dynamika naukowych badan-2012"* [*Materials of the 8th International Scientific Practical Conference "Dynamics of Scientific Research 2012"*], vol. 12: Nauki filologiczne [Philological Sciences]. Przemyśl, Nauka i studia Publ., 2012, pp. 55–61. (In Russ.)

14 Odesskaia, M.M. "Neskromnye dogadki o 'Neskromnykh dogadkakh' I.L. Leontieva-Shcheglova" ["Immodest Guesses About 'Immodest Guesses' by I.L. Leontiev-Shcheglov"]. *Chekhoviana. Chekhov i ego okruzheniie* [*Chekhoviana. Chekhov and His Circle*]. Moscow, Nauka Publ., 1996, pp. 169–177. (In Russ.)

15 Odesskaia, M.M. "Povest' F.M. Dostoevskogo 'Vechnyi muzh' i instsenirovka I.L. Shcheglova Gospodin s krepom na shliape'." ["The Story of F.M. Dostoevsky 'The Permanent Husband' and I.L. Shcheglov's Dramatization 'Gentleman with the Crepe on His Hat'."]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (59), 2021, pp. 125–134. (In Russ.)

16 Sokolova, N.S. "Intertekstual'nye vkliucheniia tragedii U. Shekspira 'Korol' Lir' v povesti I.L. Leontiev-Shcheglova 'Cordelia'." ["Intertextual Inclusions of W. Shakespeare's Tragedy 'King Lear' in I.L. Leontiev-Shcheglov's Story 'Cordelia'."]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta*, no. 1, 2015, pp. 44–49. (In Russ.)

17 Spachil', O.V. "'V marte edu v Kuban'. Tam: 'amare et non morire'' (O mifopoetike A.P. Chekhova)" ["'In March I Will Go to Kuban. There: 'Amare et non Morire'' (About A.P. Chekhov's Mythopoetics)"]. *Kulturnaia zhizn' Iuga Rossii*, no. 2 (49), 2013, pp. 51–54 (In Russ.)

18 Fetisenko, O.L. *"Geptastilisty": Konstantin Leontiev, ego sobesedniki i ucheniki* [*"Heptastylists": Konstantin Leontiev, His Interlocutors and Disciples*]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2012. 784 p. (In Russ.)

19 Fetisenko, O.L. "Dostoevskii v 'optinskom' dnevnike I.L. Shcheglova" ["Dostoevsky in 'Optina' Diary by I.L. Shcheglov"]. *Dostoevsky i mirovaia kultura: almanakh* [*Dostoevsky and World Culture: Almanac*], no. 32. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2014, pp. 133–142. (In Russ.)

20 Fetisenko, O.L. “K istorii ocherka ‘U ottsa Ioanna Kronshtadtskogo’ Ivana Sheglova (I.L. Leontieva)” [“On the History of the Essay ‘Visiting Father John of Kronstadt’ by Ivan Shcheglov (I.L. Leontiev)”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 4, no. 2, 2022, pp. 166–193. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-166-193 (In Russ.)

21 Fetisenko, O.L. “‘Minuty rokovye’ na stranitsakh dnevnika I.L. Leontieva (Ivana Shcheglova)” [“‘Fatal Minutes’ on the Pages of the Diary of I.L. Leontiev (Ivan Shcheglov)”]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2022 god* [*Yearbook of the Manuscript Department of Pushkin House for 2022*]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2022, pp. 52–62. https://doi.org/10.31860/978-5-918680-353-52-62 (In Russ.)

22 Fetisenko, O.L. “Sergei Rachinskii i ego ‘sverkhshtatnyi uchenik’ Ivan Sheglov” [“Sergey Rachinsky and His ‘Supernumerary Disciple’ Ivan Shcheglov”]. *Issledovatel’skii zhurnal russkogo iazyka i literatury*, vol. 11, issue 1, 2023, pp. 129–144. https://doi.org/10.52547/iarll.21.7 (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ZETVRM
УДК 821.112.2.0 + 82.09
ББК 83.3(4Гем)5 + 83.3(4Гем)7

РЕЦЕПЦИЯ И.В. ГЁТЕ В НОВЕЙШЕЙ НЕМЕЦКОЙ ПРОЗЕ. ПО СЛЕДАМ «ВЕРТЕРА»

© 2025 г. Т.В. Кудрявцева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 27 января 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-240-265

Аннотация: Статья посвящена рецепции романа И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774) в творчестве немецких прозаиков XXI в. Материалом для исследования послужили малоизвестные и недостаточно изученные российской германистикой романы М. Вальзера, П. Унтухта, Р. Гёца, Ф. Займоглу, Дж. Ачара и др. Делается попытка определить интенции авторов известных на сегодняшний день немецких вертериад, созданных в XXI в., и способы воплощения авторского замысла в художественном тексте как на уровне решаемой в произведении проблемы, так и используемой для этого формы повествования. Выявляются черты сходства и различия между объектом рецепции и ее продуктом. Историко-литературный подход сочетается с теоретико-литературным обоснованием избранного тем или иным автором ракурса изображения современной действительности через призму мотивно-образной структуры оригинала. Использование элементов сравнительного анализа помогает лучше понять специфику рассматриваемых произведений, а учет историко-культурного и историко-социального контекстов, в которых создаются новые вертериады, позволяет оценить их эстетическую и общественную значимость и определить степень актуальности как современных «Вертеров», так и исходного текста для литературного процесса XXI в.

Ключевые слова: И.В. Гёте, вертериада, вертериана, анти-вертер, немецкая проза XXI в., роман, сюжет, П. Унтухт, Р. Гёц, Ф. Займоглу, Дж. Ачар, М. Вальзер.

Информация об авторе: Тамара Викторовна Кудрявцева — 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/0000-0002-8279-8639

E-mail: muchina@yandex.ru

Для цитирования: *Кудрявцева Т.В.* Рецепция И.В. Гёте в новейшей немецкой прозе. По следам «Вертера» // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 240–265. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-240-265

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

RECEPTION OF J.W. GOETHE IN MODERN GERMAN PROSE. IN THE FOOTSTEPS OF *WERTHER*

© 2025. Tamara V. Kudryavtseva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 27, 2025
Approved after reviewing: March 21, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article is devoted to the reception of J.W. Goethe's novel, *The Sufferings of Young Werther* (1774), in the German prose of the 21st century. The relies on hitherto little-known and understudied novels by M. Walser, P. Untucht, R. Goetz, F. Zaymoglu, Ch. Acar, and others. The article attempts to determine the authors' intentions of the today's known German verteriades, created in the 21st centuries, as well as the ways of embodying the idea in a literary text both at the level of the problem being solved in the work and the form of narration used for this purpose. The research reveals the similarities and differences between the reception object and its product. The historical and literary approach is combined with the theoretical and literary substantiation of the perspective chosen by one or another author to depict modern reality through the prism of the original motif-figurative structure. The comparative analysis helps to better understanding of the works' specifics under consideration and taking into account the historical, cultural, and social contexts, in which new verteriades are created, and also makes it possible to assess their aesthetic and social significance, to determine the relevance degree of both modern "Werters" and the source text for the literary process of the 21st century.

Keywords: J.W. Goethe, the Wertheriad, anti-Werther, German prose of the 21st century, genre, novel, plot, P. Untucht, R. Goetz, F. Zaimoiglu, Ch. Acar, M. Walzer.

Information about the author: Tamara V. Kudryavtseva, 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/0000-0002-8279-8639

E-mail: muchina@yandex.ru

For citation: Kudryavtseva, T.V. "Reception of J.W. Goethe in Modern German Prose. In the Footsteps of *Werther*." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 240–265. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-240-265

Роман И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» (первый бестселлер немецкоязычной литературы в эпистолярном жанре [9, p. 7; 19, p. 149]), как известно, почти сразу после выхода в свет начал приобретать черты культовости. Мировая вертериана хорошо изучена на богатейшем материале немецкоязычной литературы (см., в частности: [8]). Обращались к роману Гёте и многие писатели других стран, в том числе и России [6; 7, с. 141–153]. «Вертер» стал образцом для подражания в американской, английской, японской и других литературах мира и остается таковым вплоть до настоящего времени, служа моделью для новых произведений, создаваемых в жанровой традиции первого классического немецкого романа. Внимание к «Вертеру» не ослабевает, прежде всего, на родине его автора. Об особенностях рецепции романа в Германии можно судить по произведениям писателей XXI в., демонстрирующих, как и их предшественники, индивидуальное прочтение классика сообразно собственным интенциональным установкам, мировоззренческим и эстетическим пристрастиям и в соответствии с этим выбирающих ту или иную форму художественного выражения, что тем не менее не мешает безошибочно угадывать в «ремейках» черты предшественника.

Среди писателей, которые так или иначе обыгрывают содержательную и формальную стороны «Вертера», — Мартин Вальзер (Martin Walser, 1927–2023), Райнальл Гёц (Rainald Maria Goetz, *1954), Петер Унтухт (Peter Untucht, *1958) и др.

Помимо проблематики (суицид, аутсайдерство, поиски собственной идентичности, соотношение гендерных ролей, шире — личность versus общество в экзистенциальной обусловленности), востребованной оказывается и поэтика романа. В частности, соотношение реальности (документа-

лизма и автобиографизма) и вымысла, что исследователи считают одной из «фундаментальных проблем современного повествования» [10, p. 171], также нельзя рассматривать, не учитывая исторического прецедента «Вертера». Известно, что обыкновение Гёте использовать людей из своего круга общения в качестве моделей для вымышленных персонажей оказалось весьма востребованной практикой в истории рецепции романа вплоть до наших дней (феномен, получивший обозначение «парадигма Вертера») [10, p. 171][1].

Не менее важен роман и с точки зрения поисков языкового выражения на уровне повествовательной техники в постпостмодернистскую эпоху. «Мы <…> давно живем, читаем и пишем в новой литературной эпохе <…> лучшие романы последних двадцати пяти лет объединяет нечто большее, чем их качество <…>» [15, p. 24], — писал в 2011 г. известный писатель и публицист Максим Биллер (Maxim Biller, *1960), пытаясь определить особенности постпостмодернизма в его соположенности с ведущей тенденцией к деперсонализации и отчуждению в модернизме и к релятивизации всего и вся — в частности к имитации субъективности в литературном направлении 1970-х «новая душевность» (Neue Innerlichkeit)[2], с которого начался постмодернизм в Германии.

Речь в данном случае идет о возрождении в литературе многовековой «эпохи Я», начало которой связано с «Вертером», а именно о возвращении в текст Я-нарратива как инструмента «изучения человека с точки зрения строго индивидуального подхода» (цит. по: [15, p. 24]).

В доказательство правомочности своего суждения Биллер приводит слова писателя этой «эпохи», автора научно-фантастических произведений Беньямина Штайна (Benjamin Stein, *1970), сказанные тем по поводу своего недописанного романа 1989 г. «Крыло стрекозы» (*Der Libellenflügel*) [36, p. 59–78]:

> Начиная с набросков к первому роману, меня занимает повествование от первого лица. Сказать Я. Заставить рассказывать Я. В «Алфавите

1 Так, автобиографический любовный роман М. Биллера «Эзра» (2003) о несчастной любви автора к турчанке, ставший предметом судебного разбирательства, в результате которого на продажу книги был наложен запрет, буквально повторил судьбу «Вертера». Ср. также роман Б. Штайна «Экран» (*Die Leinwand*, 2010): См.: [26, p. 164–182].

2 См. в частности: [5, с. 260; 32, p. 50–54].

> Йехуды Лёва»[3] я, как мне видится сегодня, сбился с пути. Сегодня я не могу и помыслить отказаться от Я-повествования. Уже тогда я исследовал мировую литературу в поисках образцов повествования от первого лица, и нашел. Их можно найти во все эпохи (цит. по: [15, p. 24]).

И содержание, и форма (эпистолярный стиль, автобиографические черты, интертекстуальные вставки и проч.) вышедшего в 2002 г. романа Петера Унтухта[4] «Двое за Лимесом» (*Zwei hinterm Limes*) отсылают читателя непосредственно к «Вертеру». На первый взгляд книга Унтухта, по словам рецензента Х.К. Кослера [25, p. 59], попахивает пылью. Действие романа, написанного от первого лица, происходит в провинции (преимущественно в прирейнском Вецларе, где молодой юрист Гёте, практикант при имперском суде, и написал «Вертера»). Связь с первоисточником ощущается не только в размеренном, свойственном эпистолярно-мемуарному повествованию стиле и интертекстуальных вставках, разбросанных по всему роману Унтухта, но и в «копировании» сцен «Вертера» (званый обед, на который приглашен один из протагонистов, и проч.).

Однако за этой «вторичностью» скрывается нечто большее, начиная от замысла автора и рецептивной установки читателя, которая может совпадать с интенциями автора или нет в зависимости от того, как прочитываются сегодня сам оригинал и его «ремейк».

Подобно произведению Гёте, «Вертер» Унтухта иллюстрирует авторскую мысль, призванную через образы протагонистов донести до читателей особенности мировидения самого писателя. Протагонист не случайно работает над эссе о рецепции «Вертера» в наши дни, что придает роману Унтухта черты метаромана.

Несомненный факт «игры» с классикой, присущей современной литературе, определяет и характер «подражательной» манеры Унтухта как анти-вертеровской. Несмотря на то что в романе ощутима близость автора духу далеко отстоящей от него литературной эпохи, произведение получило от критиков определение «Вертер наоборот» [18].

3 Первый роман Штайна — *Alphabet des Juda Liva* (1995).

4 Писатель родился в средневековом городе Вецлар (земля Гессен, на северной границе знаменитого Лимеса), много лет жил во Фрайбурге, где изучал литературу и историю в университете, работал независимым журналистом, копирайтером в рекламном агентстве.

В центре повествования — история отношений 42-летнего Якоба и студентки Бабетты. Типичный представитель современного общества потребления, «вечный студент» Якоб ведет ничем не примечательный образ жизни, довольствуясь редкими заработками в рекламной компании и находя «отдохновение» от рутины в литературе и в случайных связях с женщинами.

Сочетание богатого воображения и отсутствие амбиций определяют экзистенцию персонажа, пока размеренный ход жизни не нарушает очередная возлюбленная. Не довольствуясь проявлением чувств ухажера, девушка ждет от него вербального объяснения в любви. А пока «нерешительный» герой не созреет до признания «я тебя люблю», он должен пройти испытание разлукой и отправиться в Вецлар, где родился и вырос. Девушка ждет от запоздавшего с «инициацией» избранника еще одного решительного шага: он обязан, наконец, разобраться в самом себе, другими словами — заняться поисками собственной идентичности. Ему предписано писать Бабетте письма по электронной почте до тех пор, пока девушка не поймет, каков он на самом деле, и не захочет его увидеть.

Полгода Якоб проводит вдали от Бабетты. Вся книга состоит из писем, в которых рассказы Якоба о Вецларе, о друзьях детства перемежаются воспоминаниями о прошлом, случаями из жизни, любовными историями и проч. Все это лишено драматизма, чрезмерной исповедальности, эмоциональности и пафосности в выражении чувств.

В отличие от гётевского Вертера протагонист Унтухта относится к себе и к своему литературному двойнику с достаточной долей иронии. Антивертеровский посыл звучит уже в начале романа. Сперва главный персонаж нелицеприятно отзывается о своем прототипе из века XVIII, называя героя Гёте «малохольным Вертером» [37, p. 23].

Якоб недоумевает, почему «<...> в городе одна из улиц, которая находится не в самом плохом месте, названа именем человека, совершившего самоубийство. Другие города, вероятно, выбрали бы социально неблагополучный район» [37, p. 48]. А что, рассуждает он, если бы первая пассия «франкфуртца» ответила ему взаимностью? Возможно, его Вертер не появился бы на свет. А Вецлар пожинал бы лавры всемирной славы и т. д. и т. п. (см.: [37, p. 168–169]).

В другом месте Якоб цитирует «чересчур эмоционального идиота» [37, p. 44] Вертера («Город сам по себе мало привлекателен, зато природа

повсюду вокруг несказанно прекрасна» (пер. Н. Касаткиной. — *Т.К.*). Протагонист Унтухта не разделяет мнения протагониста Гёте и целую страницу отводит описанию красот в окрестностях Вецлара, расшифровывая содержание гиперболы «несказанно прекрасна». Оспаривает Якоб и эпитет «малопривлекательный», называя оценочное суждение Вертера «несусветной глупостью» [37, p. 46], а на самом деле вступая в полемику с автором романа XVIII в.

По ходу чтения читатель знакомится и с другими местами в Вецларе и его окрестностях, достойными посещения и восхищения. Многие фрагменты из писем, адресованных Бабетте, прочитываются как тексты из рекламных туристических проспектов (с поправкой на изящный стиль Унтухта, словно бросающего вызов своему знаменитому предшественнику, дописывая за него страницы, в которых упоминается Вецлар). Например:

> Она стояла, облокотясь на подоконник и вглядываясь в окрестности; потом посмотрела на небо, на меня; я увидел, что глаза ее подернулись слезами; она положила руку на мою и произнесла: «Клопшток!» (пер. Н. Касаткиной. — *Т.К.*) [*Werther, Am 16. Junius*] [37, p. 284].

Взяв эти слова в качестве эпиграфа к одной из глав, Унтухт-Якоб далее пишет:

> В воскресенье <…> я стоял на террасе новенького модульного (аллюзия на типичный для местности традиционный фахверк. — *Т.К.*) дома в Фольпертхаузене[5] <…> и обозревал окрестности. Отливающие золотом волны пшеничных полей в обрамлении темной ленты хвойного леса, изрешеченные купами деревьев, холмистая местность, где с трудом отыщется дом или опора ЛЭП. И хотя в любую минуту вас может настичь протяжный рев оленя и порадовать вид боязливой косули, они явно не спешат внести свою лепту в лакировку сельских клише. Идиллические места пугливы. Слава Богу, показался заяц, но только на секунду. Внезапно закруживший над полем огромный ястреб обратил трусишку в бегство [37, p. 284].

5 Город южнее Вецлара, стал известен благодаря описанному в романе «Страдания юного Вертера» так называемому Деревенскому балу 09.06.1772, который посетил молодой Гёте.

В романе Гёте название города, где происходит действие, не упоминается ни разу. Унтухт, напротив, делает Вецлар не только исходной точкой повествования, но, по сути, и центральным образом романа-антагониста.

Примечательно, что Бабетта находится во Франкфурте-на-Майне, и письма Якоба преодолевают символичную (сегодня) границу — Лимес, которой обязано название романа. Лимес служит обозначением пограничного вала, который римляне когда-то проложили по территории германцев. Вецлар лежит севернее Лимеса, и (на что обращает внимание Унтухт в романе) долгое время он был разделен по религиозному признаку (в южной части жили католики, в северной — протестанты). Таким образом, пересечение реальных и воображаемых границ — еще одна тема, раздвигающая проблемно-тематические рамки литературного предшественника: примирить или совместить несовместимое по принципу Coincidentia oppositorum (см.: [24, p. 12]), стереть границы (мысль, которую материализует анти-Вертер на протяжении всего романа), и не только пространственно-временные, религиозные, культурные и даже психологические. Эта мысль увязывается с проблемами современного мира (действие романа происходит в 1999–2000 гг.), а точнее (еще шире трактуя Гёте применительно к нашему времени), служит предостережением игрокам, находящимся на вершине геополитической пирамиды, которые ведут себя «неподобающим образом» [18], забывая исторические уроки прошлого, подтверждая (вопреки утверждениям автора)[6] злободневность нового «Вертера».

Читатель не обнаруживает в романе гётевского развития сюжета — от сентиментальной идиллии к трагическому финалу. Роман начинается с вырванной из эпистолярного контекста трагической сцены, в которой герой констатирует смерть глубоко почитаемого им двоюродного деда Вильгельма. Он вырастил мальчика, по сути заменив ему отца и став его духовным наставником. Это мини-предисловие (диссонирующее с дальнейшим ходом событий, в описании которых нет места изображению чувств человека страдающего) повторяется затем в конце романа, где речь идет о похоронах родственника. Вильгельм и есть главный герой эпистолярного опуса Якоба. Вокруг этой фигуры умудренного опытом столетнего старца строится сюжет. У живущего на улице Вертера обаятельного жизнелюби-

6 Письмо автору статьи от 30.12.2024.

вого философа за плечами солидный багаж знаний в литературе, истории, философии, религии и проч. В его доме и поселяется Вертер Унтухта. В беседах с Вильгельмом Якоб проводит время, рассказывая в письмах к Бабетте о богатой событиями жизни родственника. Например, о его неудавшейся попытке организовать вместе с бывшим сокурсником Хабермасом симпозиум, в котором предполагалось участие крупнейших немецких мыслителей XX столетия — Хайдеггера, Гадамера, Хоркхаймера и Адорно.

В связи с историей Вецлара, которая больше всего занимает мысли Вильгельма, на страницах романа то тут, то там появляются имена знаменитых немцев — Лютера, Дюрера, Бюхнера и др., так или иначе имеющих отношение к истории Вецлара. Обращает на себя внимание англичанин Джозеф Конрад с африканским «Сердцем тьмы». Патриот родных мест Вильгельм, по словам внучатого племянника, пишет свою книгу *Cor obscuritatis*, повествующую об античной истории Лимеса, об отважных хатах — защитниках древнегерманских земель от римских завоевателей. Первый вариант, как полагается, погиб под бомбежками Второй мировой, поэтому сюжет второй версии претерпел изменения под давлением истории, и даже события сгоревшей книги подвергаются сомнению... Возможно, Вильгельм вспомнил бы и о цивилизационном геноциде, в котором славные соотечественники на рубеже XIX–XX вв. преуспели не меньше англичан и снискали искреннее восхищение потомков Канта, Гегеля, Фихте и того же Гёте (см., в частности: [4, с. 441–442]).

Погружаясь в воспоминания, Якоб совершает вместе с Вильгельмом путешествие во Фландрию: старик намерен посетить места, где он, молодой солдат времен Первой мировой войны, лишился руки. Исторические экскурсы философствующего родственника простираются в воспоминаниях Якоба от современности до эпохи Реформации, Средневековья и Античности. История реконструируется двумя протагонистами отнюдь не тривиального свойства, сочетающими в себе чудачество и тщеславие, прожектерство и рационализм, резонерство и мечтательность, но в целом способными устоять перед ударами судьбы и следующими совету Вертера, который Гёте вложил в уста своего героя во втором издании романа (1775), прислушавшись к мнению критиков: «Будь мужчиной и не следуй за мной» („Sei ein Mann, und folge mir nicht nach“)[7].

7 Титульная страница романа Гёте.

Именно этим напутствием руководствуются почти все современные анти-Вертеры, получившие прививку самоиронии от общества, не заслуживающего «спектакля» à la суицид[8] и разыгрывающие для обывателя сцены в привычных для него декорациях усталости и пресыщенности. Поэтому и автор, показывая непреклонность Якоба хранить верность собственному душевному настрою, не ставит перед собой цели пробудить в читателе воспоминание о бунтующем сердце Вертера или даже о более близком «рискующем» — Эрнста Юнгера, т. е. привести в волнение задубевшие души современников. Унтухт стремится освободить мозг читателя от ментального ила с помощью хитроумных интеллектуальных упражнений, уводящих в глубины истории, ставящих читателя перед необходимостью находить ответы на подчас неудобные вопросы, искать альтернативные решения проблем, учиться искусству возможного и проч.

Игра ума не менее важна для писателя, чем занимательный сюжет. Унтухт создает сложный лабиринт, в котором признаки интеллектуального романа сталкиваются с провокативными приемами поп-литературы, высокий стиль обесценивается каламбуром, и все это в обрамлении мистики и фантастики, музыки и поэзии, отсылок к истории искусств, к современной культуре, философии и политике.

Читатель рискует быть сбитым с толку чехардой синтаксических построений, внешне наследующих классическому стилю, который осовременивается разговорной лексикой и неологизмами из разных сфер жизни. Все это призвано помочь уловить глубинный смысл «послания» автора, пытающегося на стыке иронии и меланхолии бросить на большой мир философский взгляд провинциала, строящего свои отношения с историей и современностью, по сути, через связи с такими же провинциалами. В конечном счете автор стремится «понять немецкий менталитет», а это, полагает он, невозможно, «если не уяснить, что означала Реформация, что произошло во время Тридцатилетней войны и что нам повезло жить на обитаемой земле» [30, p. 5]. И в этом смысле «многогранный сатирический взгляд на не-

8 В качестве исключения можно привести факт самоубийства известного писателя Вольфганга Герндорфа (Wolfgang Herrndorf, 1965–2013), который мужественно сражался с неизлечимой болезнью, в том числе с помощью творчества, но, по словам самого писателя, был вынужден «последовать за Вертером». См. подробнее: [12, p. 20]. Роман Герндорфа «Чик» (*Tschick*, 2010) о проблемах современных подростков вышел в переводе на русский язык под названием «Гуд бай, Берлин!» в 2017 г.

мецкую историю XX века» позволяет автору говорить о «надвременности» романа[9].

Именно воплощению этого замысла, а не желанию отдать дань первоисточнику в первую очередь посвящен роман Унтухта: в отличие от своего родственника, утверждающего, что Вертер — вечен, Якоб-эссеист считает, что «неудачник и антигерой» [37, p. 234] из Вецлара отжил свое время и никому не интересен. Этот тезис находит, среди прочего, подтверждение и в самом сюжете (в жизни героя присутствуют ситуации «любовного треугольника», не мешающие мирно сосуществовать его участникам). Однако уже своим обращением к классическому роману XVIII в. автор XXI в. доказывает обратное. Первоисточник не отпускает его с первой до последней страницы, а проблематика и испытанная временем форма «Вертера», позволяющая Унтухту, как и его герою, свободно перемещаться по историческим, культурным, философским и политическим лабиринтам европейского пространства [24, p. 12], не теряют своей актуальности.

***

Еще один «парадигматический» вариант «Вертера» представлен в жанре метареалистического романа о художнике (см.: [17]) Райнольда Гёца «Иоганн Хольтроп. Демонтаж общества» (*Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft*, 2012). Повествование о взлете и падении заглавного героя (топ-менеджера) было воспринято критиками в духе «сурового обличения современного капитализма» [1], «расчета с капитализмом как формой жизни <…> возвращения ненависти в качестве двигателя повествования» [22, p. 30]. Для этого автор выбрал подходящий ракурс изображения — вычленив один из проблемных сегментов социума — высшей прослойки экономической управленческой элиты.

«Выброшенный из общества» [35, p. 341] протагонист Гёца, прототипом которого писателю послужил известный (и узнаваемый в романе) бывший глава международного медиаконцерна «Бертельсман», подобно гётевскому Вертеру, добровольно уходит из жизни, не выдержав конкурентной борьбы во взрастившей его, а затем сделавшей аутсайдером среде. Своей радикальностью подзаголовок (который может прочитываться

9 Письмо автору статьи от 30.12.2024.

как в значении «снос», так и «обозрение») вызывает невольные ассоциации с «Гибелью одного семейства» Т. Манна, на фоне которого знаменитая семейная сага даже несколько уступает в своей социальной трагедийности. «Этот роман — осознанно субъективная, яростная и совершенно пристрастная критика тех разрушений, того опустошения, которые оставляет в человеке современная экономическая система» [2], — отозвался о романе (точнее, о его сценической версии)[10] некогда руководитель культурных программ московского Гёте-института Рольф Иро.

Писатель признавался, что он просто позаимствовал материал из мира бизнеса и создал гротеск, преувеличив все до размеров космического сумасшествия. Устройство современного общества, полагает Гёц, оказывает прямое воздействие на человека, прежде всего на его внутренний мир, на личную жизнь, на способность быть самим собой, прислушаться к голосу совести, на готовность восстать или смириться с обстоятельствами. Уничтоженный системой человек теряет устойчивость и желание жить [2].

Автор не обвиняет своего протагониста, а, скорее, по его собственным словам, испытывает к нему, как и к другим персонажам («неважно, насколько они приблизились к самому краю» [2]), эмпатию, смешанную с жалостью, поскольку и сам ощущает себя частью порицаемого им общества, лишающего человека экзистенциальной самости. Более того, Гёц дает своему герою шанс сделать выбор в пользу жизни и попытаться осознать себя свободной личностью:

> Он продвигался по заснеженному полю к железнодорожной насыпи. Вдалеке он увидел приближающийся поезд. Он побежал к железнодорожным путям, все быстрее, оглянулся, снова замедлил шаг. Перепрыгнул через рыхлый снег, взобрался наверх, огляделся, схватился за передний рельс, перевалился на шпалы, встал и побежал навстречу несущемуся локомотиву. Тот казался маленьким и находился очень далеко. Он грохотал, визжал и кричал. Затем внезапно вырос, почернел и ускорил ход.
>
> Хольтроп бежал, он понял то, что хотел понять: жизнь была прекрасна. В нем проснулось необъяснимое чувство душевной благодарности от сознания того, что отказываться от жизни в корне неверно, и он рассмеялся.

10 Премьера спектакля по этому роману состоялась во МХТ имени А.П. Чехова в июне 2013 г. на русском языке в переводе С. Городецкого.

> Преисполненный решимости спрыгнуть с рельсов раньше, чем локомотив пройдет еще десяток метров, Хольтроп сделал спасительный шаг правой ногой, яростно, слишком резко, поскользнулся, упал, посмотрел вверх и: он был мертв [35, p. 341–342].

Смерть настигла героя в последний миг, по-гётевски, по-романтически, как младенца в «Лесном царе» („das Kind war tot“).

Однако было бы неверно поверить в то, что получивший известность и даже скандальность представитель развивавшейся в оппозиции к литературному истеблишменту так называемой поп-литературы, направления, заявившего о себе еще в 1970-е гг., поставил себе задачу разочаровать читателя несостоявшимся happy end.

Ожидать этого от «“летописца современности и актуальной культуры”, который исследует реальную жизнь страны последних десятилетий <…> экспериментирует, пробует новые формы <…> “опорой для которых стали <…> обостренное чувство исторического восприятия, язык отстраненного наблюдателя, сатирическая отчетливость и страстная экспрессивность”» [1] было бы по меньшей мере странно.

На разноплановость повествовательных техник романа, что проявляется как в специфике образа протагониста, так и в жанровой структуре романа в целом, в частности обращает внимание немецкая исследовательница Кристин Айххорн, анализируя роман с точки зрения его принадлежности к традиции романа о художнике [17; см. также: 33].

Персонаж Гёца в юности мечтал «стать писателем» [35, p. 23]. Эти мечты остались мечтами, но не исчезли из жизни Хольтропа: он даже намеревался писать роман о своих карьерных успехах, о чем свидетельствует интервью протагониста, в которое вложены мысли самого Гёца о творчестве:

> Предпринимателей и художников связывает родство духа, экспериментальный подход к миру, созидательное разрушение <…>. Эта сторона искусства всегда привлекала его <…> он искал и нашел радикализм в мире бизнеса <…> в глубине души оставаясь писателем, Фонтане и Томас Манн, которых сегодня недооценивают <…>, были его любимыми писателями [35, p. 124].

Стремление Хольтропа-Гёца к радикализму в литературе не случайно. Айххорн видит в этом прямое указание автора на традицию: несостояв-

шийся писатель Хольтроп тесными узами связан со своими предшественниками эпохи «Бури и натиска», а именно с концепцией гения. Жизненным кредо Хольтропа становится цитата из новеллы Георга Бюхнера «Ленц» (1839), где содержится характеристика заглавного героя Я.М.Р. Ленца:

> Ведь в смерти он не обретал покоя и надежды [35, p. 116].

Связь неудачника Хольтропа с Ленцем не ограничивается любовью к творчеству как таковому; подобно поэту-штюрмеру, протагонист Гёца страдает психическим расстройством, что, возможно, и стало причиной суицидальных мыслей топ-менеджера.

В романе имеется лишь одна прямая ссылка на «Вертера» Гёте, и она не связана напрямую со смертью Хольтропа. На похоронах основателя журнала «Шпигель» Рудольфа Аугштайна один из присутствующих цитирует финальные строки романа:

> Гроб несли мастеровые. Никто из духовенства не сопровождал его (пер. Н. Касаткиной) [35, p. 305].

Эта реплика релятивизируется в романе Гёца другим персонажем, и не только потому, что писатель не хочет вводить читателей в заблуждение относительно естественной кончины известной личности:

> В данном случае это неправда, но место прекрасное [35, p. 305].

Однако неправда состоит и в том, что поэтологически важным в метаромане Гёца является именно суицидальный мотив, маркирующий (в данном случае в метареалистической связке Ленц — Вертер — Хольтроп) трагический конфликт творческой личности с обществом.

Другая и самая важная в поэтологическом плане проблема, которую Гёц хочет прояснить читателю, прежде всего профессиональному, — невозможность возрождения реалистической традиции в XXI в. (не случайно литературные пристрастия Хольтропа связаны с реализмом XIX – начала XX в.). Каждое время требует собственных средств для его художественного воплощения. Подобно тому, как вера Хольтропа в личную свободу не вписывается

в общественные отношения 2000-х, рассказчик Гёца, отнюдь не желая идентифицировать себя с протагонистом (повествование, вопреки предсказаниям Биллера, ведется от третьего лица), также отказывается от копирования реалистического канона, предпочитая его современные модификации с приставками супер-, мета- и проч. (см. подробнее: [17; 23]), оставляя классикам почетное место игроков за столом интертекстуальности.

***

Примечательно, что современная немецкая вертериана представлена не только этническими немцами, но и «чужаками», в частности писателями-постмигрантами турецкого происхождения. Читатель сталкивается при этом с интересной задачей: ему предстоит соотнести с оригиналом не только особенности интерпретации романа писателями нового поколения, что само по себе важно, поскольку служит доказательством востребованности «Вертера» в современную эпоху, но и выяснить, как гётевский роман включается в традицию постмигрантской литературы, осваивающей чужое культурное пространство. В этой связи обращают на себя внимание два произведения, созданные в XXI в. Феридуном Займоглу (Feridun Zaimoğlu, *1964) и Джиханом Ачаром (Cihan Acar, *1986).

Своему роману 2000 г. «Алые знаки любви. Роман в письмах» (*Liebesmale, scharlachrot. Ein Briefroman*) Ф. Займоглу дал подзаголовок «Новые страдания юного Али» (*Die neuen Leiden des jungen Ali*), что отсылает уже к повести У. Пленцдорфа «Новые страдания молодого В.» (*Die neuen Leiden des jungen W.*, 1972), герой которого ближе к современности и также пытается самоутвердиться в социуме.

Протагонист романа — молодой человек по имени Сердар, что означает «вождь», «лидер» (писатель добавляет к этой характеристике дополнительный оттенок имени Али: «высокий», «надменный», «возвышенный»), на деле оказывается обычным Дон Жуаном. Именно в этой роли и видят его окружающие, которым он рассказывает истории о своих любовных подвигах. Превратившись в посмешище в немецком Киле, где он родился и вырос, протагонист переживает своеобразный жизненный кризис и отправляется на родину родителей в Турцию. Сидя в одиночестве на пляже, Сердар-Али задает себе вопрос: «Кто я, потухший окурок или принц

с Востока?» [38, p. 12]. После очередной «победы» и последовавшей за ней стычки с соперником герой попадает в больницу. У него остается лишь одно желание: домой. Но где его дом, молодой человек не знает. Из писем героя к другу, к бывшим и нынешним возлюбленным становится ясно, что поиски своего «я» и родины ни в Германии, ни в Турции не увенчались успехом. Герой по-прежнему стоит на распутье, впрочем, его нахождение в зале для транзитных пассажиров на пути назад (в Германию) в финале романа подразумевает, что размышлять над своей жизнью между двумя культурами Сердар намерен именно в транзитной зоне.

Разумеется, социальная острота в решении проблем мигрантов уступает в этом романе исследованию душевного благополучия героя, столкнувшегося с социальной проблемой, как в произведениях Гёте и Пленцдорфа, а отсылка к ним есть не что иное, как инструмент для создания образа современника — не нашедшего себя анти-вертера, который, в отличие от предшественников, не спешит последовать их примеру «радикально» решить проблему и свести счеты с жизнью.

«Подражательный» характер романа дает о себе знать в желании Сердара посвятить себя искусству. Подобно гётевскому Вертеру, который любит живопись, потому что в ней он чувствует себя свободным и может жить не по правилам, Сердар пишет хайку, правда игнорируя (по воле автора романа) его регламентированную форму, поскольку считает, что так он лучше всего может выразить свое внутреннее состояние.

Займоглу, как и Гёте, позволяет своему протагонисту предаваться эпистолярному жанру (герой «охотно выражается в стиле Гёте» [21]), пародируя устаревший стиль, поэтически окрашенные слова, выражения и др. Однако это — лишь намеренная стилизация:

> Высокочтимый мой дружище, милейший Хакан, искатель святой крайней плоти Христа, я здоров и чувствую себя бодрячком, прибыл на западное побережье континентального шельфа Турции целым и невредимым, не потеряв ни капли той трансцендентности, которую излучала моя физическая сущность на холодной родине. И ни одной слезинки не пролилось из моих глаз, ни малой толики радости не принес мне приезд сюда, ни на секунду не забилось быстрее мое бесценное сердце. Ты ведь знаешь, мне пришлось сбежать из Киля, потому что женщины буквально оседлали меня. Я <...> по-

летел к родителям на Эгейское море, чтобы понять, чего я хочу на самом деле [38, p. 9].

Сочетание высокого стиля (не просто стилизация стиля Гёте, но и особенность агглютинативной природы тюркских языков, см. подробнее: [14, p. 296–301]) и слэнга выдает не только принадлежность героя к другому веку, но и его культурную, точнее, лингвистическую раздвоенность.

Другое отличие романа Займоглу от «Вертера» Гёте заключается, по замечанию исследовательницы К. Бекер, в том, что если классик облекает свое произведение в форму «монологического эпистолярного романа» (см. подробнее: [14, p. 353]), поскольку его герой — одиночка, не ищущий поддержки социума, то Сердар — личность иного склада: напротив, он ищет пути вхождения в общество. Отсюда — включение в текст романа ответных писем. Так, друг и романный антагонист Сердара, знаток вульгарного социолекта немецких турок (в отличие от беглеца он воспринимает немецкую культуру без намека на поклонение: «Оставь свои номера с Гёте» [38, p. 18]), разбавляя язык романа словечками из молодежного жаргона XXI в., советует непутевому другу, «слабаку», не прибившемуся к чужому берегу и потерявшему связь с родными корнями, подумать о своей неустроенной жизни между двумя мирами (см. подробнее: [16, p. 610–628; 28]).

Два «Вертера» отличаются и внешне: Вертер XVIII в. одевается в соответствии с английской модой, отвергая тем самым абсолютизм и отдавая дань либерально мыслящим англичанам. Сердар, напротив, в этом отношении — неприметная мышка, он не спешит привлекать к себе внимание и следует обычаям «принимающей стороны».

В образах обоих персонажей просматриваются автобиографические черты, две ипостаси самого автора, два «канака»[11], живущие в одной личности, но движущиеся в своем самоопределении в разных направлениях. Писатель не случайно выбирает в качестве «турецкого берега» Эгейское побережье, издавна служившее культурным мостом между Западом и Востоком (Виланд, Гёльдерлин и др.) (см. подробнее: [20, с. 155–166]).

11 Слово «канак» в немецком языке уничижительно указывает на иностранцев, особенно на турок и итальянцев. См. подробнее: [3, p. 72–84].

***

В «социальном» [29; 31], как его называет автор, романе «Гавайи» (*Hawaii*, 2020) Джихана Ачара поднимаются проблемы, с которыми сталкивается молодой немец с турецкими корнями, — проявления ксенофобии и неонацизма в швабской провинции. Их разрешение ощущающий себя чужаком и аутсайдером протагонист связывает с поисками собственной этнической и культурной идентичности в условиях вненаходимости, жизни «между мирами».

Главные события романа разворачиваются в одной из литературных столиц, клейстевском Гейльброне. Рецензент «Штутгартской газеты» (*Stuttgarter Zeitung*) Р. Мориц недвусмысленно назвал произведение «новыми страданиями сломленного героя» („die neuen Leiden des gebrochenen Helden“) [27, с. 15]. Ачар действительно выбрал в качестве протагониста молодого человека, терзаемого, как и герой Займоглу, вопросами:

> Кто я? Чего хочу? Где мой дом? [34, p. 18].

Немец турецкого происхождения по имени Кемаль[12] — успешный футболист, играющий за турецкую команду. Он исполнил свою мечту и оправдал надежды жителей неблагополучного района Гейльброна «Гавайи», в основном населенного мигрантами, на то, что и отсюда есть путь в лучшую жизнь. Вследствие полученной травмы протагонист, однако, вынужден уйти из профессии. Кемаль возвращается в город, где (как и автор романа) родился и вырос. Но там для него уже нет места: он чувствует себя чужим среди прежних друзей и становится добычей для врагов — неонацистов. Оказавшись между двумя жизнями, двумя мирами, двумя культурами аутсайдер пока не помышляет оставить бренную землю.

В отличие от пространного гётевского повествования события в романе Ачара спрессованы в четыре дня, сплавленные июльской жарой: читатель окунается в атмосферу турецкой свадьбы и стриптиз-бара,

12 Кемаль Арслан, известный турецкий футболист, послуживший прототипом главного героя, в имени которого скрывается также аллюзия на героя известного романа немецкого писателя Якоба Арджуни (Jakob Arjouni, 1968–2013) «С днем рождения, турок» (*Happy Birthday, Türke!*, 1985), которым открывается серия детективов про ставшего героем немецкой популярной литературы следователя Кемаля Каянкая — турка, выросшего в Германии и вынужденного в одиночку бороться с проявлениями немецкого национализма.

становится свидетелем уличной разборки между членами немецкой экстремистской группировки HWA (*Heilbronn, wach auf*! / «Гейльброн, проснись!») и противостоящей ей турецкой «Канка» (сокращение от турецкого *Kankarde ler* / «Братья по крови»).

Произведение имеет открытый финал. Кемаль уезжает из города. Но это не бегство в никуда, а путешествие с вполне определенной целью:

> Я точно знал, куда направляюсь. Туда, где могу быть самим собой. Не Кемалем-футболистом, не Кемалем-безработным, лоботрясом, неудачником, предателем, торгашом, чем-то вроде. Нет — просто самим собой [34, p. 173].

***

Заслуживает внимания и рецепция «Вертера» в романе Мартина Вальзера «Влюбленный мужчина» (*Ein liebender Mann*, 2008), посвященном последней любви Гёте — Ульрике Леветцов. Роман написан в форме диалога Гёте и Ульрике. Писателя, однако, главным образом занимают не любовные переживания героев. Гёте беседует с возлюбленной о своих философских и научных воззрениях, о том, как создавался роман «Страдания юного Вертера» и т. д. Вальзер, по сути, создал энциклопедию культурной эпохи, в которую творил Гёте.

Еще одна аллюзия на роман Гёте содержится в кульминационном эпизоде романа, сцене бала-маскарада, где Гёте и Ульрике появляются, не сговариваясь, в костюмах героев «Вертера» и узнают друг друга. Заключительную главу книги составляют недвусмысленные письма писателя о «страданиях *старого* Вертера», которому не хватает общения с Ульрике.

Этот роман, как и сам Гёте, отмечает известный литературовед Томас Анц, многослоен. Вальзер, по мнению исследователя, вслед за классиком заставляет читателя задуматься о взаимосвязи искусства и жизни, комедии и трагедии, вымысла и реальности, лжи и правды. В нем — борьба за самоутверждение в условиях притязаний со стороны других, счастье и страдание, рай и ад [13].

***

Что ожидает от литературы читатель? — задается вопросом гётевед Фридер Аммон и сам отвечает на него, по сути переводя в модус желаемого

слова Чернышевского: задача «учебника жизни», по Аммону, «внести свой вклад в понимание жизни и мира и обогатить возможности языкового общения» [11]. Творчество Гёте, уверен он, «отвечает этим ожиданиям в исключительно высокой степени» [11]. Эта максима с полным правом может быть отнесена и к «Вертеру», питающему умы все новых поколений немецких писателей.

Список литературы

Исследования

1 *Богданова Ю.З.* Летопись прошлого и настоящего в произведениях-лауреатах литературных премий Германии 2015 года Франка Витцеля, Шерко Фатаха и Райнальда Гёца // Гуманитарные научные исследования. 2015. № 11. URL: https://human.snauka.ru/2015/11/13133 (дата обращения: 02.01.2025).

2 *Гёц Р.* Йоханн Хольтроп. Отпечаток общества // МХТ имени А.П. Чехова. URL: https://mxat.ru/history/project/johan/?ysclid=m5dtjs38ly646690127 (дата обращения: 02.01.2025).

3 *Кудрявцева Т.В.* В поисках культурной идентичности: Феридун Займоглу // Немецкоязычная проза: художественные и исследовательские практики XXI в.: сб. ст. / отв. ред.-сост. Т.В. Кудрявцева, Г.В. Кучумова и др. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 72–84.

4 *Кудрявцева Т.В.* Массовая литература // История литературы Германии XX века: в 2 т. М.: ИМЛИ РАН, 2018. Т. 1. Кн. 2. С. 441–442.

5 *Кудрявцева Т.В.* Новейшая немецкая поэзия (1990-е — 2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 430–448.

6 *Лобачёва Д.В.* Роман И.В. Гёте «Страдания юного Вертера»: рецепция в России (XVIII–XIX вв.): дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2005. 223 с.

7 *Ромашко С.А.* Искушение иконоклазма: «Страдания юного Вертера» Гёте в историко-культурной перспективе // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 141–153.

8 250 Jahre Werther / hrsg. von F. von Ammon, A. Košenina. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2024. 208 S.

9 *Ammon F. von, Košenina A.* Vorbemerkung // 250 Jahre Werther / hrsg. von F. von Ammon, A. Košenina. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2024. S. 7–10.

10 *Ammon F. von.* Das Werther-Paradigma. Goethes „Werther“ und ein Grundproblem modernen Erzählens // 250 Jahre Werther / hrsg. von F. von Ammon, A. Košenina. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2024. S. 171–186.

11 *Ammon F.* Vorstandsmitglieder im Portrait — Prof. Dr. Frieder von Ammon // Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. 30.08.2021. URL: https://www.goethe-gesellschaft.de/interview/vorstandsmitglieder-im-portrait-prof-dr-frieder-von-ammon/ (дата обращения: 10.01.2025).

12 *Ammon F.* Wolfgang Herndorf und Goethe: Die neuen Leiden des jungen H. // FAZ. 25.05.2019. S. 20.

13 *Anz Th.* Ein gekränkter Mann. Anmerkungen zu Martin Walsers artifiziellem Goethe-Roman // literaturkritik.de. 04.04.2008. URL: https://literaturkritik.de/id/11780 (дата обращения: 10.01.2025).

14 *Becker K.* Briefroman und Subjektivation. Transformationen der Gattung und des Subjekts und deren Bedeutung für einen subjektivationsorientierten Literaturunterricht. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021. 483 S.

15 *Biller M.* Unsere literarische Epoche. Ichzeit // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 01.10.2011. S. 24.

16 *Dörr V.C.* „N` gefälliger Kanaksta“. Feridun Zaimoglus „Liebesmale, scharlachrot“. Migrantenliteratur im „transkulturellen“ Kontext? // Zeitschrift für Germanistik. 2005. Vol. 15. № 3. S. 610–628.

17 *Eichhorn K.* „Wirtschaft war endlich Kunst geworden“. Rainald Goetz‘ Johann Holtrop (2012) als metarealistischer Künstlerroman. Vortragsmanuskript von 2014 // Akademia.edu. URL: https://www.academia.edu/31675083/_Wirtschaft_war_endlich_Kunst_geworden_Rainald_Goetz_Johann_Holtrop_2012_als_metarealistischer_K%C3%BCnstlerroman_Vortragsmanuskript_von_2014_ (дата обращения: 01.01.2025).

18 *Fischer G.* Intellektuelle Vexierspiele. Der umgekehrte Werther: Jakob Untuchts faszinierendes Romandebüt „Zwei hinterm Limes“ // Der Standard. 02.02.2003. URL: ttps://www.derstandard.at/story/1199973/intellektuelle-vexierspiele (дата обращения: 29.12.2024).

19 *Fuld W.* Das Buch der verbotenen Bücher. B.: Galiani Verlag, 2012. 352 S.

20 *Hofmann M.* Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar: Izmir, die Ägäis und Kleinasien in der deutschen Literatur // Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasım Eğit zum 65. Geburtstag / hrsg. von Saniye Uysal Ünalan, Nilgin Taniş Polat, Mehmet Tahir Öncü. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 2013. S. 155–166.

21 *Hüfner A.* Rezensionsnotiz zu Süddeutsche Zeitung // Perlentaucher. Das Kulturmagazin. URL: https://www.perlentaucher.de/buch/feridun-zaimoglu/liebesmale-scharlachrot.html (дата обращения: 21.02.2024).

22 *Kämmerlings R.* Holtrop, c’est moi // Welt am Sonntag. 08.09.2012. S. 30.

23 *Keuschnig G.* Rainald Goetz: Johann Holtrop // Begleitschreiben. 27.10.2012. URL: https://www.begleitschreiben.net/rainald-goetz-johann-holtrop/#nav-mobile (дата обращения: 03.01.2025).

24 *Klauhs H.* Alte Leiden des nicht mehr jungen W. Peter Untuchts Identitätssuche in Aus- und Abschweifungen // Die Presse. 16.11.2002. S. 12.

25 *Kosler H.Ch.* Von den Loopings des Lebens. Peter Untuchts erstauliches Romandébut // Neue Zürcher Zeitung. 05.10.2002. S. 59.

26 *Langenhorst G.* „Die erzählte Geschichte ist, was am Ende zählt“. Postmoderne Spiegelungen jüdischen Lebens im literarischen Werk Benjamin Steins // Communicatio Socialis. 2013. N. 2 (46). S. 164–182.

27 *Moritz R.* Cihan Acars Heilbronn-Roman „Hawaii“: Die neuen Leiden des gebrochenen Helden // Stuttgarter Zeitung. 17.03.2020. S. 15.

28 *Rudas Meo Ricardo.* „Gewöhn dir mal langsam Kanakenmanieren an, Alter“. Die Inszenierung von Identität in Feridun Zaimoglus Roman „Liebesmale, scharlachrot“ // Glossen. 2021. H. 5. URL: https://blogs.dickinson.edu/glossen/home-2/glossen-47–2021-current-issue/iii-kulturgeschichtliche-analysen-feridun-zaimoglus-roman-liebesmale-scharlachrot/ (дата обращения: 05.03.2024).

29 *Schneevogt R., Stein M.* Interview mit Cihan Acar // Papierstau Podkast. URL: https://papierstaupodcast.de/special/interview-cihan-acar (дата обращения: 04.01.2025).
30 *Schröder E.* Die Chronik eines angekündigten Todesfalls. Schriftsteller Peter Untucht verwebt wunderbar leicht Geschichte mit Geschichten // Neue Osnabrücker Zeitung. 17.08.2002. S. 5.
31 *Smirnoff F.* “Hawaii” von Cihan Acar // SRF. 28.06.2020. URL: https://www.srf.ch/audio/52-beste-buecher/hawaii-von-cihan-acar?uuid=6d53af23-9238-4852-9eb5-abb87926e58c (дата обращения: 04.01.2025).
32 *Walter-Jochum R.* Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster. Bielefeld: transcript, 2016. 362 S.
33 *Zima P.V.* Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie. Tübingen: A. Franke, 2008. 517 S.

Источники

34 *Cihan Acar*. Hawaii. Bamberg: C.C. Buchner Verlag, 2022. 196 S.
35 *Goetz R.* Johann Holtrop. Abriss der Gesellschaft. B.: Suhrkamp, 2012. 342 S.
36 *Stein B.* Der Libellenflügel // Temperamente. Blätter für junge Literatur, 1989. H. 4. S. 59–78.
37 *Untucht P.* Zwei hinterm Limes. München: Claassen Verlag, 2002. 405 S.
38 *Zaimoglu F.* Liebesmale, scharlachrot. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2002. 304 S.

References

1 Bogdanova Iu., Z. "Letopis' proshlogo i nastoiashchego v proizvedeniiakh-laureatakh literaturnykh premii Germanii 2015 goda Franka Vittselia, Sherko Fatakha i Rainal'da Getsa" ["The Chronicle of the Past and Present in the Works of the 2015 German Literary Awards Winners Frank Witzel, Sherko Fatah, and Rainald Goetz"]. *Gumanitarnye nauchnye issledovaniia* [*Humanities Scientific Researches*], no. 11, 2015. Available at: https://human.snauka.ru/2015/11/13133 (Accessed 02 January 2025). (In Russ.)

2 Gets, R. "Iokhann Khol'trop. Otpechatok obshchestva" ["Johann Holtrop. The Imprint of Society"]. *MKhT imeni A.P. Chekhova* [*A.P. Chekhov Moscow Art Theater*]. Available at: https://mxat.ru/history/project/johan/?ysclid=m5dtjs38ly646690127 (Accessed 02 January 2025). (In Russ.)

3 Kudriavtseva, T.V. "V poiskakh kul'turnoi identichnosti: Feridun Zaimoglu ["Searching for Cultural Identity: Feridun Zaimoglu"]. Kudryavtseva, T.V., G.V. Kuchumova, et al., editors. *Nemetskoiazychnaia proza: khudozhestvennye i issledovatel'skie praktiki XXI v.: sbornik statei* [*German-Language Prose: Artistic and Research Practicies of the 21st Century*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 72–84. (In Russ.)

4 Kudriavtseva, T.V. "Massovaia literatura" ["Popular Literature"]. I*storiia literatury Germanii XX veka: v 2 t.* [*History of German Literature of the 20th Century: in 2 vols.*], vol. 1, book 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 430–448. (In Russ.).

5 Kudriavtseva, T.V. *Noveishaia nemetskaia poeziia (1990-e – 2000-e gg.): osnovnye tendentsii i khudozhestvennye orientiry* [*Modern German Poetry (1990s–2000s): Main Trends and Artistic Guidelines*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2008. 343 p. (In Russ.)

6 Lobacheva, D.V. *Roman I.V. Gete "Stradaniia iunogo Vertera": retseptsiia v Rossii (XVIII–XIX vv.)* [*J.W. Goethe's Novel "The Sufferings of Young Werther": Reception in Russia (18th–19th Centuries): PhD Dissertation*]. Tomsk, 2005. 223 p. (In Russ.)

7 Romashko, S.A. "Iskushenie ikonoklazma: 'Stradaniia iunogo Vertera' Gete v istoriko-kul'turnoi perspektive" ["The Temptation of Iconoclasm: Goethe's 'The Sufferings of Young Werther' in a Historical and Cultural Perspective"]. *Kul't kak fenomen literaturnogo protsessa: avtor, tekst, chitatel'* [*Cult as a Phenomenon of the Literary Process: Author, Text, Reader*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2011, pp. 141–153. (In Russ.)

8 *250 Jahre Werther*, Hrsg. von F. von Ammon, A. Košenina. Hannover, Wehrhahn Verlag, 2024. 208 S. (In German)

9 Ammon, Frieder von, und A. Košenina. "Vorbemerkung." *250 Jahre Werther*, Hrsg. von F. von Ammon, A. Košenina. Hannover, Wehrhahn Verlag, 2024. S. 7–10. (In German)

10 Ammon, Frieder von. "Das Werther-Paradigma. Goethes 'Werther' und ein Grundproblem modernen Erzählens." *250 Jahre*, Hrsg. von F. von Ammon, A. Košenina. Hannover, Wehrhahn Verlag, 2024. S. 171–186. (In German)

11 Ammon, Frieder von. "Vorstandsmitglieder im Portrait — Prof. Dr. Frieder von Ammon." *Goethe-Gesellschaft in Weimar e.V. 30.08.2021*. Available at:

https://www.goethe-gesellschaft.de/interview/vorstandsmitglieder-im-portrait-prof-dr-frieder-von-ammon/ (Accessed 10 January 2025). (In German)

12 Ammon, Frieder von. "Wolfgang Herndorf und Goethe: Die neuen Leiden des jungen H." *FAZ. 25.05.2019.* S. 20. (In German)

13 Anz, Thomas. "Ein gekränkter Mann. Anmerkungen zu Martin Walsers artifiziellem Goethe-Roman." *literaturkritik.de*, 04.04.2008. Available at: https://literaturkritik.de/id/11780 (Accessed 10 January 2025). (In German)

14 Becker, Karina. *Briefroman und Subjektivation. Transformationen der Gattung und des Subjekts und deren Bedeutung für einen subjektivationsorientierten Literaturunterricht.* Würzburg, Königshausen & Neumann, 2021. 483 S. (In German)

15 Biller, Maxim. "Unsere literarische Epoche. Ichzeit." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.10.2011. S. 24. (In German)

16 Dörr, Volker Christian. "'N` gefälliger Kanaksta.' Feridun Zaimoglus 'Liebesmale, scharlachrot.' Migrantenliteratur im 'transkulturellen' Kontext?" *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 15, no. 3, 2005. S. 610–628. (In German)

17 Eichhorn, Kristin. "'Wirtschaft war endlich Kunst geworden.' Rainald Goetz' Johann Holtrop (2012) als metarealistischer Künstlerroman. Vortragsmanuskript von 2014." *Akademia.edu*. Available at: https://www.academia.edu/31675083/_Wirtschaft_war_endlich_Kunst_geworden_Rainald_Goetz_Johann_Holtrop_2012_als_metarealistischer_K%C3%BCnstlerroman_Vortragsmanuskript_von_2014_ (Accessed 01 January 2025). (In German)

18 Fischer, Gerd. "Intellektuelle Vexierspiele. Der umgekehrte Werther: Jakob Untuchts faszinierendes Romandebüt 'Zwei hinterm Limes'." *Der Standard*, 02.02.2003. Available at: ttps://www.derstandard.at/story/1199973/intellektuelle-vexierspiele (Accessed 29 December 2024). (In German)

19 Fuld, Werner. *Das Buch der verbotenen Bücher*. Berlin, Galiani Verlag, 2012. 352 S. (In German)

20 Hofmann, Michael. "Hölderlin und Zaimoglu, Hyperion und Serdar: Izmir, die Ägäis und Kleinasien in der deutschen Literatur." *Von Generation zu Generation: Germanistik. Festschrift für Kasım Eğit zum 65. Geburtstag*, Hrsg. von Saniye Uysal Ünalan, Nilgin Taniş Polat, Mehmet Tahir Öncü. İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 2013. S. 155–166. (In German)

21 Hüfner, Agnes. "Rezensionsnotiz zu Süddeutsche Zeitung." *Perlentaucher. Das Kulturmagazin*. Available at: https://www.perlentaucher.de/buch/feridun-zaimoglu/liebesmale-scharlachrot.html (Accessed 21 February 2024). (In German)

22 Kämmerlings, Richard. "Holtrop, c'est moi." *Welt am Sonntag*, 08.09.2012. S. 30. (In German)

23 Keuschnig, Gregor. "Rainald Goetz: Johann Holtrop." *Begleitschreiben*, 27.10.2012. Available at: https://www.begleitschreiben.net/rainald-goetz-johann-holtrop/#nav-mobile (Accessed 03 January 2025). (In German)

24 Klauhs, Harald. “Alte Leiden des nicht mehr jungen W. Peter Untuchts Identitätssuche in Aus-und Abschweifungen.” *Die Presse*, 16.11.2002. S. 12. (In German)

25 Kosler, Hans Christian. “Von den Loopings des Lebens. Peter Untuchts erstauliches Romandébut.” *Neue Zürcher Zeitung*, 05.10.2002. S. 59. (In German)

26 Langenhorst, Georg. “‘Die erzählte Geschichte ist, was am Ende zählt.’ Postmoderne Spiegelungen jüdischen Lebens im literarischen Werk Benjamin Steins.” *Communicatio Socialis*, no. 2 (46), 2013. S. 164–182. (In German)

27 Moritz, Rainer. “Cihan Acars Heilbronn-Roman ‘Hawaii’: Die neuen Leiden des gebrochenen Helden.” *Stuttgarter Zeitung*, 17.03.2020. S. 15. (In German)

28 Rudas, Meo Ricardo. “‘Gewöhn dir mal langsam Kanakenmanieren an, Alter.’ Die Inszenierung von Identität in Feridun Zaimoglus Roman ‘Liebesmale, scharlachrot’.” *Glossen*, H. 5, 2021. Available at: https://blogs.dickinson.edu/glossen/home-2/glossen-47–2021-current-issue/iii-kulturgeschichtliche-analysen-feridun-zaimoglus-roman-liebesmale-scharlachrot/ (Accessed 05 March 2024). (In German)

29 Schneevogt, Robin, und Meike Stein. “Interview mit Cihan Acar.” *Papierstau Podkast*. Available at: https://papierstaupodcast.de/special/interview-cihan-acar (Accessed 04 January 2025). (In German)

30 Schröder, Ernst. “Die Chronik eines angekündigten Todesfalls. Schriftsteller Peter Untucht verwebt wunderbar leicht Geschichte mit Geschichten.” *Neue Osnabrücker Zeitung*, 17.08.2002. S. 5. (In German)

31 Smirnoff, Felix. “‘Hawaii’ von Cihan Acar.” *SRF*, 28.06.2020. Available at: https://www.srf.ch/audio/52-beste-buecher/hawaii-von-cihan-acar?uuid=6d53af23-9238-4852-9eb5-abb87926e58c (Accessed 04 January 2025). (In German)

32 Walter-Jochum, Robert. *Autobiografietheorie in der Postmoderne. Subjektivität in Texten von Johann Wolfgang von Goethe, Thomas Bernhard, Josef Winkler, Thomas Glavinic und Paul Auster*. Bielefeld, transcript, 2016. 362 S. (In German)

33 Zima, Peter Václav. *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen, A. Franke, 2008. 517 S. (In German)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ZIXJXT
УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4Гем)5 + 83.3(4Гем)6

ВЕРТЕР В ГДР: К ИСТОРИИ ДИСКУССИИ О ПОВЕСТИ «НОВЫЕ СТРАДАНИЯ ЮНОГО В.» УЛЬРИХА ПЛЕНЦДОРФА

© 2025 г. А.А. Стрельникова
Государственный университет просвещения, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 01 марта 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 31 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-266-293

Аннотация: Статья посвящена повести восточногерманского писателя У. Пленцдорфа «Новые страдания юного В.» (1972) и литературно-общественному резонансу начала 1970-х гг. вокруг нее в ГДР. Повесть и дискуссия рассматриваются в контексте восприятия романа «Страдания юного Вертера» И.В. Гёте в ГДР в литературоведческих и читательских кругах. Анализ истории создания «Новых страданий юного В.», поэтики повести и аллюзий на роман И.В. Гёте «Страдания юного Вертера» позволяют выявить как сознательное, игровое, местами провокационное обращение к знаменитому немецкому роману, так и причину столь широкой полемики, развернувшейся после публикации произведения У. Пленцдорфа. В статье рассматриваются дискуссии, состоявшиеся в двух самых значительных литературных журналах ГДР: «Новая немецкая литература» (*Neue Deutsche Literatur*) и «Зинн унд форм» (*Sinn und Form* / «Смысл и форма»), а также привлекаются некоторые другие издания («Театр времени» / *Theater der Zeit* и т. д.). Основное внимание уделяется наиболее острому и интересному обсуждению в журнале «Зинн унд форм», в котором приняли участие литературоведы, писатели. Получают освещение в статье дискутировавшиеся вопросы пародийности и ее допустимости в отношении классической литературы, необычного повествования, трагического или комического модуса повести Пленцдорфа. Сравнительный и историко-культурный анализ позволяют провести связи как с романом И.В. Гёте, так и с культурно-общественной ситуацией ГДР конца 1960-х – начала 1970-х гг. Делается вывод о том, что «Новые страдания юного В.» У. Пленцдорфа стали значительным и интересным событием в литературной жизни ГДР и остались заметным явлением в немецкой литературе и истории вертериады.

Ключевые слова: И.В. Гёте, У. Пленцдорф, вертериада, ГДР, пародия, соцреализм, литературная дискуссия, повесть, киносценарий.

Информация об авторе: Алла Алексеевна Стрельникова — кандидат филологических наук, доцент, кафедра русской и зарубежной литературы, Государственный университет просвещения, ул. Веры Волошиной, д. 24, 141014 г. Мытищи, Московская область, 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/0000-0002-2887-7678
E-mail: a-strelnikova@mail.ru

Для цитирования: *Стрельникова А.А.* Вертер в ГДР: к истории дискуссии о повести «Новые страдания юного В.» Ульриха Пленцдорфа // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 266–293. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-266-293

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

WERTHER IN THE GDR: ON THE HISTORY OF THE DISCUSSION ABOUT THE NOVEL *THE NEW SORROWS OF YOUNG W.* BY ULRICH PLENZDORF

© 2025. Alla A. Strelnikova
State University of Education, Moscow, Russia
Received: March 01, 2025
Approved after reviewing: March 31, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article is devoted to the novel of the East German writer U. Plenzdorf *The New Sorrows of Young W.* (1972) and the literary and public resonance around it in the GDR of the early 1970s. The research considers the story and the discussion in the context of the perception of the novel *The Sorrows of Young Werther* by J.W. Goethe in the GDR in literary and reading circles. An analysis of the history of the creation of *The New Sorrows of Young W.*, the poetics of the story and allusions to the novel by J.W. Goethe *The Sorrows of Young Werther* allow us to identify both a conscious, playful, and sometimes provocative appeal to the famous German novel, and the reason for such a wide controversy that unfolded after the publication of U. Plenzdorf's work. The article examines the discussions that took place in the two most significant literary journals of the GDR: *New German Literature* (*Neue Deutsche Literatur*) and *Meaning and Form* (*Sinn und Form*), and other publications (*Theater of Time / Theater der Zeit*, etc.). The article pays special attention to the most acute and interesting discussion in *Meaning and Form*, in which literary scholars and writers took part. The article covers the discussed issues of parody and its admissibility in relation to classical literature, unusual narration, and tragic or comic mode of Plenzdorf's novel. Comparative and historical-cultural analysis allows us to draw connections both with the novel by Goethe and with the cultural and social situation of the GDR in the late 1960s – early 1970s. The article concludes that *The New Sorrows of Young W.* by U. Plenzdorf became a significant and interesting event in the literary life of the GDR, and remained a notable phenomenon in German literature and the history of the verteriade.

Keywords: J.W. Goethe, U. Plenzdorf, the Wertheriad, GDR, parody, socialist realism, literary discussion, novel, screenplay.

Information about the author: Alla A. Strelnikova, PhD in Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, State University of Education, Vera Voloshina St., 24, 141014 Mytischi, Moscow region, 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/0000-0002-2887-7678

E-mail: a-strelnikova@mail.ru

For citation: Strelnikova, A.A. "Werther in the GDR: On the History of the Discussion About the Novel *The New Sorrows of Young W.* by Ulrich Plenzdorf." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 266–293. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-266-293

Повесть восточногерманского писателя и сценариста Ульриха Пленцдорфа (Ulrich Plenzdorf, 1934–2007) «Новые страдания юного В.» (*Die neuen Leiden des jungen W.*), впервые напечатанная в 1972 г., а также последовавшая за публикацией литературно-общественная полемика, в которой участвовали члены Академии искусств ГДР, писатели, литературоведы, журналисты, школьники, студенты, могут дать представление не только о литературной жизни тех лет, но и об отношении в Восточной Германии к классическому наследию и его актуализации, к персонажу, выходящему за границы требований к соцреалистическому герою. Прозрачные отсылки повести У. Пленцдорфа к роману «Страдания юного Вертера» И.В. Гёте вызвали в свое время немалый отклик, что нашло отражение во множестве газетных и журнальных статей по обе стороны Берлинской стены, в эмоциональных публичных обсуждениях, развернувшихся в редакциях журналов, в театрах ГДР. Довольно долгое время спустя повесть в контексте культурной ситуации Восточной Германии стала предметом анализа литературоведов. Наиболее полной и критической остается на сегодняшний день работа 1984 г., вышедшая в Западной Германии, в Мюнхене, исследователя Г. Йегера [7], которому удалось собрать разнообразный материал, связанный с откликом как на роман Гёте, так и на повесть У. Пленцдорфа. В труд исследователя входят отдельные статьи критиков об этих двух произведениях и даже иллюстрации к «Страданиям юного Вертера».

Прежде чем появилась повесть У. Пленцдорфа «Новые страдания юного В.», в ГДР, разумеется, уже сложилось восприятие романа Гёте, во многом благодаря усилиям восточногерманских литературоведов и издателей.

Изданию и распространению классической литературы в Германской демократической республике уделялось значительное внимание как части культурной политики: выходили поэтические антологии, охватывающие немецкую поэзию со средневековых времен до современности, собрания сочинений и отдельные издания произведений немецких классиков, прежде всего И.В. Гёте. В 1949 г., году основания ГДР, в Восточной Германии под эгидой Советской военной администрации официально и широко отмечался двухсотлетний юбилей Гёте. Не был обойден вниманием в ГДР и роман Гёте «Страдания юного Вертера»: согласно каталогам Немецкой национальной библиотеки (*Deutsche Nationalbibliothek*), за годы существования ГДР роман был издан довольно значительными тиражами четырнадцать раз, то есть его печатали почти каждые три года (впервые после окончания войны вышел в 1951 г. в лейпцигском издательстве «Реклам» в карманном формате), как отдельными изданиями, так и в составе собраний сочинений писателя. Роман входил и в школьную программу 10 класса, правда, как произведение для факультативного изучения, в отличие от обязательного «Фауста» Гёте.

Долгие годы трактовка романа Гёте в восточногерманском литературоведческом дискурсе, и особенно в системе народного просвещения, основывалась преимущественно на понимании Г. Лукача, заложенном в его труде «К истории реализма», который вышел в 1939 г. в Москве, где и был написан тремя годами раньше. Известный критик-марксист рассматривал роман как прямое предвестие литературы реализма (в первую очередь романов О. де Бальзака, Стендаля), а в терзаниях и гибели Вертера видел следствие противоречий между личностью и буржуазным обществом. «Своим успехом во всем мире, — считал критик, — “Вертер” был обязан именно заложенной в нем революционной тенденции <...>» [3, с. 15]. Главная идея Лукача заключалась в том, что роман Гёте приблизил Великую французскую революцию, как «сияние утренней зари, за которой последовал восход солнца» [3, с. 19].

Труд Г. Лукача продолжал во многом определять восточногерманскую интерпретацию «Страданий юного Вертера» в первые десятилетия существования ГДР. Не только в научных исследованиях, но и в предисловиях и послесловиях к восточногерманским изданиям «Страданий юного Вертера», рассчитанных на самый широкий круг читателей, что важно в контексте данного исследования, отчетливо утверждается социально-

исторический подход к роману и его «классовое» прочтение. Так, в предисловии от редколлегии к изданию 1954 г. отмечено, что Вертер «воплощает молодых людей, которые ощущают разъединяющие стены феодального общества при абсолютизме как стены темницы», а «мировая скорбь» героя, в отличие, как можно понять, от байронических и других романтических героев, в «Страданиях юного Вертера» социально направлена и помогает «поднять боевой дух, необходимый для уничтожения феодальных оков» [26]. Очевидно, вслед за Лукачем, но в некоторых аспектах и более радикально, образ Вертера трактовался как образ революционера. В сочувствии героя к крестьянам, народу уже «мерцает огонек приближающейся революции» [26], а согласно аналогии И.М. Ланге, чьим послесловием завершается издание 1952 г., Вертер носит черты Робеспьера и намного опередил свое время в истории литературы, поскольку такой литературный герой мог возникнуть и возник только после 1830 г., Июльской революции во Франции (здесь можно заметить отсылку к тезису Лукача о героях Бальзака и Стендаля как литературных потомках героя немецкого романа). Интересно, что, рассуждая об одиночестве Вертера и невозможности в ту эпоху преодолеть его, Ланге ссылается на отсутствие национальной идентичности в Германии во времена создания романа: «Мы все-таки в Германии, где еще нет ни нации, ни общества, и едва ли существует настоящая дружба, где любовь — настоящая любовь — полностью ограничена классовыми конвенциями, и где поднимающаяся буржуазия уже демонстрирует тупики своего общественного развития» [20, S. 222–223]. Также особо подчеркивался и был очень распространен тезис о близости героя романа народу, об отсутствии сословных границ из перспективы мировоззрения Вертера, а его самоубийство рассматривалось в аспекте социального протеста[1]. В социальном аспекте, но в утопической перспективе подошел к роману П. Мюллер, видя в Вертере «прецедентный случай исторически необходимого прорыва к универсальному человеку» — обладающему как разносторонними познаниями, так и способностью глубоко чувствовать. Такая универсальность (по терминологии П. Мюллера «тотальность») придает образу Вертера в истории литературы особое значение, он — «преддверие современного европейского человека» [10, S. 75].

1 В таком ключе объясняется, например, смысл гибели Вертера в восточногерманской краткой Истории немецкой литературы [4, S. 208].

Возможно, конвенциональность интерпретаций в восточногерманском литературоведческом и соответственно школьном, университетском дискурсе, генерализация социального, нередко на границе с социологическим, аспекта романа Гёте обусловила как достаточно малый творческий, литературный, отклик в ГДР на «Страдания юного Вертера», так и закономерное стремление к новому прочтению этого романа. Известно, что вертериада сразу после выхода романа Гёте в 1774 г. стала неотъемлемой частью немецкой литературы, начиная с пародии Ф. Николаи «Радости молодого Вертера» (*Freuden des jungen Werthers*, 1776) до произведений нынешнего века. По наблюдению немецкой исследовательницы И. Энгель, на всем протяжении XVIII и в начале XIX в. вертериады складывались и бытовали в основном как тривиальная литература [5]. Как отмечает Г. Йегер, расцвет вертериад пришелся на конец XIX – первые десятилетия XX в., когда преобладали пародии, что, по-видимому, в основном связано с феноменом модернизма и желанием пересмотреть культовые и классические фигуры немецкой литературы [7]. Также значительный отклик «Страдания юного Вертера» нашли и в русской литературе[2].

Литература ГДР, в обозримой художественной панораме, не пополнилась вертериадами количественно (писателей и поэтов в 1970-е гг. заметнее привлекал Гёльдерлин[3] или Гофман, чем Гёте), но оставила яркую и в свое время весьма дискутируемую повесть киносценариста и начинающего писателя Ульриха Пленцдорфа под названием «Новые страдания юного В.» — смелого и даже дерзкого парафраза романа Гёте, аллюзии на который заметны не только в названии произведения, но и в сюжете, образах, деталях. Появление повести, пронизанной очевидными и как будто нарочитыми аналогиями со «Страданиями юного Вертера» и в то же время написанной на самом современном материале жизни в ГДР, на первый взгляд было неожиданным, учитывая заостренно идеологическое прочтение «Страданий юного Вертера» в восточногерманском литературоведении и обществе. В повести сопрягались и в то же время контрастировали та-

2 Данной теме посвящено обстоятельное диссертационное исследование Д.В. Лобачёвой, охватывающее XVIII–XIX вв. русской рецепции романа Гёте [2].

3 В 1970-е гг. несчастная судьба Гёльдерлина стала у восточногерманских писателей символом разочарований в перспективах творческой личности и реальности в ГДР, так, образу и трагической участи немецкого поэта посвящена радиопьеса С. Хермлина «Скарданелли» (*Scardanelli*, 1970).

ким образом времена Гёте и реальность ГДР на исходе 1960-х гг. Но вместе с тем ее появление было и закономерным, поскольку выявляло стремление к новому пониманию романа и выражало настроения конца 1960 – начала 1970-х гг., которые в ГДР, как и во всех странах Европы и США, пусть менее заметно и репрезентативно, но все же несомненно, ознаменовались тягой к свободе и субъективизацией и индивидуализацией повествования. Повесть поражала прозрачными аллюзиями на сюжет и образы знаменитого немецкого сентиментального романа, следовании, при своей острой злободневности, современности, фабуле гётевского «Вертера». Вместо фрака и панталон герой носит куртку собственного пошива из мешковины и дефицитные синие джинсы, слушает соул и джаз. По мнению одного из исследователей, эхо «духа отрицания из Вудстока» [8, S. 51] докатилось и до ГДР, резонировав в этом произведении.

Страдания юного В. происходят в конце 1960-х гг. на заброшенной даче в Восточном Берлине, а персонажами повести выступают старшеклассники, учитель, бригада маляров — участников социалистического соревнования, студент-марксист, заведующая профессиональным училищем, воспитательница детского сада. Сам же новый Вертер — это семнадцатилетний отличник Эдгар Вибо, который после конфликта с учителем сбегает из родного городка в Берлин, где поселяется в садовом домике семьи своего друга, предназначенном под снос вместе со всеми старыми постройками квартала. Там он влюбляется в девушку (главный герой называет ее на английский манер — Шерли / Charlie), воспитательницу детского сада, расположенного по соседству с домиком Вибо. Помолвленная с демобилизованным после службы в армии молодым человеком, явно нацеленным на карьеру по партийной линии, Шерли испытывает сложные чувства любви и негодования к юному В. Герой погибает от удара током при работе над своим изобретением, бескапельным распылителем краски.

Повесть весьма интересна по своей повествовательной структуре: в ней виртуозно монтируются четыре дискурса. Прежде всего, это рассказ-ретроспектива самого героя, Эдгара Вибо, который он ведет после своей смерти от несчастного случая. Все повествование от первого лица этого нового Вертера с самого начала произведения является постмортальным повествованием или, следуя предложенной В.Б. Зусевой-Озкан термино-

логии, постум-нарративом[4]. При этом повесть лишена каких-либо других примет мистицизма. Кроме того, одним из дискурсов становятся псевдодокументальные вставки в качестве пролога к событиям повести: некрологи в газетах о гибели Эдгара Вибо, из которых читатель в самом начале истории узнает о смерти главного героя, заявленной в некрологах как смерть от несчастного случая. Еще один дискурс представляют собой диалоги — их ведет с разными участниками событий отец Вибо, который много лет назад ушел из семьи. Разговаривая попеременно с матерью Эдгара Вибо, его возлюбленной Шерли, с его одноклассником Вилли, с главой бригады маляров, где работал Эдгар после бегства в Берлин, он хочет доискаться правды, запоздало пытаясь узнать, каким был его единственный сын, оставленный им много лет назад, какие обстоятельства побудили Эдгара сбежать и вести уединенную жизнь и что привело его к гибели. И, наконец, важный и в контексте данной статьи один из наиболее существенных дискурсов в повести — это записанные на магнитофонную пленку цитаты, отрывки из романа Гёте «Страдания юного Вертера», которые уединившийся Эдгар Вибо художественно декламирует в качестве писем своему другу-однокласснику Вилли, немало обескураженному столь непонятными ему посланиями. Цитаты из «Вертера» вступают в контраст со стилем, часто сленговым, и современными обстоятельствами в повести, однако они же всякий раз полностью и удивительно точно соответствуют чувствам героя и происходящим событиям.

Постмортальный нарратив главного героя, столь редкий в восточногерманской, как и вообще в немецкоязычной послевоенной литературе, имеет, разумеется, важное значение в повести, давая прежде всего возможность отстраненной перспективы: «потусторонний» взгляд героя на себя самого, его объяснение своих поступков, своеобразный суд над своей жизнью были метко обозначены одним из западногерманских критиков как процесс «Вибо против Вибо» [11, S. 1175]. Главный герой обращается попеременно то к Шерли, то к отцу, матери, другу, то к читателю, но чаще всего он ведет расчет с самим собой, что является главным способом его самоосмысления. По наблюдению В.Б. Зусевой-Озкан, подобный нарратор «часто претен-

4 Термин принадлежит В.Б. Зусевой-Озкан, разрабатывающей теорию «посмертного» нарратива: «На русском языке нет устоявшегося термина, в связи с чем мы предлагаем понятие “постум-нарратив” — от лат. postumus, т. е. “посмертный”» [1, с. 27].

дует на *суд* над живыми и над собственной жизнью» [1, с. 32]. Эдгар Вибо рефлексирует о собственном потустороннем пребывании нечасто, однако еще в начале повествования он оценивает свои возможности бессмертия и приходит к мысли о ничтожности такого шанса, исходя из идеи памяти об умершем как залоге его пребывания в вечности — Вибо не надеется на долгую память о себе, поскольку был еще слишком молод, мало прожил и мало успеть сделать. Такой взгляд тоже является свидетельством нелицеприятного суда над собственной жизнью. Однако важно отметить, что Вибо в основном дает ироничный комментарий своим мыслям и действиям при жизни, сохраняя таким образом ироническую дистанцию к своему живому «двойнику» и почти ко всем персонажам повести, кроме, пожалуй, Шерли — своей возлюбленной «Шарлотты».

Обращаясь к живым — своим друзьям, родителям, Шерли, Вибо словно перебивает их разговоры о себе, внося уточнения, соглашаясь, а чаще опровергая слова всех участников диалогов. Так, выясняется, что мать не так и много знала о своем сыне, зато его друг Вилли, к которому Эдгар обращается лично, оставаясь невидимым и неуслышанным им, удостаивается лучших характеристик. Главный герой, недосягаемый для всех живых, словно пытается успокоить и тех, кто ему дорог (например, Шерли), и даже читателей (объясняя, что смерть его была мгновенной). Оставаясь за гранью жизни и как бы не являясь полноправным участником диалогов для персонажей повести, Вибо выступает таковым для читателя, так что читатель в данном случае наделен значительно большим знанием и пониманием, чем кто-либо из персонажей. Избирая такой нарратив, Пленцдорф делает читателя доверенным лицом своего героя. В контексте того «диалога», который писатель ведет с романом Гёте, постмортальное повествование отсылает косвенным образом к построению «Страданий юного Вертера», где письма героя оказываются изданы и предстают перед читателем, когда автора этих писем уже нет в живых, так что в этом плане история Вертера воспринимается также в ретроспективе.

Надо отметить, что этот прием не способствовал одобрению повести Пленцдорфа официальными «литературными» инстанциями ГДР, причем до такой степени, что мало кто из критиков в то время хотя бы упоминал об этом необычном повествовании, предпочитая выносить его за скобки в статьях и обсуждениях.

Произведение У. Пленцдорфа представляет собой драматургический и эпический синтез, и в первую очередь это объясняется тем, что задумано и написано оно изначально было как сценарий для фильма студии ДЕФА. Ульрих Пленцдорф — личность весьма незаурядная и в чем-то, несомненно, близкая своему герою. Сын родителей-коммунистов, в шестнадцатилетнем возрасте (в 1950 г.) перебравшийся вместе с ними из Западного Берлина в Восточный Берлин, он, закончив школу, учился в «красном» Лейпцигском университете, где изучал философию и марксизм, но после трех семестров бросил его и устроился рабочим сцены на киностудию ДЕФА в Бабельсберге, где проработал три года, за которые, как он сам утверждал, приобрел навыки и знания не менее ценные, чем за время последующей учебы в Высшей школе киноискусства и телевидения в Потсдаме-Бабельсберге, к которой приступил в 1959 г. В первую очередь Пленцдорф был и оставался сценаристом, и, хотя, начиная с «Новых страданий юного В.», он выпустил и другие повести и роман, они не пользовались таким успехом, как его знаменитый парафраз романа Гёте. Пленцдорф был знатоком киномонтажа, законов построения кадра и эпизода, специфического кинонарратива и всего кинематографического языка, что, несомненно, сказалось и на его литературном произведении, в первую очередь в плане организации повествования.

В 1969 г. У. Пленцдорф предложил студии сценарий для кинофильма под названием «Новые страдания юного В.», в котором история заканчивалась попыткой самоубийства главного героя, как и Вертера Гёте. Сценарий не был принят в работу, и какие-либо официальные объяснения киностудией отказа в настоящее время неизвестны, хотя, вероятно, они хранятся в документации ДЕФА. Однако можно понять, что именно суицидальное намерение в сюжете подростка, старшеклассника, послужило основной причиной того, что сценарий лег на полку. К этому времени не был допущен к показу и уже готовый фильм по сценарию Пленцдорфа «Карла» (*Karla*, 1965, премьера в 1990 г.), в котором заглавная героиня, учительница, стремится развить у школьников свободомыслие, вступая в итоге в конфликт с бюрократическим руководством школы. Имея уже два сценария, не прошедших цензуру {хотя также он успешно дебютировал несколько раньше в качестве одного из авторов сценария к приключенческо-историческому фильму «За мной, канальи!» / *Mir nach, Canaillen!* (1964)}, Пленцдорф переработал «Новые страдания юного В.» для публикации в журнале. Как

считается, публикации произведения Пленцдорфа способствовало некоторое потепление политического климата в ГДР, когда в декабре 1971 г. Эрих Хонеккер на Восьмом пленуме ЦК СЕПГ высказал мнение о том, что «если исходить из твердой позиции социализма, то не может быть никаких табу в области искусства и литературы» (цит. по: [17, S. 287]).

Переработанный сценарий, в котором попытка сведения героем счетов с жизнью была заменена на его гибель от несчастного случая, появился в 1972 г. во втором номере журнала «Зинн унд форм» («Смысл и форма» / *Sinn und Form*), наиболее свободном, нецензурируемом, по крайней мере официально, восточногерманском журнале, а в следующем году история вышла отдельной книгой одновременно в «двух Германиях»: во Франкфурте-на-Майне и в Ростоке [23], но снова переработанной — теперь «Новые страдания юного В.» сохранили не все приметы сценария и драматургии, а в большей мере отвечали жанровым характеристикам повести (хотя указания на жанр в книжном издании нет). Так незадолго до двухсотлетия со дня выхода «Страданий юного Вертера», снова на востоке страны, стала известна повесть о «новых страданиях» молодого немца, и если ее воздействие и несопоставимо с культом романа Гёте, то все же она явно приобрела признаки сверхпопулярности и получила как своих апологетов, так и яростных критиков. О том, что «Новые страдания юного В.» вызвали в Восточной Германии самый большой отклик за много лет, писали и в журнале «Новая немецкая литература» [14, S. 130]. Ажиотажу вокруг произведения способствовала театральная постановка в Халле (Landestheater Halle), премьера которой состоялась 18 мая 1972 г. Пленцдорф сам написал сценическую версию для спектакля. Интерес к повести проявился не только в ГДР, но и во многих странах: на момент смерти Пленцдорфа в 2007 г. она была переведена более чем на тридцать языков, в том числе и на русский язык[5], и издана суммарным тиражом более четырех миллионов экземпляров.

Пленцдорф продолжал и на момент публикации, и потом работать на киностудии и в это же время написал сценарий фильма «Легенда о Па́уле

5 Повесть опубликована на русском языке в журнале «Иностранная литература» за 1973 г. (№ 12) в переводе А.В. Карельского. Перевод был сделан не с журнальной публикации, а с издания книги 1973 г., в которую Пленцдорф внес некоторые поправки и уточнения [13].

и Пау́ле» (*Die Legende von Paul und Paula*), который вышел в 1973 г. и сразу стал культовым фильмом в Восточной Германии: это история о любви, которая заканчивается смертью главной героини, но утверждает идею поиска счастья и свободы. Фильм стал самым востребованным за всю историю ДЕФА — главной киностудии ГДР.

Пленцдорф всегда скупо комментировал свои произведения. Он был очень немногословен и на встречах, посвященных обсуждению его «Новых страданий юного В.», и в кратких интервью, и даже на вручении ему литературной премии им. Г. Манна в 1973 г. Например, уже значительно позднее, лаконично высказавшись о фильме «Легенда о Пауле и Пауле», он попутно упомянул и свою вертерианскую повесть. Приведем эту цитату, поскольку в ней отражен взгляд Пленцдорфа одновременно и на его самый резонансный фильм, и на самую его известную повесть: «Это просто хороший фильм. Он, как и “Новые страдания юного В.”, — история, которая не устаревает. С темами и героями, которые повторяются для каждого поколения» [12, S. 18]. Скромная позиция и краткий комментарий автора вертериады не раскрывают ни ее оригинальность и смелость, ни, пожалуй, причины огромного успеха повести у читателей по обе стороны Берлинской стены. На вручении премии им. Г. Манна комитет подчеркнул в качестве заслуги автора «перемещение части культурного наследия в настоящее и его трансформацию в стилистику нашего времени» [6, S. 20], имея в виду, разумеется, роман Гёте как прототип. Но и этот тезис об «адаптации» классического наследия к условиям современности тоже едва ли объясняет популярность повести.

Прежде всего нужно учесть, что героя этого произведения во многом восприняли как восточногерманского Холдена Колфилда, героя повести Дж. Сэлинджера, аналогии с которым открыто и многократно выражены в тексте: безудержный сленг героя-повествователя, критика всех проявлений лицемерия и «липы», как сказал бы герой Сэлинджера, бегство и нежелание возвращаться домой. Кроме того, Эдгар Вибо не раз прямо обозначает книгу Сэлинджера как свою любимую [22, S. 266], заклиная читателей (а точнее, в контексте нарратива повести и потустороннего «голоса» героя, скорее слушателей) прочитать Сэлинджера, раздобыв книжку во что бы то ни стало (этот мотив Пленцдорф усилил в книжной публикации произведения). Интересно, что герой характеризует писателя как «этого немец-

ко-американского Сэлинджера» [22, S. 266], вероятно, потому, что читал ее в немецком переводе (Пленцдорф вспоминал, что сам он познакомился с повестью Сэлинджера в переводе Г. Бёлля). Очевидно, что не только в западногерманском обществе, но и в ГДР сформировался «запрос» на героя, подобного главному персонажу повести «Над пропастью во ржи». У немецкого Холдена есть и еще одна любимая книга, о Робинзоне Крузо, недвусмысленно указывающая как на островную жизнь героя в обезлюдевшем квартале, так и на его отрешенность от всего общества. Интересно, что в одном из восточногерманских изданий «Страданий юного Вертера», 1952 г., автор послесловия обращается к образу Робинзона в связи с одиночеством Вертера, считая повесть Д. Дефо одним из главных литературно-психологических открытий, сделанных до романа Гёте. Гёте же, по мнению Ланге, в свою очередь показал, «насколько человек может быть одиноким даже в обществе» [20, S. 221]. Не исключено, что такое сопряжение двух героев, Вертера и Робинзона, было навеяно Пленцдорфу подобным тезисом, однако в поэтике повести этот образ находит свое совершенно органичное место. В отличие от гётевского Вертера, у юного Вибо нет с собой в его уединении любимых книг (хотя и Вертер долгое время довольствуется одной книгой, «Одиссеей» Гомера, получив также в подарок компактное издание этого эпоса для чтения на прогулках, и отказывается от предложения своего адресата Вильгельма прислать ему книги). Но Вибо помнит обе свои любимые книги почти наизусть.

Единственной книгой Эдгара Вибо в заброшенном домике становится книга «Страдания юного Вертера», однако если о повести американского писателя герой отзывается восторженно, вот только название ее оценивает скептически, то поначалу найденный им роман и его герой вызывают у него досаду и разочарование как неоправдавшаяся надежда на интересное чтение. Слог романа кажется ему поначалу невыносимо выспренным и устаревшим: «Только и есть что сердце и душа, и счастье, и слезы. Я и представить себе не мог, что кто-нибудь так говорил, пусть и триста лет назад» [22, S. 268]. При этом ни автора, ни названия романа о Вертере герой не знает (и так и не узнает), поскольку обнаружил книгу случайно в уличном дачном клозете, где и исчезла обложка. Такой способ обнаружения книги мог бы считаться довольно явным приемом откровенной пародии и грубоватого комического эффекта, и отчасти это так и есть, но в данном случае важно

почти полное вытеснение, если не сказать изгнание, великого романа Гёте из читательской жизни современников Пленцдорфа и его героя: книга не только оказалась на заброшенном участке, который со дня на день должны расчистить от застройки бульдозером, но и успела, очевидно за ненадобностью, перекочевать из дома в клозет. Можно заметить, что роман Гёте незнаком никому из персонажей повести Пленцдорфа. Так, получив послание на магнитофонной пленке, представляющее собой цитаты из романа, друг главного героя Вилли (открытая аллюзия на гётевского Вильгельма) считает, что это не что иное, как новый код для переписки, и в ответном письме просит сообщить ключи для расшифровки. Шерли, возлюбленная Эдгара, старше его на два года, услышав от него цитату из романа, характеризует ее как «чушь» („Blech“) и «бред» („Zeug“), хотя задумывается над тем, не могли ли эти фразы быть позаимствованы юношей из Библии. Не знает ничего о Вертере, судя по всему, и отец Эдгара, понимая только, что этот текст вряд ли сочинен его сыном. Мать главного героя, заведующая училищем, также теряется в догадках, что за озвученные тексты присылал другу ее сын. Бригада маляров и эксперты из вышестоящих организаций, которым Эдгар «шпарил из Вертера» [13, с. 126], не только раздосадованы неуместностью такого монолога, но и не обнаруживают ничего знакомого в цитатах. Жениху, а потом мужу Шерли, Дитеру, будущему германисту, начавшему учебу после демобилизации, отрывки из романа также ни о чем не говорят, и он их не узнает.

Интересно, что герой цитирует Вертера — книгу, написанную, по его словам, «триста лет назад», — собеседнику, если хочет его «уложить наповал», сравнивая произведенное впечатление с боксерским поединком, когда противник получил сильный удар или нокаут. Это безотказное оружие, которое Эдгар довольно двусмысленно называет своим «пистолетом системы Вертера» („Werther-Pistole“). Сам же главный герой сначала настолько взбешен «древневерхненемецким» („Althochdeutsch“) стилем единственной доступной ему в уединении книги, что бросает ее в стену, но уже через три часа книга дочитана им до конца. И если сначала он иронически называет ее «бестселлером», то вскоре она становится незаменимой для Эдгара практически на все случаи, а ближе к финалу повествования он признается: «я бы никогда в жизни не подумал, что этот чудной Вертер когда-нибудь станет для меня таким понятным» [22, S. 30]. Оказывается, что «старик Вертер» („Old

Werther“) близок герою своими любовными переживаниями, конфликтом с обществом и стремлением к уединению, однако его последнее решение вызывает у Эдгара возмущение: вместо того, чтобы покончить с собой, он мог бы ускакать на коне в леса (этот мотив бегства в лес к привольной жизни, правда, мало выраженный в повести, отсылает уже не к роману Гёте, а скорее к образам Карла фон Моора из «Разбойников» Ф. Шиллера, народным героям, таким как Робин Гуд, и приключенческим романам, весьма распространенным в Германии во времена Гёте). Очевидно, Пленцдорф вводит этот мотив несогласия своего героя В. с Вертером для того, чтобы подчеркнуть случайность гибели Эдгара Вибо, в том числе и в противовес попытке самоубийства в финале первого варианта сценария. В то же время автор довольно загадочно прокомментировал однажды смерть главного героя от разряда тока: утверждая, что происшедшее с Эдгаром — «это несчастный случай», он на слова интервьюера о том, что Эдгару было известно, по собственным словам этого персонажа, «триста восемьдесят вольт — это не шутка», и на вопрос о том, виноват ли герой сам в своей гибели, ответил: «Никто не виноват. Это должно было произойти» (цит. по: [7, S. 48]), словно придавая некую фатальность финалу повести и судьбе главного героя.

Пленцдорф проводит множество параллелей между романом и повестью, иронически снижая их, как будто нарочито провоцируя читателя (и, как оказалось, критиков). Так, Эдгар, как и Вертер, рисует, однако это картины в абстрактном стиле, а испытав неудачу на поприще художника (его не приняли, как мы узнаем из его ретроспективы, в художественное училище), становится маляром в бригаде. Не уверенный в своем мастерстве в жанре живописного портрета, он рисует силуэт Шерли, как Вертер — Шарлотты; любит танцевать и превосходно танцует, но не вальсы и менуэты: Эдгар Вибо ценит свинг, он «чародей ритма, король бита и соула!» [13, с. 123]. Известная знаменательная первая встреча героев «Страданий юного Вертера» оригинально обыграна в повести Пленцдорфа: Вибо впервые видит Шерли в окружении детей, как Вертер — Шарлотту, однако это знакомство происходит в детском саду с ироничным в своем сочетании идиллии и бюрократичности названием «Детский рай II» (*Kolonie Paradis II*), и героиня не наделяет детей ломтями хлеба. Вскоре разражается и гроза, заставая героев наедине друг с другом и позволив им лучше понять свои чувства — не уступающая по силе грозе в романе Гёте. Не забыт и эпизод мрачной шутки Вер-

тера при разговоре об оружии с Альбертом: герой Пленцдорфа берет пневматическое ружье жениха Шерли и шутя приставляет его себе к голове, как и Вертер — пистолет Альберта. Эдгар погибает, как и Вертер, в Сочельник. Эти переклички можно было бы продолжить. Интересно, что события происходят не в маленьком городе, как в романе Гёте, а напротив, Вибо бежит из городка Миттенберг (по его словам, «захолустье» / „ein Nest“). Городок этот вымышлен автором, что косвенно сходно с приемом умолчания Гёте, в романе которого неназванным остался прообраз места действия Вецлар. Герой «Новых страданий юного В.» совершает бегство в Берлин, однако столица ГДР сжимается до дачного участка и стройки поблизости (действие происходит в берлинском районе Лихтенберг, где жил Пленцдорф).

После журнальной публикации «Новых страданий юного В.» и театральных премьер, 1972 и 1973 гг. в ГДР прошли под знаком полемики о произведении Пленцдорфа: уже летом 1972 г. студенческий журнал «Форум» (*Forum*, издавался под эгидой СЕПГ как один из печатных органов организации «Свободная немецкая молодежь» / *Freie Deutsche Jugend*, FDJ) опубликовал мнения молодежи на своих страницах, затем состоялось заседание в Академии искусств, обсуждение в журнале «Новая немецкая литература» и развернутая полемика в журнале «Зинн унд форм». Советский писатель и критик Сергей Львов, автор послесловия к опубликованной на русском языке в «Иностранной литературе» повести Пленцдорфа, отмечал в 1973 г., что «это была одна из самых интересных литературных дискуссий последнего времени в ГДР» [13, с. 154].

Именно в связи с дискуссией в «Зинн унд форм» произошла, по определению исследователя Т. Музиаля, «большая культурно-политическая контроверза» [9, S. 94]. В июле 1972 г. главный редактор «Зинн унд форм» Вильгельм Гирнус получил возмущенное письмо от Фридриха Карла Кауля — юриста, известного рядом дел, которые он провел против нацистских преступников в ФРГ. Ф.К. Кауль также был автором криминальных романов и публицистом. К этому времени в театре в Халле уже прошла премьера спектакля по повести Пленцдорфа. Спектакль посмотрели самые разные зрители, но преимущественно это были старшеклассники и студенты. Постановка вызвала большой интерес, Пленцдорф дал после премьеры немногословное интервью, хотя, по разным источникам, сам он был не вполне удовлетворен столь «безобидной» версией своего

сценария. Кауль инициировал дискуссию в Академии искусств, состоявшуюся 31 октября того же, 1972, года, и чуть позже — в журнале («Зинн унд форм» издавался при Академии искусств, поэтому публикация и дискуссия на страницах журнала вполне логичны). Возможно, Каулю было неизвестно, что Президент Академии искусств поддержал Пленцдорфа и даже способствовал тому, что спектакль в Халле был задуман и состоялся. Мнение Кауля было однозначно отрицательным: «если вкратце сформулировать мое суждение, мне прямо-таки противно, если не использовать выражения посильнее» [15, S. 219], — писал он в письме редактору журнала. Главного героя критик расценил как подростка с девиантным поведением, который ни в коем случае не должен выступать репрезентативной фигурой современной социалистической молодежи. Пленцдорфу, сетовал он, стоило лишь побывать в цехах предприятий и в аудиториях университетов и академий, чтобы убедиться в этом самому. Кауль также упрекал автора в том, что если уж тот решил показать противовес социалистической действительности, то незачем было привлекать произведение Гёте, имея в виду «непочтительное» обращение писателя с классическим наследием. Подтверждением тому служил, по мнению критика, и «лексикон нечистот» („Fäkalien-Vokabular“) центрального персонажа, под которым, конечно, подразумевался сленг.

Однако Кауль выдвинул обвинения, практически как на заседании суда, не только против Пленцдорфа, но и против самого свободного журнала ГДР «Зинн унд форм», особый просчет которого при публикации «Новых страданий юного В.», по мнению критика, состоял в том, что редакция оставила без комментариев «столь серьезное искажение нашей социалистической действительности» [15, S. 220]. Публичное письмо этого немецкого романиста и, что любопытно в данном контексте, юриста, должно было открывать своеобразный процесс «Кауль против Пленцдорфа», а шире — против вольного обращения с классикой в ГДР и персонажа, не укладывающегося в рамки доктрины. Учитывая, что Кауль был известен как разоблачитель нацистских преступников, дело принимало довольно зловещий оборот, позволяющий, при сильном желании, придать этому противостоянию с «Новыми страданиями юного В.» политический характер. Редакция журнала приняла решение вместо приватного ответа дать высказаться всем заинтересовавшимся произведением Пленцдорфа.

Уже в четвертом номере журнала за тот же 1972 г. редактор Вильгельм Гирнус кратко уведомил читателей о том, что вскоре на страницах «Зинн унд форм» будут опубликованы материалы дискуссии и отклики читателей, а в первом номере 1973 г. поместил выступления и другие материалы обсуждения, состоявшегося 31 октября 1972 г. в Академии искусств в рабочей группе «Литература и критика». В. Гирнус также разъяснил необходимость дискуссии на страницах журнала, напечатав в том же номере письмо Кауля, датированное 12 июня 1972 г., и подчеркивая, что наибольшее неприятие у критика вызывает пародийный контраст между Вертером Гёте и героем Пленцдорфа. В частности, по этому-то вопросу редактор и намеревается развернуть обсуждение. В этом номере были опубликованы доклад литературоведа Роберта Ваймана, выступления, сделанные в Академии искусств, и напечатана беседа писателей и критиков (в совокупности материалы заняли более тридцати страниц номера журнала). Кроме доклада Р. Ваймана было опубликовано слово известного в прошлом издателя и левого экспрессиониста Виланда Херцфельде, выступление поэта Стефана Хермлина, статья редактора журнала В. Гирнуса. Ответил на некоторые вопросы и сам Пленцдорф, высказался режиссер спектакля в Халле Х. Шёнеман и др.

Самой академичной была статья Р. Ваймана под названием «Гёте в перспективе персонажей». Профессор, заведующий кафедрой Берлинского университета им. Гумбольдта, авторитетный в ГДР специалист по творчеству Гёте, он посвятил произведению Пленцдорфа развернутую статью, начав с утверждения о том, что «“Новые страдания юного В.” произвели фурор» [27, S. 222]. Вайман пришел к заключению, что отсылка к «Вертеру» Пленцдорфа «продуктивна и вместе с тем оригинальна» [27, S. 234], а классический текст оказывается развернутой метафорой современной действительности. В целом Вайман, конечно, подходил к вопросу с марксистских позиций, видя основной смысл обращения к прототексту Гёте в диалектике оригинала и созданной к нему аналогии, и в как бы меняющемся в новых социальных условиях тексте: «литература прошлых времен и литературные произведения современности встречаются в контексте их общественных функций» [27, S. 238]. Важным посылом повести Пленцдорфа литературовед считал то, что его герой не помышляет о самоубийстве и находит себя, так как берется за работу над общественно полезным прибором, которая его увлекает. Р. Вайман рассматривал историю о юном В. как социалистиче-

ский контраргумент «буржуазным» «Страданиям юного Вертера», объясняя этим и иронию автора.

Остальные выступления носили менее академический, а часто и почти неформальный характер. Так, С. Хермлин выступил с ответом Ф.К. Кауле, сказав, что считает его обвинения несправедливыми, а также типичными для всего нового, что появляется и вызывает консервативное неприятие. Кроме того, Хермлин отметил, что Кауль едва ли бывает в цехах предприятий и мало что знает о современной молодежи и актуальных литературных типажах, поскольку пишет исключительно детективы. Ирония немецкого поэта в адрес критика и юриста была довольно смелой, но Хермлин к тому времени уже не раз зарекомендовал себя как человек, который может принимать решения и делать то, что считает важным (достаточно вспомнить его начинание с выступлениями в 1962 г. молодых поэтов в Академии искусств, среди которых были В. Бирман, С. Кирш и др., и их защиту после нападок высоких инстанций). Самым главным, считал Хермлин, в произведении Пленцдорфа является то, что он «может быть впервые, во всяком случае в прозе, показал аутентичные мысли, чувства рабочей молодежи ГДР» [15, S. 244].

Довольно своеобразной оказалась статья редактора журнала В. Гирнуса, опубликованная в заключение дискуссии — в последнем номере за 1973 г. Редактор остановился на остром вопросе, а именно на ироническом снижении текста Гёте в «Новых страданиях юного В.», на элементах его пародийности. Действительно, неожиданные контрасты, возникающие при сопоставлении двух Вертеров, могут восприниматься в ключе пародии: в частности, для нового Вертера одним из символов свободы являются джинсы, которые он, конечно же, носит и даже сочинил оду синим джинсам и положил ее на музыку. Он слушает рок и джаз (и называет себя Сэчмо — принятым в кругу посвященных прозвищем знаменитого джазового музыканта Луи Армстронга). Редактор журнала неожиданно выступает в поддержку пародийного характера повести Пленцдорфа, но делает он это по весьма прагматическим соображениям: для того, чтобы не согласиться с западногерманской трактовкой произведения как трагедии молодого человека в социалистическом обществе, из которого он вынужден спасаться бегством и ютиться в нетопленом сарае зимой. Статья В. Гирнуса под названием «Смеяться над Вибо... Но как?» [18, S. 1278] написана в полемическо-сар-

кастическом стиле как ответ «западным “интерпретаторам”». Вся трагедия молодежи, согласно редактору, сосредоточена на Западе, и проявляется она в бессмысленности жизни, которую молодые люди пытаются компенсировать эрзац-удовольствиями: веществами, дающими им иллюзию счастья и «искусственный рай». «Хиппи действительно являются трагическими фигурами смертельно больного мира, сломанными, брошенными, без надежды и света» [18, S. 1278]. Вибо отнюдь не подобен им. Для того, чтобы опровергнуть интерпретацию повести как трагической, В. Гирнус и выдвигает идею комического — в его понимании повесть скорее комична, поскольку являет собой пародийную, смеховую инверсию романа Гёте, а сам Эдгар Вибо своим юмором по сути дистанцируется как от меланхолического Вертера, так и от себя самого — такого, каким он был при жизни. Из этого несколько казуистического тезиса В. Гирнуса следует, что умер не сам Вибо, а из жизни ушел его худший двойник, который не находил себе дела, тогда как подлинный герой незадолго до своей смерти обрел смысл жизни в работе на благо общества. Как главный редактор и инициатор дискуссии, Гирнус откликается и на письмо Ф.К. Кауля, опровергая утверждение того о девиациях в поведении героя-подростка. Если смерть Вертера свидетельствовала о несостоятельности буржуазного общества, то, считает Гирнус, Вибо видит свои ошибки и смеется над собой, и расценивать его как трагического героя — это «вершина комизма». Смерть Вибо воспринимается автором статьи, очевидно, исключительно как литературный прием (он обозначает ее в качестве «так называемой» смерти и в кавычках). Юмор и ирония героя означают, по мнению редактора, только одно: «социализм побеждает» [18, S. 1278]. В этой позиции заметно и сопротивление тому, чтобы признать постмортальное повествование чем-либо иным, кроме приема, способствующего иронически отстраненному взгляду героя на себя самого.

В. Херцфельде основную часть своего выступления посвятил описанию угроз современного мира, от войны во Вьетнаме до ядерного оружия, с тем, чтобы обосновать, что современный художник и особенно писатель имеет дело с другой реальностью, исходя из чего он и должен повествовать по-новому, как это сделал рассказчик Пленцдорфа, и из этой изменившейся реальности и следует «противоречие между классическим миром и сегодняшним» [15, S. 239–240], отраженное в повести «лавированием» между двумя мирами.

Самым коротким, пожалуй, было выступление Пленцдорфа, который рассказал, что прочитал «Страдания юного Вертера» довольно поздно, взрослым человеком, поскольку этого романа не было в школьной учебной программе, и впечатление его оказалось близким тому, как оно описано у его героя — от насмешки над романом до интереса и понимания.

Некоторые из выступавших подчеркивали позитивный и созидательный труд в повести как итог жизни Вибо, ведь в журнальном варианте история заканчивалась тем, что Вибо все же удалось изобрести гидравлический аппарат для покраски, хоть и ценой своей жизни (его потом находит, апробирует и собирается в короткие сроки запатентовать именем Эдгара Вибо бригада, в которой работал подросток). В частности, такой тезис проводил Р. Вайман. По-видимому, на Пленцдорфа эта интерпретации изобретения как удачного итога жизни героя, несмотря на его гибель, произвела не лучшее впечатление, поскольку в книжном издании (1973) он изменил финал: рабочие находят только искореженные ударом тока и разбросанные, теперь уже бесполезные, детали агрегата. Более того, как было сказано выше, в интервью Пленцдорф высказывался о гибели героя как о фатальном и неотвратимом несчастном случае.

В том же номере журнала редакция предложила читателям поразмышлять над несколькими вопросами. Приведем те, которые непосредственно связаны с вертериадой:

— «Обесценивается ли произведение Гёте из-за того, каким образом на него даются ссылки в тексте Пленцдорфа?»;

— «Какую роль играют аллюзии на гётевского Вертера в художественном построении повести Пленцдорфа? Каким было бы произведение без подобного эффекта?» [15, S. 221].

Дискуссия о повести продолжилась еще в двух номерах журнала за 1973 г., а в заключительном номере года редактор, выступив со своей статьей, подвел итоги полемике, посетовав, что Ф.К. Кауль не принял в ней участие и отмолчался. Таким образом обсуждение длилось год, и в целом журнал посвятил повести около ста страниц. Уже в начале дискуссии стали приходить письма читателей и зрителей спектакля, в основном школьников, студентов, но также критиков и писателей: они были опубликованы во втором и третьем номерах журнала.

Несколько иной, рассчитанной на молодежную аудиторию, была дискуссия в редакции журнала «Новая немецкая литература», куда в начале декабря 1972 г. были приглашены школьница, две студентки и ученик, рабочий-стажер Жилищно-строительного комбината, встретившиеся с представителями редакции Э. Кляйном и Г. Кайшем. Воспоминания об этой встрече оставил Сергей Львов: «Я присутствовал на этом обсуждении и записал его на магнитофонную пленку. Включая теперь запись, слышу интонацию обсуждения — живую, веселую, раскованную» [13, с. 156]. Мнения, которые представлены на этом обсуждении, в основном были связаны с постановкой спектакля в Халле. Восприятие учащихся можно назвать восторженным, например, таков отклик школьницы Моники Ш. о спектакле: «Это была невероятная атмосфера. Все хлопали как сумасшедшие, топали ногами и кричали, так, просто от восторга» [14, S. 139]. У юных всегда есть свои буря и натиск, высказалась Моника, находя, что наконец-то в произведении (в спектакле) были показаны настоящие проблемы общества и подростков («Впервые кто-то заглянул под скатерть! Обычно сверху все всегда выглядит таким красивым, гладким и восхитительно белым! А здесь заглянули снизу и так сказать перевернули» [14, S. 140]). Более сдержанно, а иногда и скептически, был настроен практикант строительного комбината, Ганс-Петер С., вспоминая конфликты на производстве, сходные с историей Вибо и бригады, однако и он говорил о своей симпатии к герою, который еще не знает своего пути, но ищет.

Собравшихся беспокоила смерть Эдгара Вибо и то, что стоит за идеями Пленцдорфа, так, об этом размышляет одна из студенток, Герхильд Ф.: «Я хочу сказать еще кое-что по этому вопросу, почему Эдгар должен был умереть. Может быть, чтобы показать опасность, в которой можно оказаться, если оторвешься от коллектива по причине проблемы и конфликта. Только через эту смерть смог автор создать необходимую дистанцию. Именно потому, что Эдгар мертв, он находится на дистанции по отношению к своей жизни и может оглянуться на нее и многое пересмотреть и сказать: это я сделал неправильно, этого не сделал. Я полагаю, если бы он остался жив, произведение не произвело бы такого сильного впечатления» [14, S. 148]. Представители редакции «Новая немецкая литература» постарались подвести этому обсуждению взвешенный идейно-оптимистический итог: «То, что выглядит как поражение, на самом деле оказывается досто-

верно позитивным жизненным настроем Эдгара, тем настроем, который мы определили как в основе своей позитивный. Это может быть диалектическим противоречием» [14, S. 149], — заключил Г. Кайш. В мартовском выпуске «Новой немецкой литературы» были опубликованы и мнения юных читателей, зрителей, и статья критика, редактора газеты Вернера Ноймана, который, как и редактор «Зинн унд форм» В. Гирнус, подчеркивал позитивно-пародийный характер «Новых страданий юного В.». Нойман считал, что диалог со «Страданиями юного Вертера» Гёте основывается на «объективном историческом контрасте» между двумя героями, и герой Пленцдорфа «выходит смеющимся победителем» [21, S. 133].

И все же вопрос смерти героя волновал, в отличие от критиков, читателей и зрителей спектакля в Халле, о чем свидетельствует подборка мнений в журнале «Театр времени» (*Theater der Zeit*), сделанная Г. Херцогом по итогу тридцати шести спектаклей и двадцати проведенных обсуждений, опубликованная отдельной статьей [19]. Херцог отмечал: «Драматическая структура — мертвец рассказывает свою историю — постоянно стимулировала обмен мнениями. Смерть Эдгара была понята как законный художественный прием, а не как неизбежное следствие его действий» (цит. по: [7, S. 157]). Режиссер спектакля в Халле, Хорст Шёнеман, выступление которого опубликовано в «Зинн унд форм» в рамках дискуссии, также особо остановился на теме смерти главного героя, однако, как и многие другие литературоведы и критики, не акцентировал внимания на повествовании «с той стороны Иордана». Х. Шёнеман выступил прежде всего против ограничений в проблематике литературы соцреализма, ссылаясь на признанных писателей ГДР: «Смерть Эдгара не является нарушением табу или “разрывом с доктриной социалистического реализма”. Ни один теоретик эстетики не заявлял, что смерть не должна изображаться в социалистическом реализме» [15, S. 246]. Режиссер приводил в пример произведения Анны Зегерс, Эрвина Штриттматтера, Кристы Вольф.

Можно заметить, что большую часть всех обсуждений, как в журнале «Зинн унд форм», так и в других изданиях, составляют, несмотря на многочисленные выступления и статьи писателей и критиков, мнения старших школьников, студентов разных специальностей и других представителей молодежи. Куратор Эльке Хиршман сказала то, о чем, вероятно, думали и другие участники: многие из тех, кто гордо называет Гёте «князем всех по-

этов», «покраснели бы, задай им вопрос о том, что они читали из его произведений» [16, S. 672]. В третьем и четвертом номерах журнала 1973 г., в которых дискуссии в целом посвящалось более сорока страниц, были опубликованы письма, ответы читателей (преимущественно студентов) на вопросы редакции, на вопросы отвечал и Роберт Вайман. Авторы некоторых писем, в основном подростки, упоминали о том, что теперь им захотелось прочитать «Страдания юного Вертера» Гёте. Интересно, что в соответствии с опросом журнала «Форум» 1973 г., охватившим 284 человека (школьников, студентов, учащихся техникумов), 64% школьников хотели бы видеть Эдгара своим другом (19% опрошенных отказались бы от дружбы), 70% — готовы были принять героя в свое подразделение союза «Свободной немецкой молодежи» (FDJ) (цит. по: [7, S. 47]).

Одновременно отзывы и рецензии на повесть выходили и в других печатных изданиях ГДР, и наиболее «воспитательную» позицию выразила, пожалуй, газета «Молодой мир» (*Junge Welt*) — орган FDJ. Поддерживая наличие конфликта в произведении, она порицала «похвалу джинсам» и задавалась вопросом, насколько необходимой была смерть героя, ведь события происходят в социалистическом обществе [8, S. 55].

Позиция «Зинн унд форм», конечно, отличалась от мнений остальной прессы ГДР того времени. В целом журнал подтвердил свою репутацию свободного печатного органа и защитил произведение Пленцдорфа от нападок. По утверждению журналистки Р. Сильвестер, в 1976 г. Ф.К. Кауль написал письмо с пометкой «конфиденциально» в Берлинское отделение СЕПГ о «дискредитации нашей молодежи посредством модного произведения Пленцдорфа» [25, S. 3], но к этому времени распространение и воздействие «Новых страданий юного В.» уже невозможно было остановить: спектакли шли в четырнадцати театрах ГДР и нескольких театрах Западной Германии, переводились и издавались на других языках. В 1976 г. в ФРГ был поставлен одноименный фильм — Пленцдорф работал над сценарием и участвовал в подготовке экранизации, получив возможность подолгу находиться в Западной Германии (в ГДР повесть так и не была экранизирована). Однако восприятие на Западе юного В., выразившееся в целом ряде рецензий, посвященных и повести, и спектаклям, и фильму, и иронично на разные лады представлявших героя как бунтаря социалистического «колхоза» („Kolchose“ — одно из любимых словечек Эдгара Вибо, которым он харак-

теризует «свой» дачный домик) и «белую ворону» в образцовом обществе социализма, было утрированным и едва ли отвечало идеям Пленцдорфа и всему замыслу произведения. Герой, как и вся повесть, были новыми и смелыми и заняли особое место в восточногерманской литературе, однако Вибо нельзя назвать ниспровергателем основ социалистического жизнеустройства — он не принимает доктринерства, бюрократии и лицемерия, и именно в этом смысле «Новые страдания юного В.» вызвали значительный отклик и большие перспективы обсуждения. Несомненно, полемике в немалой мере способствовали также аллюзии или даже прямые аналогии с романом Гёте, которые вызвали обсуждение пародии в современной литературе и способы обращения к классической литературе. Дискуссии вокруг «Новых страданий юного В.» в целом способствовали оживлению литературной и общественной жизни в Восточной Германии.

Со временем провокационные «вертерианские» аллюзии в повести уже не казались, в том числе в свете постмодернистской литературы, столь вызывающими, равно как и бунтарский дух «Новых страданий юного В.» потерял значительную долю своего накала и актуальности после объединения Германии. Однако произведение Пленцдорфа не исчезло из культурной жизни. Так, на сегодняшний день в Германии оно довольно часто переиздается (из новых — лейпцигское издание 2024 г.), выходит и на других языках в разных странах, спектакли продолжают ставить в немецких театрах (например, спектакль значится в актуальной афише Городского театра Хемница / *St dtische Theater Chemnitz*, реж. К. Кнёдлер, 2025). Известны и два спектакля в России (МХТ им. А.П. Чехова, 2012, реж. В. Бархатов; Хабаровский краевой театр драмы, 2019, реж. М. Селедец). Интересно, что «Новые страдания юного В.» сами стали своего рода классикой: повесть Пленцдорфа входит в Германии в школьную программу наряду со «Страданиями юного Вертера» Гёте. На немецких образовательных сайтах можно увидеть подробные рекомендации и разработки по изучению повести в старшей школе, прежде всего в аспекте сопоставления с романом Гёте, а также современным немецким школьникам повесть предлагается как своеобразное художественное пособие по представлению о жизни в ГДР [24]. В целом же парафраз Ульриха Пленцдорфа остается фактором литературы своей эпохи, хотя вертериада как таковая находит в современной немецкой литературе своих авторов, обретая всё новые смыслы и сюжеты (романы М. Вальзера, П. Унтухта и др.).

Список литературы

Исследования

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

2 *Лобачёва Д.В.* Роман И.В. Гете «Страдания юного Вертера»: рецепция в России XVIII–XIX вв.: дис. ... канд. филол. наук. Томск: Томский гос. ун-т, 2005. 223 с.

3 *Лукач Г.* К истории реализма. М.: Худож. лит., 1939. 372 с.

4 Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. / Hrsg. von H.J. Geerdts. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1966. 768 S.

5 *Engel I.* Werther und Wertheriaden. Sankt Ingberg: Röhrig Verlag, 1986. 429 S.

6 *Jakobs K.-H.* Laudatio auf Ulrich Plenzdorf // Mitteilungen. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. 11. Jg. 1973. Nr. 3. S. 19–21.

7 *Jäger G.* Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildung, Materialien zu Goethes Leiden des jungen Werthers und Plenzdorfs Neuen Leiden des jungen W. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1984. 222 S.

8 *Kampmann W.* Edgar Wibeau — ein deutsch-deutscher Sonderfall // Ulrich Plenzdorf. Archiv-Blätter 10. Film- und Medienkunst 4. München: Stifftung Archiv der Akademie der Künste, 2004. S. 51–56.

9 *Musial T.* Biografie Ulrich Plenzdorf // Ulrich Plenzdorf. Archiv-Blätter 10. Film- und Medienkunst 4. München: Stifftung Archiv der Akademie der Künste, 2004. S. 91–100.

10 *Müller P.* Zeitkritik und Utopie in Goethes „Werther". Germanistische Studien. Berlin: Rütten und Loening, 1969. 308 S.

11 *Raddatz F.J.* Ulrich Plenzdorfs Flucht nach Ihnen // Merkur. 27. Jg. 1973. H. 12. S. 1174–1178.

12 *Schenk R.* „Für Verschärfungen war ich immer gut". Skizzen zu Ulrich Plenzdorfs Arbeiten für die DEFA // Ulrich Plenzdorf. Archiv-Blätter 10. Film- und Medienkunst 4. Berlin: Stifftung Archiv der Akademie der Künste, 2004. S. 9–36.

Источники

13 *Пленцдорф У.* Новые страдания юного В. / пер. с нем. А. Карельского, послесл. С. Львова // Иностранная литература. 1973. № 12. С. 106–156.

14 Der neue Werther. Ein Gespräch // Neue Deutsche Literatur. 21. Jg. 1973. 3. Heft. S. 139–149.

15 Diskussion um Plenzdorf // Sinn und Form. 1973. 25. Jahr. 1. Heft. S. 219–252.

16 Diskussion um Plenzdorf // Sinn und Form. 1973. 25. Jahr. 3. Heft. S. 672–676.

17 Dokumente zur Literatur- und Kulturpolitik der SED 1971–1974. / Hrsg. von G. Rüβ. Stuttgart, 1976. 1145 S.

18 *Girnus W.* Lachen über Wibeau... Aber wie? // Sinn und Form. 25. Jahr. 1973. 6. Heft. S. 1277–1293.

19 *Herzog G.* Maβtab Publikum. Publikumsmeinungen über zwei Aufführungen des Landestheaters Halle // Theater der Zeit (Berlin / Ost). Jg. 28. 1973. H. 4. S. 4–8.
20 *Lange I.M.* Nachwort // *Goethe J.W.* Die Leiden des jungen Werther. Berlin, 1952. S. 222–223.
21 *Neubert W.* Niete in Hosen — oder? // Neue Deutsche Literatur. Jg. 21. 1973. H. 3. S. 130–135.
22 *Plenzdorf U.* Die neuen Leiden des jungen W. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; Rostock: VEB Hinstorff Verlag, 1973. 148 S.
23 *Plenzdorf U.* Die neuen Leiden des jungen W. // Sinn und Form. 24. Jahre. 1972. 2. Heft. S. 254–310.
24 Plenzdorf: Die neuen Leiden des jungen W. Unterrichtseinheit. URL: https://www.lehrer-online.de/unterricht/sekundarstufen/geisteswissenschaften/deutsch/unterrichtseinheit/ue/plenzdorf-die-neuen-leiden-des-jungen-w/ (дата обращения: 01.03.2025).
25 *Silvester R.* Er brachte es zur Sprache // Berliner Zeitung, 10. August, 2007. S. 3.
26 Vorwort // Goethe J.W. Die Leiden des jungen Werther. Berlin: Aufbau-Verlag, 1954.
27 *Weimann R.* Goethe in der Figurenperspektive // Sinn und Form. 25. Jahre. 1973. 1. Hefte. S. 222–238.

References

1 Zuseva-Ozkan, V.B. “Povestvovaniie ot litsa mertvetsa v sovremennoi proze” [“Narration from the Perspective of a Dead Man in Modern Prose”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 2 (61), 2022, pp. 27–38. (In Russ.)
2 Lobachova, D.V. *Roman I.V. Gete “Stradaniia iunogo Vertera”: retseptsiia v Rossii XVIII–XIX vv.* [*Novel by J.W. Goethe “The Sorrows of Young Werther”: Reception in Russia in the 18th–19th Centuries: PhD Dissertation*]. Tomsk, 2005. 223 p. (In Russ.)
3 Lukach, G. *K istorii realizma* [*On the History of Realism*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1939. 372 p. (In Russ.)
4 Engel, Ingrid. *Werther und Wertheriaden*. St. Ingberg, Röhrig Publ., 1986. 429 S. (In German)
5 Geerdts, Hans Jürgen, editor. *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*. Berlin, Volk und Wissen Volkseigener Publ., 1966. 768 S. (In German)
6 Jakobs, Karl-Heinz. “Laudatio auf Ulrich Plenzdorf.” *Mitteilungen. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik*, 11. Jg., Nr. 3, 1973. S. 19–21. (In German)
7 Jäger, Georg. *Die Leiden des alten und neuen Werther. Kommentare, Abbildung, Materialien zu Goethes Leiden des jungen Werthers und Plenzdorfs Neuen Leiden des jungen W.* Munich, Vien, Carl Hanser Publ., 1984. 222 S. (In German)

8 Kampmann, Wolf. “Edgar Wibeau — ein deutsch-deutscher Sonderfall.” *Ulrich Plenzdorf. Archiv-Blätter 10. Film- und Medienkunst 4.* Berlin, Foundation Archive of the Academy of Arts, 2004. S. 51–56. (In German)

9 Musial, Timothy. “Biografie Ulrich Plenzdorf.” *Ulrich Plenzdorf. Archiv-Blätter 10. Film- und Medienkunst 4.* Berlin, Foundation Archive of the Academy of Arts, 2004. S. 91–100. (In German)

10 Müller, Peter. *Zeitkritik und Utopie in Goethes “Werther.” Germanistische Studien.* Berlin, Rütten und Loening, 1969. 308 S. (In German)

11 Raddatz, Fritz J. “Ulrich Plenzdorfs Flucht nach Ihnen.” *Merkur*, 27. Jg., H. 12, 1973. S. 1174–1178. (In German)

12 Schenk, Ralf. “‘Für Verschärfungen war ich immer gut’. Skizzen zu Ulrich Plenzdorfs Arbeiten für die DEFA.” *Ulrich Plenzdorf. Archiv-Blätter 10. Film- und Medienkunst 4.* Berlin, Foundation Archive of the Academy of Arts, 2004. S. 9–36. (In German)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/XVADVE
УДК 821.112.2.0 + 82.09
ББК 83.3(4Гем)5 + 83(7Сое)7

И.В. ГЁТЕ И СОВРЕМЕННАЯ КОНЦЕПЦИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: ТОЧКА ЗРЕНИЯ ДЭВИДА ДЭМРОША

© 2025 г. О.И. Половинкина
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия;
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 02 марта 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 03 апреля 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-294-311

Аннотация: Западные подходы к проблеме мировой литературы в начале XXI в. рассматриваются в статье в связи с тем значением, которое придается высказываниям Гёте о мировой литературе в работах Паскаль Казанова, Франко Моретти, Дэвида Дэмроша. Отсылки к Гёте могут играть роль апелляции к источнику термина, однако авторы концепций так или иначе опираются на свое толкование общей идеи мировой литературы по Гёте. В статье показано, что подробное обращение к Гёте в предисловии к книге Д. Дэмроша «Что такое мировая литература?» прямо соотносится с особенностями взгляда Дэмроша на феномен мировой литературы и пути его изучения. Казанова и Моретти имеют дело с современными литературами и практикуют панорамный взгляд на явление, заимствованный у Ф. Броделя. Дэмрош исходит из важности исторического измерения мировой литературы и идеи ее «бесконечного разнообразия», которые он находит у Гёте. Высказывания Гёте о «мировой литературе» подаются прежде всего как часть книги И.-П. Эккермана «Разговоры с Гёте». Книга Эккермана прочитывается Дэмрошем как граничащий с художественным текст своей эпохи. История ее публикаций и переводов анализируется в качестве «кейса», показывающего один из «способов циркуляции» явления мировой литературы.

Ключевые слова: И.В. Гёте, П. Казанова, Ф. Моретти, Д. Дэмрош, И.-П. Эккерман, мировая литература.

Информация об авторе: Ольга Ивановна Половинкина — доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 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/0000-0003-4135-8861
E-mail: olgapmail@mail.ru

Для цитирования: *Половинкина О.И.* И.В. Гёте и современная концепция мировой литературы: точка зрения Дэвида Дэмроша // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 294–311. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-294-311

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

J.W. GOETHE AND THE MODERN UNDERSTANDING OF WORLD LITERATURE: DAVID DAMROSCH'S POINT OF VIEW

© 2025. Olga I. Polovinkina
Russian State University for the Humanities,
A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 02, 2025
Approved after reviewing: April 03, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article treats Western approaches to world literature at the beginning of the 21st century with a view on their handling of Goethe's *Weltliteratur*. References to Goethe in the works of Pascale Casanova, Franco Moretti, and David Damrosch may play the role of an appeal to the source of the term, but all of them rely on their interpretation of Goethe's general idea of world literature. The article shows that the detailed reference to Goethe in the preface to D. Damrosch's book *What is World Literature?* directly correlates with Damrosch's view of the phenomenon of world literature and ways of studying it. Casanova and Moretti deal with contemporary literatures and practice a panoramic view of the phenomenon borrowed from F. Braudel. Damrosch proceeds from the importance of the historical dimension of world literature and the idea of its "rich variability," which he finds in Goethe's statements. Goethe's statements on world literature are presented primarily as part of Eckermann's book *Conversations with Goethe*. The book is read by Damrosch as a borderline artistic text of his era. The article analyses the history of its publications and translations as a case study showing one of 'the modes of circulation' of world literature.

Keywords: Johann Wolfgang von Goethe, Pascale Casanova, Franco Moretti, David Damrosch, Johann Peter Eckermann, world literature.

Information about the author: Olga I. Polovinkina, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaia Sq., 6, 125047 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/0000-0003-4135-8861

E-mail: olgapmail@mail.ru

For citation: Polovinkina, O.I. "J.W. Goethe and the Modern Understanding of World Literature: David Damrosch's Point of View." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 294–311. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-294-311

В конце XX – начале XXI в., когда «умиротворяющий процесс глобализации» [2, с. 16] казался основной тенденцией современного мира, а земной шар представлялся стянутым воедино множеством связей, в западной компаративистике возникает потребность заново осмыслить представление о мировой литературе. В статье «Мировая литература сегодня» (*World Literature Today*, 2000) Дэвид Дэмрош обобщил практику понимания мировой литературы в XX в., исходя из многотомных американских антологий мировой литературы, выходивших в свет с 1904 по 1994 г. Мировая литература в них представляет «в основном европейско-американский мир, слегка приоткрывшийся для некоторых “наиболее важных” незападных культур к 1960-м гг.» [7, p. 14]. Типичный подход он демонстрирует на материале влиятельной в академических кругах антологии издательства «Нортон» (*The Norton Anthology of World Masrepieces*), многократно переизданной с 1956 г. В издании 1985 г. антология представляла «“мир” как состоящий исключительно из Европы и Соединенных Штатов», включая античную литературу. Мировая литература на протяжении всего XX в. понималась как собрание шедевров [7, p. 14].

В 1990-е гг. происходит «колоссальное расширение исследовательских горизонтов» [7, p. 7] вследствие смены исследовательской парадигмы, когда изменилось представление о самом материале компаративистики. Мировую литературу больше не считают «компендиумом шедевров, или же собранием универсально значимых авторов» [8, p. 38], теперь она включает тексты разного порядка из множества культур, «*окна в другие миры*», по выражению Дэмроша [6, p. 15]. О мировой литературе говорят как о своего рода физической величине, пугающей своими масштабами, но все же взы-

вающей к познанию, которое невозможно осуществлять эмпирически, исходя из прочтения текстов. Около 2000 г. практически одновременно выходит целый ряд работ, посвященных тому, как именно надо изучать мировую литературу. Особенно влиятельными стали книги и статьи французской исследовательницы Паскаль Казанова [5], американца Дэвида Дэмроша [6; 7], итальянца Франко Моретти [9; 11].

Все они обращаются к Гёте как к автору термина «мировая литература» (Weltliteratur) и как к мыслителю, который выразил «только появляющееся в культуре понимание, ощущение зарождающейся глобальной современности, которую, как предсказал Гёте, мы населяем» [6, p. 1].

С цитаты о мировой литературе из «Разговоров с Гёте» Франко Моретти начинает статью «Гипотезы мировой литературы» (*Conjectures on World Literatur*e, 2000), как в прошлые эпохи апеллировали к авторитету Аристотеля, для освящения собственной точки зрения. Отсылка к «Манифесту коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса подкрепляет терминологический характер Гётевской „Weltliteratur“ и вводит важное для Моретти представление о функционирующей сегодня единой мировой системе, связанной с описанным Марксом «космополитическим характером производства и потребления» [9, p. 54]. Выстраивая свою концепцию мировой литературы как единой мировой системы по Валлерстайну, Моретти подчеркивает грамматическое единственное число слова „Weltliteratur“ у «Гёте и Маркса», в котором видит выраженным представление о «*цельности* (unity) мировой литературы», которая при этом состоит из не равных по значимости, расходящихся, как на «диаграмме» Дарвина, ветвей [9, p. 56].

В то же время апелляция к Гёте носит скорее ритуальный характер. В статье авторитет Гёте освящает усилие сравнительного литературоведения работать в категориях мировой литературы: «...думаю, пора нам вернуться к старым амбициям, выраженным в Weltliteratur: в конце концов, литература вокруг нас теперь несомненно является планетарной системой» [9, p. 54]. В книге «Дальнее чтение», включающей материал статьи, апелляция к авторитету Гёте используется и для усиления эффекта, даже если в рассуждения допускается явный анахронизм: «в самый момент своего рождения культурная греза Гёте [во второй части “Фауста”. — *О.П.*] навязывает нам вопрос», является ли мировая литература «литературой всего человечества» или «литературой империализма» [10, p. 39].

Паскаль Казанова в книге «Мировая республика литературы» (*La république mondiale des lettres*, 1999) рассматривала мировую литературу как подобие государственного образования «со своим особым режимом существования и своей экономикой, порождающей иерархию, борьбу, а значит, и историю» [2, с. 15]. В качестве важнейшего источника этой концепции в книге представлена выдержка из письма Гёте Карлейлю (1827): «...очерк литературного мира, живущего по законам новой экономики, набросал Гёте, описав “рынок, где каждая нация предлагает свой товар”, упомянув о “всеобщей интеллектуальной коммерции”» [2, с. 17]. По Казанова, Гёте мыслит в контексте деиерархизированного в результате «гердеровской революции» представления о национальных литературах: ему важно точно выстроить параллель с миром торговли, «чтобы заложить основы нового представления о литературном процессе, избавившись от нажитых представлений, мешающих видеть, как на самом деле происходит общение культур различных народов» [2, с. 17].

Характер экономического обмена в «мировой республике литературы» определяется также с опорой на Гёте. Казанова придает особое значение деятельности «полиглотов и переводчиков», которые «стягивают» литературы «к некоему центру» и обеспечивают обменную деятельность, циркуляцию текстов [2, с. 25–26]. Она расширяет их круг до «издателей, посредников-космополитов, образованных открывателей» и берет критерии «центральности» национальной литературы в политической социологии, но сама идея переводчика как «обеспечивающего существование мирового обменного рынка», как подчеркивает Казанова, заимствована у Гёте: «Гёте дорожил точным понятием мирового обменного рынка...» [2, с. 25, 18].

Важным посредником в этом случае выступает (в эти годы) швейцарский историк литературы Фриц Штрих, на чей пересказ мысли Гёте Казанова ссылается. В первой части книги «Гёте и мировая литература» (*Goethe und die Weltliteratur*, 1945) он обобщил все сколько-нибудь значимые высказывания Гёте по этому поводу, сопроводив свой труд двадцать одним пассажем из работ Гёте, в которых есть словосочетание «мировая литература» [12, p. 349–351]. Штрих одним из первых обратил внимание на то, что, согласно Гёте, мировую литературу надо понимать как целое, а не как «суммированные национальные литературы — французская, английская, немецкая, итальянская, русская, китайская, которые просто рассматрива-

ются одна за другой» под одной обложкой в научных книгах [12, p. 3]. Как показывает Штрих, в корпус текстов «мировой литературы» в основном включают книги, которые «приобрели высокую значимость, преодолевая границы национального и временного порядка», «однако Гёте имел в виду нечто совершенно иное», а именно «интеллектуальный товарообмен, трафик идей между народами, литературный рынок, на который нации приносят свои интеллектуальные сокровища для обмена», что «делает их ближе друг другу» [12, p. 4, 6].

Это место из Штриха цитирует Дэвид Дэмрош в книге «Что такое мировая литература?» (*What is World Literature?*, 2003). Он останавливается на высказываниях Гёте гораздо подробнее, чем Казанова и Моретти. В предисловии «мировая литература» по Гёте представлена широким цитатным рядом, «Разговоры с Гёте» Эккермана цитируются в переводе и в оригинале, другие высказывания Дэмрош берет прямо в собрании сочинений Гёте, не ограничиваясь ссылками на Штриха.

Почему Дэмрош считает нужным подробно говорить о Гёте, представляя свою точку зрения? Думаю, дело в специфике его подхода к феномену мировой литературы и его изучению. Концепция Моретти построена на идее одной доминирующей мировой системы, характерной для *современного* мира. Что касается Казанова, то, хотя «писатель — всякий раз наследник всей истории литературы, как национальной, так и интернациональной» [2, с. 49], «метод интерпретации» в «Мировой республике литературы» не подразумевает обращения к литературной истории. Исследование осуществляется, исходя из анализа «иерархической структуры мировой литературы в целом» [2, с. 50]. В том и другом случае самый ранний материал исследования датируется новым временем.

В статье «Мировая литература сегодня» Дэмрош рассматривает в качестве репрезентативных подходы к древней литературе, которая в нортоновской антологии «волшебным образом превращается в прото-современную» [7, p. 18]. Его концепция мировой литературы подразумевает важность исторического подхода. В книге «Что такое мировая литература?» он пишет: «...в последнее десятилетие не так часто признают, что мировая литература связана со множеством эпох, так же как со множеством культур. Слишком часто сдвиг фокуса от классики к шедеврам и к окнам в мир подразумевает одновременный сдвиг от более ранних к более поздним периодам» [6, p. 16].

О предпочтении, отдаваемом «громко заявляющей о себе литературной современности», в статье «Филология мировой литературы» (1952) писал Э. Ауэрбах [1, с. 131]. В книге Дэмрош не раз обращается к его книге «Мимесис» (1946), представление о целостности мировой литературы, включающей разные эпохи, напоминает точку зрения Ауэрбаха. Дэмрош применительно к своей эпохе рассматривает «пристрастие к современному» (presentism) как «наименее привлекательную характеристику современной американской — и глобальной — коммерческой культуры»: «...пристрастие к современному стирает прошлое как серьезный фактор, оставляя в лучшем случае несколько ностальгических постмодернистских отсылок» [6, p. 17].

Ср. в статье Ауэрбаха:

> ...обороты набирает стандартизация европейско-американского или русско-большевистского образца; и как бы ни были различны оба этих типа стандартизации, отличие не так уж велико, если сопоставить их, в их современном виде, с каким-либо другим культурным субстратом...<...>...Мы видим, как возникает такой мир, в котором это самое чувство [исторической перспективы], скорее всего, больше не будет иметь сколько-нибудь серьезного практического значения [1, с. 124–125].

Мировая литература понималась Ауэрбахом в первую очередь как вид деятельности, объединяющий человечество, которое «достигло способности самовыражения» [1, с. 126]. Способ «постижения мировой литературы как сущностного единства» означал способность «видеть зрелище истории» [1, с. 126], выстраивать историческую перспективу в связи с сегодняшним днем, «ибо только в истории нам предстоят люди в своем целом» [1, с. 129]. В статье Дэмроша выражена сходная точка зрения:

> ...мировая литература до сего дня осциллировала между крайностями ассимиляции и разрыва связи: или более ранние и далекие от нас произведения, которые мы читаем, *в точности такие же*, как мы, или они непередаваемо чужие, редкости, чья чуждость в конечном итоге ничего нам не сообщает и может только усилить впечатление отделенной идентичности. Мы больше не должны довольствоваться выбором между конструированием мира либо вокруг самих себя, либо безо всякого центра вообще [7, p. 18].

В этих работах научные подходы к историческим измерениям мировой литературы разнятся, но принцип связи между историческим прошлым литературы и сегодняшним днем остается тем же. По Ауэрбаху, «на основе личной интуиции» должен осуществляться «исторический синтез» явлений разных эпох: «...если мы хотим, чтобы история открылась нам в своей подлинной значительности, мы должны охватить и осмыслить ее как целое, исходя из понятий и ситуации именно нашего времени» [1, с. 132, 131]. Дэмрош разворачивает эту историческую вертикаль в подобие горизонтали: «...нам нужен эллиптический подход, используя метафору геометрической фигуры, которая генерируется сразу двумя центрами. Современная Америка для современного американского читателя понятным образом будет одним центром эллипса, но литература других эпох всегда дает нам и другой центр, и наше прочтение будет в том поле, где энергия генерируется между двумя центрами» [7, p. 18].

Ауэрбах указывает, что этот подход к мировой литературе имеет своим истоком представления, сформулированные самим Гёте и порожденные его временем: «...Гёте <...> своей деятельностью и живым примером оказал решающее влияние на становление этого чувства исторической перспективы и на возникшую на его основе новую практику филологического исследования. <...> Сегодняшним своим достоянием мы обязаны импульсу, который был дан историческим гуманизмом эпохи Гёте» [1, с. 124, 125].

Внимательное прочтение высказанного Гёте позволяет Дэмрошу объяснить не особенно популярное на рубеже XX–XXI вв. представление о целостности мировой литературы в связи с исторической перспективой. Речь больше не идет о том, «чем мы захвачены в глубинах нашего существа и что образует наиболее проникновенные импульсы сознания в нашем я», как в гуманистической концепции Ауэрбаха [1, с. 126]. Дэмрош рассматривает Гёте в контексте исторического перехода от представления о мировой литературе как об «общепринятом корпусе классики», под которой понималась античная литература, к «постоянно меняющемуся канону шедевров» в XIX в. То и другое подразумевается «мировой литературой» Гёте, но также и «китайские романы, сербские стихотворения» — «произведения, которые служат окнами в чужие миры, независимо от того, можно ли их рассматривать как шедевры, и связаны ли эти разные миры друг с другом» [6, p. 15]. Таким образом, в слове Weltliteratur «кристаллизовалась и литературная

перспектива, и только появляющееся в культуре понимание, ощущение зарождающейся глобальной современности, которую, как предсказал Гёте, мы населяем» [6, p. 1].

Другое важное отличие концепции Дэмроша связано с акцентом на «динамическом принципе», как определяет этот подход Игорь Олегович Шайтанов [3, с. 15]. Джонатан Эрек считает тяготение к «абстракциям, дистанцированию от текста» общей тенденцией научной мысли эпохи: «...глобализация стирает критику в пользу теории» [4, p. 35]. Казанова и Моретти исходят из идеи панорамного взгляда на явление, заимствованной у Ф. Броделя. Казанова обосновывает свой подход цитатой из Броделя: «“Я убежден, что историк только выиграет, если будет мыслить в мировом масштабе, — говорит он, — только такой масштаб имеет смысл...” <...> Последуем же совету Броделя, и для того чтобы осознать, насколько всеобъемлюща литература и насколько все в ней взаимосвязано, будем исследовать ее в мировом масштабе...» [2, с. 9]. Она работает с абстрактным понятием «мировой республики литературы» как «особой территории, чьи земли и границы не совпадают с политической картой мира, страны, невидимой для глаз, но доступной всем и каждому, в том числе и самым обездоленным, стране, где единственным достоинством и ценностью является литература» [2, с. 8].

Предлагая анализировать мировую литературу как мировую систему, Моретти опирается на исследовательский принцип компаративной социологии Марка Блока, когда «годы анализа сопровождаются одним днем синтеза» [9, p. 56–57]. Иначе говоря, для исследователя мировой литературы нет необходимости, как нет у него и возможности, работать с бесчисленным множеством конкретных явлений. Анализ конкретных явлений он оставляет специалистам в этих областях, лишь обобщая результаты анализа, выводя закономерности, уточняя «условия, при которых новое может появиться с большей степенью вероятности», как говорится в статье «Больше гипотез», где Моретти отвечает своим оппонентам [11, p. 77]. В статье «Гипотеза мировой литературы» он демонстрирует продуктивность панорамного взгляда: «Четыре континента, двести лет, больше двадцати независимых друг от друга критических исследований, и они все сходятся в одном: когда культура начинает двигаться к современному роману, это *всегда* происходит в виде компромисса между иностранной формой и местным материалом» [9, p. 60].

Панорамному взгляду и интересу к законам системы Дэмрош противопоставляет анализ способов бытования явлений мировой литературы. Он не отрицает, что более общий подход имеет право на существование, но возражает разным его сторонникам, начиная с «архетипов» из «Анатомии критики» (1957) Нортропа Фрая и «инвариантов» из книги Рене Этьембля «Дебют/ы глобальной компаративистики» (*Ouverture/s/ sur un comparatisme planétaire*, 1988). Проблема этих подходов, по Дэмрошу, в том, что они в конечном итоге сводятся к «туманным обобщениям, которые привлекают все меньше и меньше в эпоху, когда гармония плавильного тигля больше не в чести» [6, p. 5].

Методологию анализа мировой литературы у Моретти Дэмрош ставит рядом с подходом Нортропа Фрая: «...Фрай дает краткие обзоры повторяющихся структур и мотивов в широком круге произведений» [6, p. 25]. Сходным образом, по Моретти, «глобальная компаративистика должна концентрироваться на волнообразных паттернах трансформаций, проносящихся по миру» [6, p. 25]. Но даже согласно Валлерстайну, «история мира является прямой противоположностью тенденции к культурной гомогенизации» [6, p. 26].

Подход Моретти не только «слишком широкий и часто редуцирующий» явление [6, p. 26], он прямо противоречит ситуациям в разных регионах мира, как и подход Казанова. Оба они считают, что «мировая литература распространяется из центров-метрополий по направлению к относительно пассивным провинциальным воспринимающим культурам» [6, p. 27]. Казанова описывает как центр «мировой республики литературы» Париж, «аккумулирующий литературные ресурсы» [2, с. 51]. Моретти пишет о движении тем и форм (современного романа, петраркистской поэзии) «от центра к периферии» как о повсеместно распространенном, в то время как «движение от периферии к центру возможно, но очень редко», а о движении «от одной периферии к другой никто не слыхивал» [11, p. 75].

Дэмрош оспаривает этот подход, используя индийский и бразильский материал. Надо учитывать, говорит он, что «глобальную перспективу» невозможно выстроить с полностью объективных позиций, это всегда будет «перспектива *откуда-то*», поскольку «буквально все литературные произведения являются на свет в пределах, как мы это теперь называем, национальной литературы» [6, p. 27, 283]. Как следствие, любые «глобальные

повторяющиеся структуры в обращении мировой литературы обретают форму в своих локальных проявлениях» [6, p. 27], и сами «отношения литературной истории и культурной власти» постоянно сдвигаются [6, p. 24]. Мировая литература видится Дэмрошу в первую очередь подвижным явлением, «устроенным очень по-разному в разных культурах» в разные исторические периоды [6, p. 26]. «Данное произведение может войти в мировую литературу, а потом выпасть из нее снова, если выйдет за пределы порогового значения вдоль любой оси, литературной или внелитературной», — пишет он [6, p. 6].

В качестве отправной точки для своей концепции мировой литературы Дэмрош избирает суждения Гёте. Восходящая к Гёте идея обмена принимает в концепции Дэмроша форму представления об обращении, циркуляции мировой литературы, которая «является куда большим, чем “внешняя литературная торговля”, как пренебрежительно выразился Рене Уэллек» [6, p. 284]. С циркуляцией Дэмрош связывает критерий принадлежности произведения к мировой литературе: «произведение только тогда действенно в качестве мировой литературы, когда и где оно активно присутствует в литературной системе за пределами культуры происхождения» [6, p. 6]. На характер циркуляции распространяется метафора эллипса:

> Даже одно произведение мировой литературы становится местом взаимодействия между двумя разными культурами. <…> Таким образом, мировая литература всегда в равной степени связана как с ценностями и потребностями принимающей культуры, так и с культурой — источником произведения; следовательно, речь идет о двойной рефракции, которую можно описать с помощью фигуры эллипса, при этом культура-источник и принимающая культура представляют собой два центра, генерирующие эллиптическое пространство, в пределах которого произведение живет в качестве мировой литературы; будучи связано с обеими культурами, оно не определяется ни одной из них самой по себе [6, p. 283].

Этот подход требует «пристального взгляда на те трансформации, которые претерпевает произведение в конкретных обстоятельствах» [6, p. 6]. «Чтобы понять, как именно работает мировая литература, мы больше нуждаемся в феноменологии, чем в онтологии произведения искусства:

литературное произведение *обнаруживает* себя за границей не так, как это происходит дома», — говорится в предисловии [6, p. 6].

Глубокое понимание этого свойства мировой литературы Дэмрош находит в «Разговорах с Гёте». О переводе «Фауста» Гёте говорит Эккерману: «По-немецки я уже “Фауста” читать не в состоянии, но во французском переложении все это опять звучит для меня по-новому, свежо и остроумно» [13, p. 337]. И это при том, добавляет Дэмрош, что перевод был в основном прозаическим. Немецкоязычные произведения, описанные французскими и британскими комментаторами, увидены, с точки зрения Гёте, «в более ясной и резкой перспективе, чем у немецких критиков» [6, p. 7]. Для описания ситуаций такого рода Эккерман использует слово «отражение» (Spiegelung), которое, как предполагает Дэмрош, почерпнуто у Гёте, сравнивавшего «интерес чужой литературы» к немецкой и «ее вклад» с «зеркалами Клода», «освежающими» отражаемое явление [6, p. 7].

Дэмрош находит у Гёте пример такого рода «отражения». В книге «Что такое мировая литература?» цитируется датированный январем 1827 г. отклик Гёте на две рецензии, в которых оценивалась пьеса французского драматурга Александра Дюваля. Дюваль щедро заимствовал из «Торквато Тассо» Гёте, и рецензенты разошлись во мнениях: один счел пьесу «Le Tasse» «бледной имитацией» Гёте, другой — «значительным усовершенствованием». В этой статье Гёте термин Weltliteratur впервые появился в печати:

> Формируется мировая литература, в которой почетное место оставлено для нас, немцев. Все нации оценивают наше творчество, они восхваляют, подвергают цензуре, принимают и отвергают, подражают нам и неверно нас себе представляют, открывая нам свои сердца или закрывая их для нас. Все это мы должны одинаково принимать, поскольку их отношение к нам, взятое в целом, очень ценно для нас [6, p. 7–8].

Комментарий к этой цитате подчеркивает желание Гёте «стимулировать у своих сограждан внимание к международному обращению литературных произведений» [6, p. 8]. Однако, описывая функционирование мировой литературы, Дэмрош формулирует сходную мысль: «Когда произведение попадает в сферу мировой литературы, оно может выиграть

по многим направлениям, при этом утрата подлинности совсем не обязательна» [6, p. 6]. И даже более того: «*Все* произведения перестают быть исключительно продуктами их собственной культуры, когда подвергаются переводу, все становятся произведениями, которые только ‘зародились’ на национальном языке» [6, p. 22].

Высказывания Гёте о мировой литературе не подаются Дэмрошем как выражение некоей абстрактной идеи, годной для разных эпох. Напротив, принципы «феноменологии произведения искусства» распространяются им и на этот материал, в особенности, когда речь заходит о «Разговорах с Гёте» Эккермана. «Разговоры с Гёте» помещаются в историческую перспективу, прочитываются как граничащий с художественным *текст* своей эпохи.

Например, формированию у Гёте представления о мировой литературе в значительной мере способствовало то место, которое занимала Германия в современной ему Европе. Дэмрош подчеркивает, что хотя «Гёте, конечно, не сторонник мультикультурализма», в его голосе не слышно высокомерия доминирующей культуры, особенно если сравнивать высказывания Гёте с высказываниями французского компаративиста Филарета Шаля: «Гёте хорошо сознавал, что немецкая культура провинциальна, за ней не стоит великой истории и национального единства» [6, p. 8]. С принадлежностью к «маргинальной культуре», по мысли Дэмроша, в большой мере связана восприимчивость Гёте к явлениям других литератур. Эта сторона творческой личности Гёте позволяет сделать обобщение касательно мировой литературы: «Провинциальный писатель одновременно отрезан от наследуемой традиции и свободен от нее, и поэтому в принципе может вступать по зрелому выбору в более полные отношения с широким литературным миром» [6, p. 13].

Общее место о прозорливости Гёте меняет свое значение с упоминанием роли Эккермана:

> Если мы смотрим на «мировую литературу» Гёте в связи со всеми теми аспектами, которые обеспечивает Эккерман, можно уже там найти все основные сложности, трения и возможности, с которыми мы все еще сталкиваемся сегодня, когда пытаемся охватить наш быстро расширяющийся мир и его расслаивающиеся литературы [6, p. 2].

Мировая литература по Гёте представлена Дэмрошем в тесной связи с идеей «великого человека», каким Гёте видел и изображал в своей книге Эккерман: с его «величественным обликом» «престарелого монарха» (64), «великого и обольстительного» [13, p. 329]. Более того, Гёте рассматривается не только как *автор* пассажа о мировой литературе, но как «живое воплощение мировой литературы и целого мировой культуры», каким опять-таки «был для Эккермана» [6, p. 2]. Такая постановка вопроса требует внимания к самому Эккерману.

Эккерман подается Дэмрошем как автор, писатель, жизнь которого и история знакомства с Гёте составляют контекст, необходимый для понимания того, почему именно так увиден Гёте. По Эккерману, Гёте подобен «многогранному алмазу, который, в какую сторону его ни поверни, отливает иным цветом» [13, p. 44]. Эккерман же, продолжает аналогию Дэмрош, нераненый бриллиант: «...скромного происхождения, самоучка <...> он стремится делать свою жизнь с Гёте, с которым никогда не сможет сравниться» [6, p. 1–2].

Это различие проявляет себя в риторических особенностях текста «Разговоров»: степень ученического трепета, который Эккерман испытывает перед Гёте, выражается им посредством «гендерного смещения»: употребляемые Эккерманом выражения как будто заимствованы из лексикона «девы», трепещущей перед «героической фигурой Гёте» [6, p. 29]. Пример, который приводит Дэмрош: «Мы долго сидели вместе в настроении покойном и дружелюбном. Я касался его колен, глядя на него, забывал обо всем, что хотел сказать, не мог вдосталь на него насмотреться» [13, p. 64]. Вариантом «гендерного смещения» является апроприация Эккерманом — собеседником Гёте — библейской фразы, которая в Евангелии от Луки сказана о Деве Марии: «И Матерь Его сохраняла все слова сии в сердце Своём» (Лк. 2: 51). В переводе Наталии Ман: «Гёте умолк. Я же сохранил в сердце его великие и добрые слова» [13, p. 628]. В раскладе «мужское–женское», по мысли Дэмроша, выражается не просто распределение власти, но преклонение Эккермана перед способностью к выражению: «...девическая сдержанность Эккермана сопровождается безмолвием перед лицом свойственной Гёте огромной силы выражения, вовлекающей даже его морщины» [6, p. 30]. Книга «Разговоры с Гёте» является «актом благоговения» и в то же время «актом апроприации» [6, p. 29–30]. Как пишет Эккерман в предисловии: «...таков *мой* Гёте» [13, p. 44].

В качестве иллюстрации зазора между событиями и текстом Эккермана Дэмрош избирает незначительную деталь: Гёте в описании Эккермана «скор и решителен», когда предлагает Эккерману работу секретаря и говорит, что уже позаботился о том, чтобы Эккерману было «приятно и удобно в Йене» [13, p. 64–65]. Однако, как свидетельствует письмо, сопровождавшее рукопись, которую Эккерман за несколько недель до этого послал Гёте, он сам предлагал себя в этом качестве и описывал свои способности.

Иными словами, не заостряя на этом факте внимания читателя, Дэмрош делает то, что с профессиональной точки зрения сделать было абсолютно необходимо: высказывание о «мировой литературе» в его труде подается прежде всего как *часть книги* Эккермана, «отражение или Spiegelung того, что Гёте ассоциирует с сетью мировой литературы» [6, p. 30]. «В конце концов, — пишет Дэмрош, — фразы Гёте восстановлены Эккерманом, иногда спустя много лет, и выстроены, как и обрамляющее повествование, интерпретацией Гёте и его работы, которую дал Эккерман» [6, p. 33]. В духе П. Казанова Дэмрош описывает Эккермана как «идеального посредника в литературной торговле» Гёте [6, p. 6].

В книге Дэмроша «Разговоры с Гёте» играют роль источника понимания идеи мировой литературы, но и своего рода «кейса», показывающего один из модусов циркуляции. Предисловие заканчивается рассказом о том, как книга Эккермана вошла в мировую литературу. Как автор книги, переведенной на множество языков, Эккерман стал «путешествующим по всему миру космополитом, каким никогда бы не мог быть при жизни, в испанском переводе даже явился лихой Хуан Педро Эккерман» [6, p. 32]. Широкая популярность за рубежом подготовила почву в немецкоязычном пространстве, где поначалу книга успеха не имела.

Понятно, что Дэмроша в первую очередь интересует история американских переводов. В 1838 г. вышел сокращенный перевод Маргарет Фуллер, его дополнил десять лет спустя Джон Оксенфорд (1848), который соединил первое издание с более поздним дополнением (третья часть в русском издании 1986 г.) в одно целое. За счет этого решения «Разговоры» «выиграли в переводе» [6, p. 33], но с этого момента начинается постепенное устранение Эккермана из текста. Издание назвали «Разговоры с Эккерманом», в качестве автора на обложке был указан Гёте.

В дальнейшем текст Эккермана сокращался, «издатели проявляли почтение только к цитатам из Гёте» [6, p. 33]. Как признавался Дж.К. Мурхед, редактор издания 1930 г.: «Около одной восьмой оригинального издания было убрано, так как вычищалось многословие Эккермана и то, что он сам согласился бы считать субъективностью» [6, p. 34]. В этих и более поздних изданиях книга заметно меняется, в первую очередь, в связи с судьбой «Введения», в котором «Автор сообщает о себе, своем происхождении и о том, как произошло его знакомство с Гёте» [13, p. 46].

«Введение» важно, поскольку «Разговоры с Гёте», по Дэмрошу, одновременно «портрет» и «роман воспитания»: «...both *Bild* and *Bildungsroman*» [6, p. 2]. «Введение» подчеркивает функцию Эккермана как автобиографического персонажа. Дэмрош сравнивает историю жизни Эккермана, изложенную в нем, с историей сказочного персонажа, «элементы этой истории можно найти в “Морфологии волшебной сказки” Владимира Проппа»: младший сын, собирал в детстве хворост, отправился пешком по заснеженным полям в Гамбург и т. д. [6, p. 28]. Гёте выступает в роли волшебника.

Отчасти восстанавливая присутствие Эккермана, Дэмрош цитирует по немецкому изданию места, которые выпущены в англоязычных переводах. Внимание, уделенное им Эккерману, имеет своей целью компенсировать упущенное, показать, что ошибки восприятия могут быть исправлены. Об этом говорится в заключительном пассаже предисловия: «Слишком часто что-то выпадает в процессе усвоения другой культурой, и мы получаем явление мировой литературы, но теряем авторскую душу» [6, p. 36].

Хотя концепции мировой литературы Паскаль Казанова и особенно Франко Моретти произвели в свое время большое впечатление в научных кругах, действительно важным представлением для первых десятилетий XXI в. оказалось не гипотетическое «стягивание» мировой литературы в единое, хотя и неоднородное целое под знаком глобализации, а идея «бесконечного разнообразия» ее явлений, требующего внимания к национальным культурам и конкретным текстам. Дэвид Дэмрош подкрепляет эту позицию отсылкой к авторитету Гёте: «Бесконечное разнообразие мировой литературы полностью очевидно в разговорах Гёте с Эккерманом» [6, p. 6]. Желание опереться на Гёте понятно. Несмотря на то, что он не теоретизировал по поводу мировой литературы, по сей день общая идея Weltliteratur представляется выраженной именно Гёте.

Список литературы

Исследования

1 *Ауэрбах Э.* Филология мировой литературы / пер. с нем. Ю. Ивановой, П. Лещенко, А. Лызлова // Вопросы литературы. 2004. № 5. С. 123–139.

2 *Казанова П.* Мировая республика литературы. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 416 с.

3 *Шайтанов И.О.* «Мировая литература» как проблема и вызов // Вопросы литературы. 2018. № 6. С. 13–33.

4 *Arac J.* Anglo-globalism? // New Left Review. 2002. № 16. P. 35–45.

5 *Casanova P.* La République mondiale des Lettres. Paris: Seuil, 1999. 535 p.

6 *Damrosch D.* What is World Literature? Princeton: Princeton University Press, 2003. 324 p.

7 *Damrosch D.* World Literature Today: From the Old World to the Whole World // symplokē. 2000. Vol. 8. № 1/2. P. 7–19.

8 *Guillén C.* The challenge of comparative literature. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993. 452 p.

9 *Moretti F.* Conjectures on World Literature // New Left Review. 2000. № 1. P. 54–68.

10 *Moretti F.* Distant Reading. New York: Verso, 2013. 224 p.

11 *Moretti F.* More Conjectures // New Left Review. 2000. № 20. P. 73–81.

12 *Strich F.* Goethe and World Literature. London: Routledge and Kegan Paul, 1949. 355 p.

Источники

13 *Эккерман И.-П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М.: Худож. лит., 1986. 669 с.

References

1 Auerbach, Erich. “Filologiia mirovoi literatury” [“The Philology of World Literature”], trans. from German by Iu. Ivanova, P. Leshchenko, and A. Lyzlov. *Voprosy literatury*, no. 5, 2004, pp. 123–139. (In Russ.)

2 Cazanova, Pascale. *Mirovaia respublika literatury* [*The World Republic of Letters*]. Moscow, Izdatel’stvo im. Sabashnikovykh Publ., 2003. 416 p. (In Russ.)

3 Shaitanov, Igor. “‘Mirovaia literatura’ kak problema i vyzov” [“‘World Literature’ as a Challenge and Ethical Problem”]. *Voprosy literatury*, no. 6, 2018, pp. 13–33. (In Russ.)

4 Arac, Jonathan. “Anglo-globalism?” *New Left Review*, no. 16, 2002, pp. 35–45. (In English)

5 Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres.* Paris, SEUIL, 1999. 535 p. (In French)

6 Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003. 324 p. (In English)
7 Damrosch, David. "World Literature Today: From the Old World to the Whole World." *symplokē*, vol. 8, no. 1/2, 2000, pp. 7–19. (In English)
8 Guillén, Claudio. *The Challenge of Comparative Literature.* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993. 452 p. (In English)
9 Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review*, no. 1, 2000, pp. 54–68. (In English)
10 Moretti, Franco. *Distant Reading.* New York, Verso, 2013. 224 p. (In English)
11 Moretti, Franco. "More Conjectures." *New Left Review*, no. 20, 2000, pp. 73–81. (In English)
12 Strich, Fritz. *Goethe and World Literature.* London, Routledge and Kegan Paul, 1949. 355 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/XWNTTC
УДК 821.112.2.0 + 821.112.2(436).0
ББК 83.3(4Гем)5 + 83.3(4Авс)53

ОТ КРИЗИСА К ГАРМОНИИ: И.В. ГЁТЕ И РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЯ

© 2025 г. Ю.Л. Цветков
Ивановский государственный университет, Иваново, Россия
Дата поступления статьи: 24 марта 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 мая 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-312-335

Аннотация: В статье впервые в отечественном литературоведении изучается проблема влияния немецкого классика на начинающего австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя. В связи с этим определяется роль Гёте при создании юношеских стихотворений и стихотворной драмы «Глупец и Смерть». В процессе исследования устанавливается значимое влияние на драму Гофмансталя первой части трагедии Гёте «Фауст»: проблематичность отношения главного героя Клаудио к миру, близким людям и моральным правилам, принятым в обществе. При этом проблема добра и зла, отягощенная для Фауста и Клаудио традиционными представлениями о грехе, решается высшими силами, под властью которых они живут. Оба героя одержимы познанием истинных ценностей в жизни и ожидают спасения. Если Фауст является сознательным творением высшего Божества и одерживает победу над своей противоположностью, над принципом первородного зла Мефистофеля, то Клаудио в силу своей эстетской позиции, допускающей совершение зла по отношению к Матери, Возлюбленной и Другу, приходит к осознанию своей вины только под воздействием барочного аллегорического образа Смерти, которая является символом жизни и мудрости, языческой и христианской персонификацией, а также музыкальной аналогией. Просветительское начало произведения Гёте, традиционное и для венского народного театра, сохраняется в пьесе Гофмансталя, несмотря на близость ее поэтики современной символистской драме ожидания М. Метерлинка.

Ключевые слова: венский модерн, эстетизм, интеллектуальная драма, искусство и жизнь, полярность понятий, моралите, мистерия, аллегорический образ, экфрасис, И.В. Гёте, Г. фон Гофмансталь.

Информация об авторе: Юрий Леонидович Цветков — доктор филологических наук, профессор, кафедра зарубежной филологии, Институт гуманитарных наук, Ивановский государственный университет, ул. Ермака, д. 39, 153025 г. Иваново, Россия. https://orcid.org/0000-0001-5732-977X

E-mail: jzvetkow@mail.ru

Для цитирования: *Цветков Ю.Л.* От кризиса к гармонии: И.В. Гёте и раннее творчество Г. фон Гофмансталя // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 312–335. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-312-335

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

FROM CRISIS TO HARMONY: J.W. GOETHE AND H. VON HOFMANNSTHAL'S EARLY WORKS

© 2025. Yuriy L. Tsvetkov
Ivanovo State University,
Ivanovo, Russia
Received: March 24, 2025
Approved after reviewing: May 11, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: For the first time in Russian literary studies, the article examines the problem of influence of the German classics on the novice Austrian poet and playwright Hugo von Hofmannsthal. In this regard, the research defines Goethe's role in the creation of youthful poems and the verse drama *The Fool and Death*. The research establishes the significant influence of the first part of Goethe's tragedy *Faust* on Hofmannsthal's drama: the problematic attitude of the main character Claudio to the world, close people and moral rules accepted in society. At the same time, the higher powers under whose authority Faust and Claudio live solve the problem of good and evil, burdened for them by traditional notions of sin. Both characters are obsessed with learning the true values in life and expect salvation. If Faust is a conscious creation of the supreme Deity and triumphs over his opposite, over the principle of the original evil of Mephistopheles, then Claudio, by virtue of his aesthetic position, which allows evil to be committed against his Mother, Beloved and Friend, comes to realize his guilt only under the influence of the Baroque allegorical image of Death, which is a symbol of life and wisdom, pagan and a Christian personification, as well as a musical analogy. The enlightening beginning of Goethe's work, traditional also for the Viennese folk theatre, is preserved in Hofmannsthal's play, despite the closeness of its poetics to the modern symbolist drama of M. Maeterlinck.

Keywords: Viennese modernism, aestheticism, intellectual drama, art and life, polarity of notions, moralities, mystery, allegorical image, ecphrasis, J.W. Goethe, H. von Hofmannsthal.

Information about the author: Yuriy L. Tsvetkov, DSc in Philology, Professor, Department of Foreign Philology, Institute of Humanities, Ivanovo State University, Ermaka St., 39, 153025 Ivanovo, Russia. https://orcid.org/0000-0001-5732-977X

E-mail: jzvetkow@mail.ru

For citation: Tsvetkov, Yu.L. "From Crisis to Harmony: J.W. Goethe and H. von Hofmannsthal's Early Works." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 312–335. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-312-335

Двух очень разных по своему творческому потенциалу гениев — признанного немецкого классика Иоганна Вольфганга Гёте (1749–1832) и австрийского поэта, драматурга и прозаика Гуго фон Гофмансталя (1874–1929) — сближали поиски границ искусства: соотношения искусства и жизни, искусства и зла, искусства и морали. Объединяющим началом был символизм, имевший разные философские обоснования, но тем не менее естественно явленный в их творческом наследии. Изучение естественных наук привело Гёте к пониманию символизма на основе идей неоплатонизма и философии естествознания И. Канта: «Природа, раскрываясь в своей феноменальности, воплощает закон полярности, а ее прафеноменальный уровень характеризуется единством противоположностей. Целостный “смысл” природы становится в явлениях “знаком” и при этом не теряет своего “смысла”. Но поскольку “смысл” раскрывается только как “связь” (метаморфоза или тип) различий — застывшая связь (прафеномен) и есть символ» [5, с. 106–107].

Гофмансталь конца XIX в. был активным участником движения немецкоязычного литературного символизма, возникшего также на основе неоплатонизма и философии Я. Бёме: «Если романтики создавали субъективный образ мира реального и недосягаемого в своей фантазии идеального мира, то символисты при воссоздании воображаемого мира утверждали его первичную и объективную значимость, о тайной сущности которой можно только догадываться. Так творился миф о высшем миропорядке вне человеческого разумения и познания» [11, с. 178].

Грандиозный масштаб личности Гёте оказал влияние на всю последующую литературу, захватывая в свой мощный водоворот тех писателей, которые хотели быть конгениальными великому «олимпийцу». Таким был

Гофмансталь, яркий представитель литературы венского модерна. Широкое культурное явление — венский модерн (1890–1910) основывался на оригинальной философской основе, отрицающей логоцентризм и утверждающей реальность субъективного сознания (философия эмпириокритицизма Э. Маха). Он открыл путь постижения бессознательных глубин личности (теория психоанализа З. Фрейда, индивидуальная психология А. Адлера, гендерная теория О. Вейнингера). Философия и психология сыграли важную роль в интроспективном исследовании личности человека в австрийской литературе (Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер, Р. Бер-Гофман, Л. фон Андриан и др.), театре (М. Буркхардт, Ф. Миттервурцер, Й. Кайнц, А. Моисси), изобразительном искусстве (журнал *Ver Sacrum* и объединение художников «Венский сецессион»), музыке и архитектуре. Венский модерн не имел единой эстетической программы и политической ангажированности. Пути преодоления глубокого кризиса европейской культуры на рубеже XIX–XX вв. выражались в попытках самопонимания и моделирования мира в эстетической теории и литературе. При этом театральные (игровые) основы австрийского народного театра (Ф. Раймунд, Й. Нестрой) были заложены итальянским театром дель арте и барочной драматургией (Н. Авацинус). Они оставались важным национальным компонентом австрийской культуры [10, с. 9–19].

Высокая оценка критикой наследия Гофмансталя касалась магистральной проблемы раннего творчества — эстетизма. Совсем еще юный поэт Лорис (псевдоним Гофмансталя, взятый из русского контекста, — имя известного генерала М.Т. Лорис-Меликова и многозначительная отсылка к Новалису) безошибочно определил для себя личностные предпочтения в литературе, первостепенным из которых был Гёте. Необыкновенно раннему интеллектуальному развитию Гофмансталя, сына влиятельного венского банкира, способствовал широкий круг его юношеского чтения, из которого было что выбирать начинающему поэту, взявшего на вооружение энциклопедичность и эрудицию: «Двенадцатилетний мальчик уже читал Гёте, Шиллера, Клейста и Грильпарцера. К пятнадцати годам юноша, одаренный языковыми способностями, читал в оригинале Гомера, Данте, Вольтера, Шекспира и Браунинга. Он почти игриво общался с древними языками, иногда переписывался со школьными друзьями на латыни» [21, S. 17]. Однако большая умственная нагрузка была для молодого Гофмансталя непо-

сильной. Периоды творческой активности («приливы») сопровождались периодами психологических кризисов («отливы»). Они выражались в потере способности произносить слова.

К окончанию Венской классической гимназии Гофмансталь был автором стихотворных драм «Вчера» (1891) и «Смерть Тициана» (1892), а также целого ряда стихотворений, таких как *Vorfrühling* («Предвесеннее»), *Erlebnis* («Воспоминание»), *Leben* («Жизнь»), *Regen in der Dämmerung* («Дождь в сумерках»), которые вошли во все антологии немецкоязычной лирики. По поводу написания стихотворения *Welt und ich* («Мир и я») в рецензии на новый роман Д'Аннунцио в венской газете «Ди Цайт» Гофмансталь пояснил идею этого стихотворения: «Только истинно великие люди обладают источником энергии и силы ощущать себя богами. Они несут бремя магического кристалла, как крест. Я думаю о молодом Гёте» [23, с. 824].

В литературоведении сложилась традиция отделять первое десятилетие творчества молодого Гофмансталя, преимущественно стихотворного (до 1900 г.), от зрелого драматургического периода, в котором он стал «идеальным либреттистом» Рихарда Штрауса и автором многочисленных комедий. Сборники стихотворений Гофмансталь формировал по гётевскому образцу, учитывавшему формальные признаки стихосложения: «Близкие античным формам элегии и эпиграммы», «Личные переживания»: *Unendliche Zeit* («Бесконечное время»), *Südliche Mondnacht* («Лунная ночь на юге»), «Романтические формы: терцины, сонеты», «Стихотворения об искусстве», «Восточные формы: газели». Гофмансталь был хорошим знатоком циклов стихотворений Гёте, Рюккерта и Платена [18, S. 17].

В стихотворениях молодого Гофмансталя редко встречаются цитаты или аллюзии из Гёте. В основном это реминисценции из лирики и драматургии, возникшие во время чтения. Реминисценции отсылают к гётевскому тексту на уровне мотивном, синтаксическом или ритмическом: *Melusine* («Мелюзина»), *Welt und ich* («Мир и я»), *Ein Traum von großer Magie* («Сон о великой магии»), *Manche freilich…* («Умирать иным…»), *Gesellschaft* («Общество»), *Nox portentis gravida* («Ночь, полная зловещих предзнаменований»), *Reiselied* («Путевая песня»), *Südliche Mondnacht* («Лунная ночь на юге»), *Distichen* («Эпиграммы») и др.

По поводу одной из гофмансталевских эпиграмм немецкий поэт и переводчик Р.А. Шрёдер рассказал следующий анекдот: «Как-то во время

прогулки с Гофмансталем Борхардт сорвал листок лавра и при этом процитировал одно из прекрасных двустиший, которые Гофмансталь много лет назад опубликовал в журнале "Цукунфт" и... совершенно забыл. Это были поистине классические строки: "Знай я, как этот листок..." („Wüsst' ich genau..."). Гофмансталь слушал задумчиво, даже увлеченно, потом сказал: "Хорошо, очень хорошо и значительно! Чье это? Ведь не Гёте же?" Получив ответ, он оторопел и с характерной для него неожиданностью, почти без перехода возразил: "Вот как? Это вовсе не хорошо и не значительно. Это глупо и отвратительно"» [23, с. 833].

Со времен Гёте названия стихотворений в немецкой литературе имели программный характер. Та же форма названий сохраняется и у Гофмансталя: *Psyche* («Психея»), *Weltgeheimnis* («Вселенская тайна»), *Terzinen über Vergänglichkeit* («Терцины о бренности»), *Ballade des äußeren Lebens* («Баллада внешней жизни») и др. Однако с большой оговоркой можно судить об их лирическом или субъективно-эмоциональном начале. Целью поэзии Гофмансталя является не передача собственного чувства, что свойственно лирике начала и середины XIX в. (И.В. Гёте, К.М. Брентано, Г. Гейне и др.), а совершенно иное понимание «лирического», имеющего целый комплекс новых качеств, характерных для европейской литературы конца XIX в.: экфрасисность, культурные аллюзии и стилизации [10, с. 235].

Гофмансталь в письме к другу — морскому офицеру Эдуарду Карлу фон Бебенбургу — признавался в косвенном, книжном «переживании» жизненных ситуаций: «Мне не хватает непосредственности переживания: я словно со стороны смотрю на свою жизнь, и то, что испытываю, я словно читаю по книге; только прошлое проясняет мне вещи и придает им цвет и аромат» [23, с. 796]. Затем он продолжил: «Это меня тоже, вероятно, сделало поэтом. Эта потребность искусственной жизни, декорации и поэтической интерпретации обыденного и бесцветного» [27, S. 19]. В другом письме он отметил психологические последствия погружения «до самозабвения» в увлекательные книги: «Ибо мы не владеем людьми и вещами, мы не удерживаем их, но они владеют нами и удерживают нас. Причем, разумеется, не то чтоб ощущаешь в себе пустоту, а — еще удивительнее — чувствуешь себя как бы привидением среди бела дня, в тебе бродят чужие мысли, живут старые, мертвые, искусственные настроения, ты видишь вещи, словно сквозь завесу...» [23, с. 796]. В письмах молодой поэт с горечью вспоминал

о кризисных состояниях, выражавшихся в молчании, что было серьезной угрозой его здоровью и творчеству.

Яркий поэтический дар юного Гофмансталя был с восторгом замечен в только что возникшем кружке «Молодая Вена». Он свободно объединял посетителей литературного кафе «Гринстайдль» в Вене: критика и беллетриста Г. Бара, будущих известных писателей А. Шницлера, Р. Бер-Гофмана, Л. фон Андриана и К. Крауса, а также журналистов, режиссеров и актеров венских театров. Первые эссе юного Гофмансталя об А.Ф. Амьеле, П. Бурже, М. Барресе и Г. Д'Аннунцио свидетельствовали о появлении серьезного и интересного критика, о котором А. Шницлер записал в своем дневнике: «...незрелый Лорис — незрелый Гёте, как сказал Бар» [32, S. 160]. В одном из писем друг Гофмансталя — историк искусства Э. фон Боденхаузен — восторженно писал по поводу драмы в стихах «Малый театр мира» Гофмансталя: «Я часто говорил, что со времен Гёте никто, кроме Ницше, не чувствовал так сильно лирику, как Демель. Сегодня я хотел бы сказать, что со времен Гёте не было достигнуто такой совершенной поэтической гармонии, как здесь у Гофмансталя» [32, S. 218].

В 1893 г. Бар отметил в Гофманстале «Вильгельм-Мейстеровское начало», поскольку он «всегда занимается вопросами морали» и ищет «отношение человека к миру... смысл и значение вещей» [25, S. 372]. Это же суждение Бара вдохновило Карла Крауса на создание многозначительного выражения: Гофмансталь — это «Гёте на школьной скамье» [25, S. 652]. Слава семнадцатилетнего Гофмансталя вышла за пределы Вены. Его лирика и первые драмы нашли «просто ошеломительный» отклик в Мюнхене и Берлине [19, S. 125]. Наибольшую читательскую популярность приобрела его одноактная стихотворная драма *Der Tor und der Tod* («Глупец и Смерть», 1893), в которой в наибольшей степени воплотились многие мотивы первой части трагедии Гёте «Фауст» (1808). Заглавный герой гётевской драмы был близок молодому Гофмансталю активными поисками истинного назначения человека в сложноустроенном мире. Фауст первой части, преодолевая конфликты личные, общественные и «вечные», «...борется за Познание, высший человек старого мира, чье существо дуалистически разделяется на тело и душу, на добро и зло, существование которого обременено традиционным представлением о Грехе, от которого он должен искать Спасения» [3, с. 9].

В самом начале первой части «Фауста», в сцене «Ночь» (первый монолог Фауста), присутствуют заглавные слова драмы Гофмансталя: „Da steh ich nun, ich armer **Tor**!“ [26, S. 77]. После появления «деятельного гения бытия» — Духа земли и диалога с ним Фауста — произносится второе ключевое слово названия пьесы Гофмансталя: раздается стук в дверь: „O **Tod**! Ich kenn‘s — das ist mein Famulus — Es wird mein schönstes Glück zunichte!“ [26, S. 81]. Глупец и Смерть — одно из многих значимых антиномических сопоставлений Гофмансталя, характерных для поэтики Гёте.

Противоборство добра и зла, признанное архетипическим мотивом мифологических, фольклорных и литературных произведений, обозначено в «Фаусте» состязанием Фауста и Мефистофеля, которое, как известно, заканчивается моральной победой Фауста. В его образе воплощается идея борьбы и преодоления всего отжившего. В «Прологе на небе» Господь, являющийся олицетворением просветительского разума, вступает в спор с воплощением духа отрицания — Мефистофелем и разрешает ему испытать Фауста, решительного и целеустремленного человека, что признает и сам Мефистофель:

„Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
Vom Himmel fordert er die schönsten
Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust“
[26, S. 74–75].

«Он рвется в бой, и любит брать
преграды,
Он видит цель, манящую вдали,
И требует от неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли,
И век ему с душой не будет сладу,
К чему бы поиски ни привели»
[22, с. 17].

Гёте ясно представил модель человека в мире: он не свободен в выборе судьбы, поскольку более могущественные силы делают это за него, но он свободен в познании этих сил. Активность Фауста шаг за шагом привела его к важным открытиям в реальной жизни, в которой он искренне любил Гретхен, и эта любовь полностью поглотила его. Он пытался спасти Гретхен и поспешил ей на помощь в тюрьму. Фауст вступил в поединок с Валентином, противостоял житейским соблазнам и колдовской силе. Он чувствовал свое родство с природой и считал ее своим божеством.

В драме Гофмансталя «Глупец и Смерть» отсутствует заключение договора Господа с «умным чертом», а добро и зло не персонифицируются в образах двух антагонистов. Главный герой трагедии — молодой дворянин Клаудио. Зло существует в нем как дьявольское начало вследствие его внутреннего раздвоения на поэта-эстета и преступника. Во-первых, Клаудио — поэт и почитатель красоты в стенах своей библиотеки и музея изящных искусств. Он «оживляет» гравюры и изображения на полотнах, создавая экфрасисные по своей сути поэтические произведения. Из музыкальных инструментов он извлекает мелодии, которые становятся «камертонами его души» и содержанием изменчивых настроений:

„Gioconda, du, aus wundervollem Grund
Herleuchtend mit dem Glanz durchseelter Glieder,
Dem rätselhaften, süßen, herben Mund,
Dem Prunk der träumeschweren Augenlieder:
Gerad so viel verrietest du mir Leben,
Als fragend ich vermocht dir einzuweben!“
[30, S. 284].

«Джоконда, ты сияешь мне с холста
Одушевленной, теплой красотою;
Загадочные строгие уста
И ясный взгляд, овеянный мечтою...
Но мне о жизни говорила ты
Лишь то, что я вложил в твои черты!»
[23, с. 70] (пер. Е. Баевской).

Столь привлекательный процесс интермедиальной трансформации смыслов художественных и музыкальных произведений вскоре стал для Клаудио проблематичным. В исключительной красоте мира искусства открывалась поэту «самовластная душа», которая завладевала им и не давала возможности понять истинные ценности его собственной жизни. Поэт стал «тенью» своих созданий.

Автобиографические черты личности Гофмансталя явно присутствуют в образе Клаудио.

В «Фаусте» Гёте Господь вступил в сделку с дьяволом ради доказательства правоты высоких представлений о человеке: «Отвага разума позволяет ему дерзко порвать с зависимостью от запретов церкви во имя познания тайн природы и полнокровной, деятельной жизни. Именно духовная отвага сделала Фауста символом неутомимых поисков свободной человеческой мысли» [6, с. 12]. Первоначально в драме Гофмансталя Клаудио — созерцательный герой, талантливый поэт, уединенный от общества и

природы в искусственно созданном мире, затем — как и гётевский Фауст, он познает «живую» жизнь.

Критик Р. Алевин не без основания сравнивает Клаудио с такими персонажами мировой литературы, как Гамлет, Вертер, Фауст, Адольф, Рене, Чайльд Гарольд, Нильс Люне, Пер Гюнт, а также современной Гофмансталю литературы — Тонио Крёгер и Мальте Лауридс Бригге [14, S. 64–65]. Отличие гофмансталевского Клаудио, по мнению Р. Алевина, состоит в том, что все «страдания» предшествующих персонажей если и были «хроническими», но все же не перерастали в «острый кризис» личности, граничащий с «картиной болезни» [14, S. 66]. Клаудио в начале пьесы Гофмансталя лишь смутно догадывается о причинах собственного отчуждения в мире людей и слабости своей жизненной позиции:

„Ich hab mich so an Künstliches verloren,
Daß ich die Sonne sah aus toten Augen
Und nicht mehr hörte als durch tote Ohren:
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewußt, nie völlig unbewußt,
Mit kleinem Leid und schaler Lust
Mein Leben zu erleben wie ein Buch,
Das man zur Hälft noch nicht und halb
nicht mehr begreift,
Und hinter dem der Sinn erst nach
Lebendgem schweift...“
[30, S. 284–285].

«Я заблудился в красоте поддельной:
Ослепший, даже солнца я не видел,
Оглохший, трели не слыхал свирельной.
И, как давно привычные вериги,
Едва от света отличая тьму,
Влачил я, сам не зная почему,
Жизнь, словно взятую взаймы из книги,
В которую вникал, но смысл понять
не мог,
Меж тем как суть ее таилась между
строк»
[23, с. 71].

С другой стороны, эгоцентричный Клаудио повинен в серьезных жизненных прегрешениях, поскольку жизненная позиция эстета допускала разрушение границ добра и зла. По его прямой вине погибли самые близкие люди — Мать, Возлюбленная и Друг юности. По признанию Клаудио, увлекшись идеями эстетизма, он «прошел мимо жизни», оставаясь Глупцом, а сущность жизни остается ему, как и Фаусту, непонятной. Если Фауст с воодушевлением и отвагой стремится познать реальную жизнь, то оторванность Клаудио от жизни и людей приводит его в ситуации бездействия (ожидания) к горестному выводу об одиночестве и бесплодности эстетских поисков:

„So schmerzlich klug und so enttäuschten Sinn
In müdem Hochmut hegend, in Entsagen
Tief eingesponnen, leb ich ohne Klagen
In diesen Stuben, dieser Stadt dahin.
Die Leute haben sich entwöhnt zu fragen
Und finden, daß ich recht gewöhnlich bin“
[30, S. 285]

«Отягощенный опытом больным,
Укрывшись за стеной высокомерья,
Не жалуясь, один живу теперь я,
Для суеты людской неуязвим.
Я людям не внушаю недоверья —
Я попросту неинтересен им»
[23, с. 71–72].

Гофмансталевский герой не выходит за границы реального пространства, сосредоточенного в его кабинете-музее. Мир Фауста намного многообразнее: «Но не в одном Фаусте сосредоточено содержание произведения. Он сам много размышляет о жизни, события сталкивают его с людьми и обстоятельствами, он оказывается в разных положениях. Поэт раскрывает богатство жизни, не исчерпывающееся личностью героя, хотя и связанное с ним» [1, с. 371]. Активность Фауста была притягательной силой как для Гофмансталя, так и его героя. Осознание ущербности собственной замкнутости в литературном мире Гофмансталя и позиция Клаудио-эстета предвещают разрешение сложившейся кризисной ситуации. Для Гофмансталя важно было познать богатство мира вне искусства, а для его героя Клаудио — понять прежде всего моральные ценности в жизни.

Клаудио, как и Фауст, не может жить тем, что дают ему книжное знание и мир искусства. В «Фаусте» предлагаются три попытки главного героя «взорвать пределы познания, которые приводят его в исступление». Первая из них — обращение к магии и алхимическим опытам, что не ведет к объяснению тайн природы: «Тогда Фауст призывает земного духа, придуманного Гёте как некое олицетворение “деяний бури” и “житейских волн”. Но и тут героя ждет жестокий провал — дух земли отталкивает Фауста: “ты в страхе вьешься, как червяк”, — насмешливо бросает он ему и исчезает — так легко не станешь частицей великой животворящей природы, ее созидательных жизненных сил» [4, с. 355–356]. Третий путь — покончить с собой, т. е. «преодолеть преграду, отторгающую его от вселенной, с которой он жаждет слиться целиком» [4, с. 356].

Исследователь Ф.П. Фёдоров считает, что величие Фауста заключается не в этих сценах («лаборатория его сознания и творчества»), а в сцене перевода Фаустом Нового Завета: «Сопоставление Фауста и Лютера, происходящее через перевод Нового Завета, существенно: в Фаусте, переводящем

Новый Завет, “присутствует” Лютер, он наделяет характер Фауста своей масштабностью, нестандартностью, бунтарским пафосом. Гётевский Фауст, как губка, впитал в себя все самое значительное, что дала человеку Германия XVI столетия» [8, с. 33].

В драме Гофмансталя нет отсылок к великим авторитетам своей эпохи, однако сама картина жизни европейского общества конца XIX в. имеет важный акцент на приоритете эстетического сознания. Пафос рационального осмысления жизни остался уделом прежних веков. В драме Гофмансталя выражается кризисное душевное состояние Клаудио. Автор указал на неустойчивость и неуверенность в будущем как особое душевное свойство поэта. Оно нашло свое выражение в «настроении поэта среди вещей и людей». Во внутреннем беспокойстве Клаудио, как позднее вспоминал Гофмансталь, ему удалось предсказать будущее мироощущение мира — гражданина Австро-Венгерского государства: предчувствие наступающей угрозы его распада, с крахом которого многие люди его круга потеряли почву под ногами [28, S. 116–117]. Экзистенциональное сознание персонажа Гофмансталя стало знаковым явлением венской культурной жизни.

Из трех путей дальнейшего движения человеческой мысли об истинном познании жизни Фауст выбирает путь магии. Лишь он может привести к постижению смысла жизни при очень важном условии, который предлагает Гёте в «Фаусте», — действенном участии в ней. Наиболее ясно эта мысль выражается у Гёте в противопоставлении книжного ученого Вагнера и Фауста, постигающего жизнь в самой ее гуще:

„...Vor mir verschließt sich die Natur.
Des Denkens Faden ist zerrissen,
Mir ekelt lange vor allem Wissen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenschaft stillen!
In undurchdrungnen Zauberhüllen
Sei jedes Wunder gleich bereit!
Stürzen wir uns in das Rauschen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß

«Природа для меня загадка.
Я на познанье ставлю крест.
Чуть вспомню книги — злоба ест.
Отныне с головой нырну
В страстей клокочущих горнило,
Со всей безудержностью пыла
В пучину их, на глубину!
В горячку времени стремглав!
В разгар случайностей с разбегу!
В живую боль, в живую негу,
В вихрь огорчений и забав!

Miteinander wechseln, wie es kann; Nur rastlos betätigt sich der Mann“ [26, S. 114–115].	Пусть чередуются весь век Счастливый рок и рок несчастный. В неутомимости всечасной Себя находит человек» [22, с. 63]

Тот же магический путь истинного познания жизни избирает Гофмансталь. Он смело экспериментирует с образом главного героя и его антипода — Смертью. Внимание к смерти на рубеже веков объясняется полным табуированием этой темы в обществе. Литература взяла на себя смелость изображать смерть в ее реальном проявлении и как игру воображения: «Попытка изобразить смертный час — это попытка пережить его, возвысить до уровня трансцендентального и интегрировать в поле изображения» [9, с. 13]. При этом, как считает исследовательница К. Гроте, меняется роль нарратора, который вопреки равнодушию к умиранию, чаще всего одинокого человека, находил новые формы повествования: новелла А. Шницлера «Умереть» (1892), роман Т. Манна «Будденброки» (1901), «Записки Мальте Лауридса Бригге» (1910) Р.М. Рильке [16, S. 14].

Венский драматург создал барочный (двоемирный), аллегорический образ Смерти, которая на короткое время, последовательно следуя приемам австрийского барочного театра, воскрешает души людей, умерших по вине Клаудио. Смерть открыла истинные ценности в жизни Клаудио, добилась его раскаяния и признания вины, придавая тем самым главному персонажу черты Мудреца. Подобное антитетическое противопоставление Смерти и Жизни, Добра и Зла, Жизни и Судьбы, Глупца и Мудреца можно рассматривать как одно из значимых влияний поэтики гётевских произведений.

В финале первой части «Фауста» Господь вершит свой праведный суд над Гретхен: «Она предается Божьему суду, отказываясь от любой помощи в спасении. Святые ангелы окружают ее, смертную грешницу по человеческим меркам, создавая защиту, чтобы она могла искупить свою вину, покорно отдавшись земному суду, и получить искупление для своей души. Голос свыше подтверждает ее веру милосердным, искупительным словом “Спасена!”» [15, S. 30]. В трагедии «Глупец и Смерть» похожий финал. В свой смертный час Клаудио вновь «прожил жизнь», воскрешенную магическим даром Смерти, и прозрел до ее реального смысла. Смерть вер-

шит праведный суд над ним, символизирующий расплату Клаудио за его уход от жизни в поисках утонченного эстетического наслаждения, доказывая тем самым пагубность эстетизма, что признает Клаудио в финале драмы:

„Kann sein, dies ist nur sterbendes Besinnen,
Heraufgespült vom tödlich wachen Blut,
Doch hab ich nie mit allen Lebenssinnen
So viel ergriffen, und so nenn ichs gut!
Wenn ich jetzt ausgelöscht hinsterben soll,
Mein Hirn von dieser Stunde also voll,
Dann schwinde alles blasse Leben hin:
Erst, da ich sterbe, spür ich, daß ich bin.
Wenn einer träumt, so kann ein Übermaß
Geträumten Fühlens ihn erwachen machen,
So wach ich jetzt, im Fühlensübermaß,
Vom Lebenstraum wohl auf
im Todeswachen“ [30, S. 297].

«Быть может, это все предсмертный всплеск
Сознания, остылой крови смута,
Но жизнь впервые мне свой блеск и смысл
Явила — о прекрасная минута!
И если встретил свой последний день я,
То в смерти мне грядет освобожденье
От жизненной бесцветной круговерти:
Себя обрел я на пороге смерти.
Как спящего упругая волна
Пригрезившихся ощущений будит,
Вот так и я от жизненного сна
Разбужен был, а явью Смерть пребудет» [23, с. 85].

Молодой Гофмансталь впервые в венском модерне использует традиционно значимые для австрийского театра барочные и современные символистские черты: «...хронотопные барочно-эстетско-символистские границы, сохраняя свое основное свойство — двоемирность, создают необычную архитектонику пьесы, определяют ее жанр (интеллектуальная пьеса), систему персонажей, структуру образа, развитие конфликта, композицию и символику. В силу этих причин, несмотря на то что пьеса написана стихами, она лишь условно может называться лирической» [12, с. 151]. С появлением Смерти неожиданно в комнате Клаудио зазвучала музыка, которая воскресила приятные воспоминания о детстве и юности, о любви и годах странствий, о том времени, когда Клаудио был счастлив: «За стеною тоскливо и трогательно играет скрипка, сперва издалека, потом постепенно все ближе и наконец полным, теплым звуком, словно из соседней комнаты» [23, с. 73]:

„Tön fort, Musik, noch eine Weile so
Und rühr mein Innres also innig auf:
Leicht wähn ich dann mein Leben
warm und froh,
Rücklebend so verzaubert seinen Lauf:
Denn alle süßen Flammen, Loh an Loh
Das Starre schmelzend, schlagen jetzt herauf!
Des allzu alten, allzu wirren Wissens
Auf diesen Nacken vielgehäufte Last
Vergeht, von diesem Laut des Urgewissens,
Den kindisch-tiefen Tönen angefaßt.
Weither mit großem Glockenläuten
Ankündigt sich ein kaum geahntes Leben,
In Formen, die unendlich viel bedeuten,
Gewaltig-schlicht im Nehmen
und im Geben“
[30, S. 287–288].

«Играй, играй, неведомый скрипач,
Тревожь меня и душу береди,
Осмысли, осветли, переиначь
Тот путь, что я оставил позади.
Недаром вновь былой огонь горяч
И вновь наружу рвется из груди!
Как будто облегчают эти звуки
В их первозданно-детской глубине
Обузу древней, путаной науки,
Которая на плечи давит мне.
И слышится мне в благовесте плавном
Иного бытия предвосхищенье,
И я тянусь к значениям неявным
Вещей в их будничном
круговращенье»
[23, с. 74].

У Гёте попытка Фауста покончить с собой так же неожиданно прерывается музыкальным звучанием: колокольным звоном и пением хора ангелов: «Христос воскрес! / Преодоление / Смерти и тления / Славьте, селение, / Пашня и лес» [22, с. 32]. В драме Гофмансталя на сцене появляется Смерть «со смычком в руках, со скрипкой у пояса. Смерть безмолвно смотрит на Клаудио, тот в ужасе отступает» [23, с. 75]:

„Steh auf! Wirf dies ererbte Graun von dir!
Ich bin nicht schauerlich, bin kein Gerippe!
Aus des Dionysos, der Venus Sippe,
Ein großer Gott der Seele steht von dir...
Hab ich dich angerührt im Seelengrunde
Mit heiliger, geheimnisvoller Macht“
[30, S. 288–289].

«Восстань и страх природный утиши.
Я не скелет, как мыслят суеверы.
Знай — пред тобою божество души,
Великий родич Вакха и Венеры...
Знай: властною, незримою рукой
Я душу вечную твою тревожу»
[23, с. 75–76].

Образ появившейся Смерти многолик в драме. Во-первых, это аллегория: абстрактное понятие бренности жизни заменено изображением молодого человека со скрипкой и смычком в руках, как в средневековых моралите. Во-вторых, Смерть — многозначный символ парадоксального пробуждения Клаудио к активной жизни, мудрости и мифологической персонификации. Перечисленные черты Смерти создают функциональную

необычность и сложность образа, поднимая драму на высокую ступень художественной абстракции, в основе которой лежит ее барочная и романтическая черта — двоемирие.

Упоминание имени Диониса в драме в устах Смерти, кажется, подразумевает дионисийский образ Смерти в духе Ф. Ницше. Однако Гофмансталь использовал античный миф о Дионисе, а не ее ницшевскую интерпретацию. Языческий Дионис (Вакх) был богом не только безудержной страсти, но и богом разрушения, враждебным жизни. Образ Смерти в драме амбивалентен, как и образ Диониса: Смерть не только Дионис, но и Афродита (Венера) — символ любви. Смерть и любовь — понятия противоположные, имеют у Гофмансталя и внутреннюю связь. Смерть представляет такую же мистерию, как и любовь.

Кроме того, Смерть имеет черты христианского миропонимания: она означает конец земного существования человека и переселение души в потусторонний мир: «Смерть в христианстве представала как адамическая кара, но при том ее страшное жало искоренялось искупительной жертвой Христа. Потому первая смерть, смерть телесная, не должна была пугать человека, а подлинная смертная смерть (вторая смерть) отодвигалась к временам Страшного Суда. Страх в христианстве обретал всю мощь отрицательного бытия, негации, трансформируясь в Страх Божий (начало мудрости), направленный одновременно во вне человека и внутрь человека. А гармонизатором амбивалентности экзистенциалов здесь выступала вера» [2, с. 368].

Колокольный звон «вернул жизнь» Фаусту при попытке самоубийства, а затем перенес его «в памятные годы детской веры» [22, с. 33]. С приходом Смерти «ожило» и прошлое Клаудио: появился «хоровод мертвецов». Один за другим «пришли» погибшие по его вине Мать, которая не дождалась возвращения сына и умерла; Возлюбленная, брошенная Клаудио и не сумевшая перенести разлуку, наконец, Друг юности, который погиб от клинка Клаудио из-за ревности к женщине. Только в этом мистическом хороводе-видении Клаудио предоставляется возможность осознать то, мимо чего он прошел в своей жизни — верности, любви и дружбы. Смерть на короткое время позволила герою реально познать смысл человеческих отношений. В свой смертный час Клаудио вновь «прожил» жизнь, прозрев чувствами свою роль в жизни близких людей. С Клаудио спадает пелена глупости. Он

стал мудрецом. Драма заканчивается пафосом жизнеутверждения: «И стань мне жизнью, Смерть, коль жизнь была мертва!» [23, с. 85]. Нравственное поучение ясно звучит в концовке драмы: следует быть добродетельным человеком, что убедительно вписывает драму в традицию австрийского народного театра XIX в., комедий Ф. Раймунда и И. Нестроя [7, с. 57].

Центральное место в драме занимает антиномия жизнь — смерть. Жизнь отождествляется Гофмансталем со смертью, в ней герой познает необходимость действенной жизни. В то же самое время смерть означает конец жизни Клаудио и наступление суда над ним. Запись в дневнике Гофмансталя 1894 г. проясняет назначение Смерти в драме: «“Глупец и Смерть”. В чем заключается очищение? В том, что Смерть явилась первым действительным существом, которое ему повстречалось, первым существом, глубокую истинность которого он был в состоянии осмыслить. Конец всякой лжи, относительности и фиглярства» [29, S. 376].

Эстету Клаудио в драме Гофмансталя произведения искусства заменяли живых собеседников. Искусство экфрасиса создавалось особой восприимчивостью и чувствительностью главного героя, для которого смысл жизни был заключен в визуально-акустическом восприятии произведений искусства и их интермедиальной интерпретации. Столь привлекательный процесс эстетизации скрывал в себе глубокий кризис эстетизма Клаудио. В финале он падает мертвым к ногам Смерти. Она «медленно ступает, качая головой», произносит:

„Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden“
[30, S. 297–298].

«Как непонятны эти существа,
Что облекают несказанное в слова,
Распутывают вязь противоречий,
В непостижимом уловляют суть
И в бесконечной тьме находят
верный путь!»
[23, с. 85].

Концовка драмы наглядно демонстрирует превращение жанра средневекового моралите с ожившими аллегориями в мистерию: «Видно, как за окном проходит Смерть, играя на скрипке; следом — Мать, Девушка, а затем фигура, чем-то напоминающая Клаудио» [23, с. 85]. Происходящее на глазах у зрителей раздвоение персонажа оставляет впечатление

загадочности. В молчании открывается призрачность и неопределенность, присущие символистской драматургии и, прежде всего, «малым драмам» Мориса Метерлинка о невидимом проникновении смерти, например, в драме «Непрошеная» (1890). Молодой Гофмансталь перевел в 1892 г. на немецкий язык пьесу М. Метерлинка «Слепые» (1890). Он усвоил законы ее драматического построения, резко отличавшиеся от динамично развивающегося сюжета «Фауста» Гёте: «Мотив ожидания сменил мотив борьбы. Но без борьбы ожидание бесплодно, оно отрицает само себя — становится ожиданием конца ожидания. В пьесе Метерлинка главным предметом изображения было не поведение, а состояние человека, к которому приближается Смерть. Выражающий действие, то есть поведение, сюжет уступил место ситуации — картине состояния» [13, с. 45].

По замыслу Гофмансталя, в смерти герой пробуждается к жизни, а это свойство не входит в традиционный христианский смысл понятия смерти. Аллегория приобретает в драме дополнительную функцию — символическую. Смерть говорит и действует как Жизнь, выступая ее символом. Совмещение в одном образе аллегорических и символических черт придает ему абстрактность и загадочность, с трудом постигаемые читательской логикой. В рукописи драмы сохранился эпиграф на латинском языке: “Adstante morte netebit vita” («Когда смерть подходит близко, ликует жизнь» [17, S. 35]), предвещающий сложность символики образа Смерти.

У гофмансталевского Клаудио жизненное пространство изысканной красоты можно назвать идеальным, таким, каким воображался мир романтическими героями, но не мог осуществиться в реальности. Находясь в идеальном мире, Клаудио «прошел мимо жизни», а «обыденная», истинная жизнь осталась для него желанным и недосягаемым центром стремлений. Поэтому можно говорить о «перевернутом» романтическом двоемирии в драме «Глупец и Смерть». Клаудио «сидит один у окна, освещенный лучами заката» и с завистью и тоской смотрит на людей, занятых жизненно важными заботами:

„Wie nah sind meiner Sehnsucht die gerückt,
Die dort auf weiten Halden einsam wohnen
Und denen Güter, mit der Hand gepflückt,
Die gute Mattigkeit der Glieder lohnen.
Der wundervolle wilde Morgenwind,
Der nackten Fußes läuft im Heidenduft,
Der weckt sie auf; die wilden Bienen sind
Um sie und Gottes helle, heiße Luft.
Es gab Natur sich ihnen zum Geschäfte,
In allen ihren Wünschen quillt Natur,
Im Wechselspiel der frisch und müden Kräfte
Wird ihnen jedes warmen Glückes Spur“
[30, S. 281–282].

«О, как близки они душе моей,
Те, кто вдали, в горах, обрел приют;
Все их богатство — пастбище, ручей,
Им не в обузу каждодневный труд;
И ветер, будоража сонный луг,
Шурша и шаря поверху дубравы,
Их будит на рассвете, а вокруг
Роятся пчелы, тонко пахнут травы.
Природа им себя препоручила,
Мечту дала им от своих щедрот,
И счастье в смене слабости и силы
Им иногда на краткий миг мелькнет»
[23, с. 67–68].

Настоящая природа, а не изображенная, жизненные ценности, а не придуманные, создают резкий контраст между отвлеченными занятиями Клаудио и миром природы и людей. Эту же мысль Гофмансталя замечательно продолжит Томас Манн в новелле «Тонио Крёгер» (1903): «...существует творчество столь глубокое, столь предначертанное и роковое, что нет для него ничего сладостнее и желаннее, чем блаженная обыденность» [24, с. 333].

Психологическая утонченность персонажей драмы Гофмансталя превращает их в подобие «теней», о чем говорят они сами. Экзистенциальный разлад личности и истинной жизни в душе главного героя ведет к созданию образа-символа, порожденного богатым воображением автора. Исходя из субъективно-идеалистического восприятия мира и считая «я» единственной реальностью, Гофмансталь разрывает единство характеров и обстоятельств, лишает героев возможности действия, поэтому образы Глупца и Смерти, в отличие от персонажей «Фауста» Гёте, теряются в условности и эскизности, что характерно для европейской символистской драматургии конца XIX в.

Аллегорический образ Смерти, имеющий многовековую литературную традицию, как и Мефистофель, «творящий добро, всему желая зла» в «Фаусте», позволил драматургу распоряжаться вечностью, значительно расширяя рамки хронотопа трагедий и придавая им философский смысл. В произведениях Гёте и Гофмансталя заключена «философия вечности», выражающаяся в постижении героями абсолютного времени перед лицом

Господа и перед лицом Смерти. Абсолютное время «поднимает» Фауста и Клаудио над преходящими чувствами и настроениями, что дает возможность понять им «вечные» во времени ценности. Глупец Клаудио не сумел прожить земную жизнь, не смог «вырастить сад», был бездеятельным и не стремился преодолеть одиночество. Свою оторванность от мира людей Клаудио воспринимал как судьбу. Он, как и Фауст, был не свободен в выборе своей судьбы.

Антиномия жизнь — судьба включает в себя и процесс противодействия героев Гёте и Гофмансталя судьбе. Они по-разному стремятся к познанию своей жизни. Фауст — в противодействии Мефистофелю, Клаудио — в магической ретроспекции, прозрев сознанием настоящую жизнь. «Жизнь и в смерти» — это примечательный романтический драматический мотив, например, у английского поэта С.Т. Колриджа в «Сказании старого морехода» (1798), способствующий преодолению дистанции между главным героем и жизнью.

В образе Клаудио Гофмансталь создал определенный тип человека своего времени, а не индивидуальный характер, какой мы можем видеть у Гёте. Клаудио — собирательный образ любителя изящных форм, окружающего себя искусственным миром красоты. Драма «Глупец и Смерть» изображает героя, близкого персонажам Х. Ибсена в восприятии Гофмансталя: эгоистичный, слабовольный, утонченный человек, тоскующий по простым радостям жизни, анализирующий свои душевные переживания, то есть тот тип, который автор считал наиболее современным, справедливо критикуя его [31, S. 150]. Такие люди становятся, по замечанию Гофмансталя, куклами, а их жилище превращается в музей или антикварную лавку. Жанр одноактной стихотворной драмы, выбор определенного типа личности, особенности его образной характеристики, антитетичность мировосприятия, мотив игры, а также вычурная искусственность и эклектичность сценического убранства обусловливают марионеточность образа и опосредованно демонстрируют авторскую иронию по отношению к нему.

Функционирование гофмансталевской антиномии жизнь — смерть сложно для читательского восприятия в силу многоплановости и противоречивости ее составляющих: жизни в русле современных философских теорий и смерти, имеющей разные идеалистические трактовки в истории литературы, начиная со средневековых споров Жизни и Смерти и закан-

чивая современными мистическими учениями. Определяющим моментом антиномии жизнь — смерть является фаустианский запрос на истинное познание мира. Жизнь и смерть рассматриваются Гофмансталем как единство противоположностей и противоречие. Такое понимание бытия определило сложность, а иногда и парадоксальность авторских интеллектуальных построений, которые можно назвать вслед за Х. Штеффеном «парадоксом противоречия» [20, S. 65]. Это же свойство определило их тезисность, в отличие от развернутой картины жизни гетевского Фауста, а также напряженность мыслительного процесса при полном отсутствии внешнего действия. Это обстоятельство позволяет говорить о «драме для чтения» Гофмансталя, что объясняется и небольшим количеством сценических постановок пьесы.

Таким образом, влияние Гёте на молодого Гофмансталя было значительным. Стихотворения сыграли важную роль в поэтическом совершенствовании начинающего венского поэта. Ранняя одаренность Гофмансталя скрывала психологическую неустойчивость, выражавшуюся в частых кризисах. Во многом автобиографический образ Клаудио в стихотворной драме «Глупец и Смерть» воспроизводил образ жизни уединенного поэта-эстета, увлеченного созданием экфрастической поэзии. Привлекательность такой интермедиальной трансформации была чрезмерной нагрузкой на молодого Гофмансталя. Поэтому обращение к личности Гёте выходило за рамки лишь творческих планов. «Олимпиец» Гёте стал положительным примером в разрешении кризисной психологической ситуации Гофмансталя. Влияние первой части «Фауста» в драме «Глупец и Смерть» заключалось в принятии Клаудио идеи активного вмешательства в жизнь и изменение роли созерцателя в ней. Наглядный пример добродетельного и энергичного человека предоставила ему Смерть. Основная функция образа Смерти заключалась в познании истинных ценностей в мире кроме искусства. Клаудио воспринял важный импульс фаустианского познания полноты жизни. Для Клаудио такое откровение стало итогом жизни, для Гофмансталя периодом оздоровления и началом следующего зрелого этапа творчества, в котором общественные и социальные проблемы времени отразились в его известных комедиях «Сильвия в “Звезде”» (1907), «Флориндо и незнакомка» (1908), «Возвращение Кристины» (1909), «Трудный характер» (1920) и «Неподкупный» (1922).

Список литературы

Исследования

1 *Аникст А.А.* Творческий путь Гёте. М.: Худож. лит., 1986. 544 с.

2 *Гагарин А.С.* Экзистенциалы человеческого бытия: одиночество, смерть, страх. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. 372 с.

3 *Гессе Г.* Фауст и Заратустра / пер. с нем. СПб.: Азбука, 2001. 320 с.

4 *Конради К.О.* Гёте. Жизнь и творчество. М.: Радуга, 1987. Т. 2: Итог жизни / пер. с нем. 648 с.

5 *Лагутина И.Н.* Символическая реальность Гёте. Поэтика художественной прозы. М.: Наследие, 2000. 280 с.

6 *Лейтес Н.С.* От «Фауста» до наших дней: Из истории немецкой литературы. М.: Просвещение, 1987. 223 с.

7 *Слободкин Г.С.* Венская народная комедия XIX века. М.: Искусство, 1985. 223 с.

8 *Федоров Ф.П.* «Фауст» Гёте. Рига: Изд-во «Звайгзне», 1976. 142 с.

9 *Харт Ниббриг К.Л.* Эстетика смерти / пер. с нем. А. Белобратова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 424 с.

10 *Цветков Ю.Л.* Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. М.; Иваново: МИК, 2003. 432 с.

11 *Цветков Ю.Л.* Символизм // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 173–196.

12 *Цветков Ю.Л.* Структурообразующая функция границы в драме Гуго фон Гофмансталя «Глупец и Смерть» // Русская германистика. Граница в языке, литературе и науке. Ежегодник Российского союза германистов. М.: Языки славянской культуры, 2009. Т. 6. С. 143–151.

13 *Шкунаева И.Д.* Бельгийская драма от Метерлинка до наших дней. Очерки. М.: Искусство, 1973. 448 с.

14 *Alewyn R.* Über Hugo von Hofmannsthal. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963. 192 S.

15 *Friedrich T.* Goethes Faust erläutert. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1963. 540 S.

16 *Grote K.* Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien: Lang, 1996. 202 S.

17 *Kobel E.* Hugo von Hofmannsthal. Berlin: De Gruyter, 1970. 392 S.

18 *Mayer M.* Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993. 209 S.

19 *Rieckmann J.* Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Finde Siècle. Frankfurt am Main: Athenäum, 1986. 232 S.

20 *Steffen H.* Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals // Nietzsche. Werk und Wirkungen. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1974. S. 65–90.

21 *Volke W.* Hugo von Hofmannsthal mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991. 192 S.

Источники

22 *Гёте И.В.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 2: Фауст: Трагедия / пер. с нем. Б. Пастернака. 510 с.

23 *Гофмансталь Г. фон.* Избранное / пер. с нем., предисл. Ю.И. Архипова, коммент. Э.В. Венгеровой. М.: Искусство, 1995. 846 с.

24 *Манн Т.* Ранние новеллы / пер. с нем. М.: АСТ: Астрель, 2011. 637 с.

25 Das Junge Wien. Österreichische Literatur und Kunstkritik. 1887–1896 / Ausgew. und hrsg. von G. Wunberg. Tübingen: Niemeyer, 1976. Bd. 1. 668 S.

26 *Goethe J.W.* Faust. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1971. 780 S.

27 *Hofmannsthal H. von — E.K. Bebenburg.* Briefwechsel / Hrsg. von Mary E. Gilbert. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1966. 225 S.

28 *Hofmannsthal H. von — Josef Redlich*. Briefwechsel / Hrsg. von Helga Fußgänger. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1971. 261 S.

29 *Hofmannsthal H. von.* Aufzeichnungen aus dem Nachlaß // *Hofmannsthal H. von.* Reden und Aufsätze III. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 303–627.

30 *Hofmannsthal H. von.* Der Tor und der Tod // *Hofmannsthal H. von.* Gedichte. Dramen I. 1891–1898. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 279–298.

31 *Hofmannsthal H. von.* Die Menschen in Ibsens Dramen // *Hofmannsthal H. von.* Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1986. S. 149–159.

32 Jugend in Wien. Literatur um 1900. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. München; Stuttgart: Ernst Klett, 1974. 444 S.

References

1 Anikst, A.A. *Tvorcheskii put' Gete* [*Goethe's Creative Path*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986. 544 p. (In Russ.)

2 Gagarin, A.S. *Ekzistentsialy chelovecheskogo bytiia: odinochestvo, smert', strakh* [*Existentials of Human Existence: Loneliness, Death, Fear*]. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2001. 372 p. (In Russ.)

3 Gesse, G. *Faust i Zaratustra* [*Faust and Zarathustra*]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001. 320 p. (In Russ.)

4 Konradi, K.O. *Gete. Zhizn' i tvorchestvo* [*Goethe. Life and Creative Work*], vol. 2: Itog zhizni [The Result of Life]. Moscow, Raduga Publ., 1987. 648 p. (In Russ.)

5 Lagutina, I.N. *Simvolicheskaia real'nost' Gete. Poetika khudozhestvennoi prozy* [*Goethe's Symbolic Reality. The Poetics of Fiction*]. Moscow, Nasledie Publ., 2000. 280 p. (In Russ.)

6 Leites, N.S. *Ot "Fausta" do nashikh dnei: Iz istorii nemetskoi literatury* [*From "Faust" to the Present Day: From the History of German Literature*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1987. 223 p. (In Russ.)

7 Slobodkin, G.S. *Venskaia narodnaia komediia XIX veka* [*Viennese Folk Comedy of the 19th Century*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 223 p. (In Russ.)

8 Fedorov, F.P. *"Faust" Gete* [*Goethe's "Faust"*]. Riga, Zvaigzne Publ., 1976. 142 p. (In Russ.)

9 Khart Nibbrig, K.L. *Estetika smerti* [*Aesthetics of Death*]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2005. 424 p. (In Russ.)

10 Tsvetkov, Iu.L. *Literatura venskogo moderna. Postmodernistskii potentsial* [*The Literature of the Viennese Modernism. Postmodern Potential*]. Moscow, Ivanovo, MIK Publ., 2003. 432 p. (In Russ.)

11 Tsvetkov, Iu.L. "Simvolizm" ["Symbolism"]. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov (techeniia i napravleniia)* [*Literary Process in Germany at the Turn of the 19th–20th Centuries (Currents and Trends)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, pp. 173–196. (In Russ.)

12 Tsvetkov, Iu.L. "Strukturoobrazuiushchaia funktsiia granitsy v drame Gugo fon Gofmanstalia 'Glupets i Smert'." ["The Structure-Forming Function of the Border in Hugo von Hofmannsthal's Drama 'The Fool and Death'."]. *Russkaia germanistika. Granitsa v iazyke, literature i nauke. Ezhegodnik Rossiiskogo soiuza germanistov* [*Russian Germanic Studies. Frontier in Language, Literature and Science. Yearbook of the Russian Union of Germanists*], vol. 6. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2009, pp. 143–151. (In Russ.)

13 Shkunaeva, I.D. *Bel'giiskaia drama ot Meterlinka do nashikh dnei. Ocherki* [*Belgian Drama from Maeterlinck to the Present Day. Essays*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973. 448 p. (In Russ.)

14 Alewyn, Richard. *Über Hugo von Hofmannsthal.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963. 192 S. (In German)

15 Grote, Katja. *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende.* Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang, 1996. 202 S. (In German)

16 Friedrich, Theodor. *Goethes Faust erläutert.* Leipzig, Philipp Reclam jun., 1963. 540 S. (In German)

17 Rieckmann, Jens. A*ufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle.* Frankfurt am Main, Athenäum, 1986. 232 S. (In German)

18 Kobel, Erwin. *Hugo von Hofmannsthal.* Berlin, De Gruyter, 1970. 392 S. (In German)

19 Mayer, Mathias. *Hugo von Hofmannsthal.* Stuttgart, Weimar, Metzler, 1993. 209 S. (In German)

20 Steffen, Hans. "Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthals." *Nietzsche. Werk und Wirkungen.* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1974. S. 65–90. (In German)

21 Volke, Werner. *Hugo von Hofmannsthal mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1991. 192 S. (In German)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/YAENZH
УДК 821.112.2.0 + 821.111.0
ББК 83.3(4Гем)5 + 83.3(4Вел)52

ФАУСТИАНСКАЯ ТЕМА В ДРАМАТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ Р. БРАУНИНГА «ПАРАЦЕЛЬС» (1835)

© 2025 г. Н.К. Полосина
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 01 апреля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 14 мая 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-336-359

Аннотация: В статье рассматривается малоизвестная в отечественном литературоведении ранняя драматическая поэма Р. Браунинга «Парацельс» (1835) в контексте «фаустианской типологии» (Х. Левин). Понятие типологии используется в статье и для соотнесения Фауста с другими архетипическими фигурами (Прометей, Люцифер, Улисс), и для сопоставления Парацельса с другими героями фаустианского типа у Байрона, Теннисона, Бальзака. Дается очерк истории создания поэмы, ее критической рецепции. Задача статьи — дать объяснение тем наиболее оригинальным элементам, которые Браунинг вносит в трактовку фаустианской темы: отсутствие договора с дьяволом, отсутствие любовно-авантюрной сюжетной линии, коллизия между знанием и любовью, иронический финал поэмы. Монологи Парацельса свидетельствуют о том, что он сторонник «мистического панвитализма» (А. Койре), веры в динамическое единство мира-организма, которая снимает проблему запретного знания и последующего наказания и подводит в финале не к христианскому, а к пантеистическому пониманию любви. Возможность неоднозначной трактовки финала связана с иронией в отношении натурфилософских откровений Парацельса.

Ключевые слова: Роберт Браунинг, Парацельс, английский романтизм, викторианская поэзия, фаустианская тема, натурфилософия.

Информация об авторе: Наталия Кирилловна Полосина — кандидат филологических наук, старший преподаватель, филологический факультет, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0009-0005-6165-888X

E-mail: NETalie@yandex.ru

Для цитирования: *Полосина Н.К.* Фаустианская тема в драматической поэме Р. Браунинга «Парацельс» (1835) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 336–359. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-336-359

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

FAUSTIAN THEME IN ROBERT BROWNING'S DRAMATIC POEM *PARACELSUS* (1835)

© 2025. Nataliya K. Polosina
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: April 01, 2025
Approved after reviewing: May 14, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article focuses on hitherto understudied *Paracelsus* (1835), an early dramatic poem by Robert Browning. The poem is discussed within a "Faustian typology" (H. Levin) with a two-fold intention: to see Faust in his relation to other archetypal figures (Prometheus, Lucifer, Ulysses), and compare Paracelsus to other Faust-like literary characters in Tennyson, Byron, and Balzac. The article provides an overview of the genesis of the poem and highlights some points in its critical reception. The article aims to explain what is the most characteristic about Browning's interpretation of the Faustian theme: there is no contract with the devil and no plot concerning love and adventure; a tension between love and knowledge is important; and the poem has an ironic ending. Paracelsus's monologues demonstrate that he shares the doctrine of "mystical panvitalism" (A. Koyré), a faith in the dynamic unity of the world-organism. It makes less relevant the problem of forbidden knowledge and punishment and leads to a conception of love that is rather pantheistic than Christian. It is possible to give an ambiguous interpretation to the final of the poem because of the irony towards Paracelsus's ideas of natural philosophy.

Keywords: Robert Browning, Paracelsus, English Romanticism, Victorian poetry, Faustian theme, philosophy of nature.

Information about the author: Nataliya K. Polosina, PhD in Philology, Senior Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991 Moscow, Russia. https://orcid.org/0009-0005-6165-888X

E-mail: NETalie@yandex.ru

For citation: Polosina, N.K. "Faustian Theme in Robert Browning's Dramatic Poem *Paracelsus* (1835)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 336–359. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-336-359

Сборник научных статей «Фауст сквозь четыре столетия: ретроспектива и анализ» (*Faust through Four Centuries: Retrospect and Analysis / Vierhundert Jahre Faust: Rückblick und Analyse*, 1989), приуроченный к юбилею «Народной книги», открывался статьей «Фаустианская типология» Харри Левина, известного специалиста по творчеству Кристофера Марло. Левин выстроил разветвленную фаустианскую типологию вокруг фигуры, чья жизнеспособность связана с метаморфозами неутолимого *libido sciendi,* которое предстает каждый раз в новой маске — грешника из моралите, трагического героя, мага, трикстера, Улисса, Прометея, Дон Жуана, — отвечая на изменяющиеся духовные запросы Нового времени [18].

Роберт Браунинг, определивший облик английской поэзии викторианской эпохи, на заре своей поэтической карьеры отдал дань фаустианской теме в драматической поэме «Парацельс» (1835). Главный герой поэмы — это и Филипп Ауреол Теофраст Бомбаст фон Хохенхайм, чья биография, как и биография его современника Иоганна Фауста, легла в основу легенды; и романтическая версия Фауста, рожденная на пересечении немецкой и английской традиций в 1810–1830-е гг.; и сквозной герой поэзии Браунинга — художник и мудрец, искатель истины, узнаваемый и в ренессансных, и в античных, и в арабских, и в иудейских одеждах (Сорделло, Андреа дель Сарто, фра Липпо Липпи, Клеон, раввин Бен Эзра, доктор Каршиш).

По ряду причин поэма получила в критике невысокую оценку, в первую очередь потому, что «Парацельс» вместе с поэмами «Паулина» (1833) и «Сорделло» (1840) принадлежит дебютным опытам поэта, которые один исследователь остроумно назвал «тремя огромными драконами, охраняющими сокровище», намекая на то, что Браунинг путем проб и ошибок толь-

ко ищет форму, прославившую его в будущем [16, p. 22]. Эта форма — как будто изъятый из несуществующей пьесы монолог, где свобода лирического излияния и объективность драмы взаимно ограничивают друг друга, а сама речь в равной мере свидетельствует и в защиту героя, и против него. На раннем этапе творчества монологи из поэмы «Парацельс» страдают от избыточного лиризма, ничем не сдерживаемой возвышенной риторики, не обещая автору поэмы собственного места в литературной истории. Он выступает в незавидной роли подражателя романтиков и одновременно вдохновителя второстепенных викторианских поэтов так называемой судорожной школы (Spasmodic Poets)[1]. По мысли Д.Х. Бакли, автора хрестоматийной книги «Викторианский темперамент», «“судорожные” поэты, пылая заимствованными страстями и собственными громогласными эмоциями, поддались титаническому эгоизму, временами достаточно энергичному, чтобы заставить податливую публику поверить, будто они — новые елизаветинцы, молодые люди, исполненные вкуса, непосредственного чувства, поразительной словесной гибкости. Богоподобные, они стремились сотворить миры по собственному образу; их искусство было совершенно субъективным — оно было переполнено чувствительными героями, столь похожими на своих создателей» [13, p. 42].

Внимательное чтение все же позволяет не столь однозначно судить о поэме «Парацельс». В то время как у «судорожных» поэтов титанические претензии и пафос фаустианских героев в силу серьезности приобретают гротескный характер, у Браунинга эта тема получает ироническую трактовку — Парацельс отдает себе отчет в том, что его вдохновенное избранничество граничит с безумием и шарлатанством. Ф.Э.Л. Пристли, посвятивший специальную статью иронической структуре поэмы «Парацельс», отметил, что «подлинное стремление и ироническое достижение сменяется ироническим или ложным стремлением и подлинным достижением», понимая под «подлинным достижением» осознание героем своего места в общем замысле Божественного творения [19, p. 68].

1 К этой группе относят Филиппа Джеймса Бейли (Philip James Bailey), Александра Смита (Alexander Smith), Сидни Добелла (Sidney Dobell) и ряд других поэтов второго ряда. Несмотря на то что популярность «судорожных поэтов» в 1830–1850-е гг. в скором времени сменилась забвением, их эстетика оказала влияние на творчество Алфреда Теннисона и Элизабет Бэррет Браунинг 1850-х гг. и вызвала оживленную полемику с участием ведущих викторианских «властителей дум» — Томаса Карлайла, Чарлза Кингсли, Мэтью Арнолда.

С других позиций ироническую сложность поэмы рассмотрел американский литературовед, специалист по викторианской поэзии Х.Ф. Такер, оперируя вместо понятия «иронии» философским принципом «различания» Ж. Деррида. С точки зрения Такера, между ранним и зрелым творчеством викторианского поэта больше сходства, чем различия: самое существенное сходство — отличительная черта поэзии Браунинга вообще — заключается в умении раз за разом начинать все сначала, не давать окончательных ответов, поддерживать читателя в состоянии неопределенности. По мысли Такера, главное испытание, которое выдерживает Парацельс, — не претендовать единолично на полноту истины и не страдать от невозможности ее постижения, а осознать необходимость бесконечно «откладывать» встречу с ней[2].

«Парацельс постигает, как отдалиться от своего Бога, как разорвать слишком тесные “узы” предустановленного будущего, и он постигает, что столь решительное отдаление становится источником силы» [20, p. 76].

С другой стороны, в трактовке фаустовской темы существует ряд лакун — умолчание о вмешательстве нечистой силы, отсутствие трагической линии, связанной с Маргаритой, отказ от прямого вызова Богу, характерного для байронического фаустианца Манфреда [7, с. 487–488; 12, p. 27]. В совокупности это свидетельствует о тенденции к моральному и религиозному конформизму и предвосхищает критику Гёте в духе викторианского морализма.

Оценка поэмы «Парацельс» в критике приглашает к дискуссии. Бесспорно, литературная репутация Браунинга опирается на более зрелые произведения — сборники лирико-драматических монологов «Мужчины и женщины» (1855), *Dramatis Personae* (1864), состоящую из цикла монологов поэму «Кольцо и книга» (1868–1869). Однако ранняя поэма в глазах самого автора и в поздние годы не утратила своего значения: она выдержала 5 прижизненных изданий, а текст, сохраняя первоначальный замысел, подвергался постоянной авторской правке[3].

2 Как пишет Г.К. Косиков, «достаточно осторожный для того, чтобы прямо отрицать истину-логос, Деррида вводит понятие *differance* (“различание”, “дифференция” и вместе с тем — временная “оттяжка”, “отсрочка”), позволяющее поставить под сомнение “наличие” и “самоналичие” этой истины, ее живое присутствие “здесь и теперь”: в концепции Деррида центр либо отступает в бесконечную ретроспективу прошлого, либо ускользает в столь же бесконечную перспективу будущего, но в любом случае он не является человеку, а являет множество следов своего отсутствия» [6, с. 32].

3 История текста представлена в академическом собрании сочинений [24]. Текст поэмы «Парацельс» подготовлен к публикации Морсом Пекхемом. Для цитирования в статье ис-

Поэма Браунинга состоит из 5 частей общим объемом более 4 000 строк и имеет посвящение Андре Виктору Амедею де Рипер-Монклеру — французскому адвокату и экономисту, члену ряда научных обществ, в том числе парижского Исторического института (*L'Institut historique de France*), куда он дал рекомендацию для вступления Браунингу. Находясь в Англии по неофициальному дипломатическому поручению, Рипер-Монклер познакомился с Браунингом в августе 1834 г., в 1830-е гг. поддерживал с ним дружеские отношения и переписку. Именно Рипер-Монклер обратил внимание своего английского друга на историю Парацельса. Поэма сопровождается авторским комментарием: он включает сделанный Браунингом перевод биографической справки о Парацельсе из французской «Универсальной биографии...» (это 50-томное энциклопедическое издание находилось в домашней библиотеке Роберта Браунинга-старшего, отца поэта) и собственных примечаний с обширными цитатами из источников, в том числе на латинском языке, которые свидетельствуют об интересе к Парацельсу в кругу выдающихся деятелей эпохи, таких как Лютер, Эразм, Меланхтон, Корнелий Агриппа. Главным источником для Браунинга послужила библиографическая редкость из коллекции его отца — собрание сочинений Парацельса, изданное Ф. Битискиусом (*Opera omnia: medico-chemico-chirurgica...*, 1658).

Браунинг работал над поэмой с сентября по декабрь 1834 г. и к февралю 1835 г. создал окончательную версию текста. К этому времени он уже опубликовал поэму «Паулина» и приступил к работе над большой поэмой «Сорделло». В течение нескольких месяцев он пытался найти издателя, сначала предложив рукопись Эдуарду Моксону, потом — Джону Мюррею, но в итоге договорился с Эффингэмом Уилсоном, и поэма вышла из печати в августе 1835 г.[4]

пользуется данное издание с указанием номеров страниц. Дополнительно в круглых скобках римской цифрой указана часть поэмы (подстрочный перевод мой. — *Н.П.*).

4 Английский издатель Э. Моксон прославился прижизненными изданиями главных произведений А. Теннисона, исключительным правом на публикацию поэзию У. Вордсворта, публикацией полного собрания стихотворений П.Б. Шелли, подготовленного М. Шелли. Д. Мюррей — знаменитый шотландский издатель предшествующего поколения, среди его авторов — У. Скотт, Дж.Г. Байрон, Д. Остен. Английский издатель Э. Уилсон брался за рискованные предприятия, которые отвечали его радикальным взглядам, — публикации И. Бентама, У. Годвина, Р. Оуэна; в случае с неизвестным молодым поэтом речь шла о коммерческом риске.

Как и в случае с более поздними образцами лирико-драматического монолога в творчестве Браунинга, читателю также приходится опираться только на речь — всё действие как таковое вынесено за сцену (учеба Парацельса, его странствия, научные опыты, конфликты), но помимо монологов главного героя представлены его диалоги с друзьями Фестусом и Михаэль (женский персонаж, впоследствии супруга Фестуса) и итальянским поэтом Априле.

Части поэмы последовательно представляют пять точно датированных эпизодов из жизни Парацельса от юности до последних часов перед смертью.

I часть — Вюрцбург (1512). Сцена в саду: Парацельсу 19 лет, он воодушевленно делится с друзьями великими планами на будущее.

II часть — Константинополь (1521). Сцена в доме греческого мага, где герой обучался оккультным наукам. Парацельсу 28 лет, он сомневается в деле своей жизни, и в момент крайнего отчаяния к нему неожиданно является юноша по имени Априле, который провозглашает иное понимание миссии гения, основанное на любви, перед тем как умереть таинственной смертью на руках Парацельса.

III часть — Базель (1526). Сцена в доме Парацельса: ему 33 года, он скептически описывает Фестусу свои успехи «в миру», в качестве придворного и профессора, и свои попытки воплотить в жизни откровение, полученное от Априле.

IV часть — Кольмар в Эльзасе (1528). Сцена на постоялом дворе: Парацельсу 35 лет, при новой встрече с Фестусом он выражает веру в целесообразность научного поиска, которая поддерживается в нем любовью, но в сниженной форме телесного удовольствия.

V часть — Зальцбург (1541). Сцена в госпитале Св. Себастьяна, где Фестус ухаживает за другом, умирающим в возрасте 48 лет: в предсмертной речи Парацельс подводит итог своей жизни.

Сюжет, однако, совпадает с фабулой, т. е. с биографией ученого, лишь в первом приближении: он движется не линейно, а, скорее, спиралевидно, заставляя героя дважды проходить этап «стремлений» (I и IV части носят авторское название *Paracelsus Aspires*) и «достижений» (II и V части — *Paracelsus Attains*).

Поэма написана нерифмованным пятистопным ямбом — классическим размером английской литературы, показавшим свои гибкие возможности в театре (начиная с елизаветинской эпохи), в эпосе («Потерянный рай» Милтона) и в лирике («Прелюдия» Вордсворта). Из жанровых образцов следует указать на поэмы «Манфред» (1817) и «Каин» (1821) Байрона, близкие к поэме «Парацельс» по использованию белого стиха и драматизированной форме, которая у Браунинга, надо сказать, более статична и сфокусирована на центральной фигуре. Характер этой фигуры является наиболее существенным признаком сходства. Как Манфред и Каин, Парацельс — гений, который сознает свое избранничество и постигает величие и трагизм возложенной им на себя эпистемологической и этической миссии. Он призван открыть тайну бытия, изменив таким образом положение человека перед лицом природы и Бога, но в своих поисках оказывается чужд любви. У Браунинга есть фигуры, аналогичные Аде (любящая жена Каина), аббату и охотнику, которые желают спасти Манфреда, — это друзья Парацельса Михаэль и Фестус, воплощающие смиренномудрие и готовность пожертвовать собой ради ближнего.

Проблематика поэмы «Парацельс» органично вписывается в контекст английской поэзии 1810–1830-х гг. и соотносится с творческой биографией самого Браунинга[5]. Во-первых, это интерес к «Фаусту» Гёте не только Байрона, но и его ближайших друзей — супругов Перси Биши и Мэри Шелли. Роман М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» к 1835 г. издается трижды (1818, 1821, 1831), посмертно публикуется стихотворный перевод «Сцен из “Фауста” Гёте» П.Б. Шелли (1824). Во-вторых, это деятельность историка, философа и публициста Томаса Карлайла, который надеялся, что знакомство с немецкой культурой и в том числе с творчеством Гёте поможет его современникам в Великобритании противостоять интеллектуальным «болезням века», порожденным эпохой Просвещения и Французской революцией (материализму, вере в прогресс). В-третьих, это важная работа по переводу — высокопрофессиональный прозаический перевод первой части «Фауста» Абрахама Хейуорда (*Faust: A Dramatic Poem*; 1-е издание — 1833, 2-е издание — 1834), трех-

5 Изложение эпизодов из биографии Браунинга основано на исследованиях [15; 17; 21].

томник «Характеристики Гёте» в переводе Сары Остин[6] (*Characteristics of Goethe*, 1833) [12, p. 1–29].

Что касается самого Браунинга, он очень рано выбрал своим призванием литературу и получил одобрение и поддержку своей семьи (довольно необычное обстоятельство по меркам того времени), которая оплачивала издание его первых сочинений, в том числе поэмы «Парацельс». Браунинг-старший располагал богатой домашней библиотекой в 6000 томов, в том числе книгами по истории, натурфилософии и религиозной мысли эпохи Реформации. Будущий поэт получил прекрасное домашнее образование и в течение 1828–1829 учебного года слушал курсы в только что открывшемся Лондонском университете (это заведение сразу составило серьезную альтернативу Оксфорду и Кембриджу, в том числе благодаря независимости в религиозных вопросах), где помимо углубленного изучения древних языков освоил немецкий язык[7].

Отправная точка истории Парацельса сближает его с Фаустом — это неудовлетворенность знанием кабинетного рода, книжной традицией авторитетов, но герой Браунинга одновременно испытывает и триумфальную веру в собственные возможности открыть новое знание, ведущее к сердцевине жизни:

> [...] I go to gather this
> The sacred knowledge, here and there dispersed
> About the world, long lost or never found. [...]
> Thus was life scorned; but life
> Shall yet be crowned: twine amaranth! I am priest!
> [24, p. 105–106] (I)

> Я намерен собрать
> Это священное знание, рассеянное здесь и там
> По всему миру, давно утраченное или так и не найденное. [...]

6 Трехтомник представляет собой компиляцию переводов из нескольких источников, в первую очередь воспоминаний Й.Д. Фалька и Ф. фон Мюллера.

7 Его преподавателем был профессор Мюленфельс, друг Феликса Мендельсона и энтузиаст немецкого романтизма. К концу года Браунинг перешел к самостоятельному чтению на немецком языке, начав с переводов шекспировских пьес, сделанных А.В. Шлегелем и Л. Тиком.

Так, жизнь была унижена; но впредь да будет жизнь
Увенчана двойным неувядающим венцом! Я жрец!

Для молодого Парацельса в принципе нет достойного и недостойного, дозволенного и недозволенного знания — всякое знание свято, только оно рассеяно и нуждается в проявлении, актуализации гениальным усилием:

Truth is within ourselves; it takes no rise
From outward things, whate'er you may believe.
There is an inmost centre in us all,
Where truth abides in fulness; and around,
Wall upon wall, the gross flesh hems it in [...] [24, p. 92]
Hence, may not truth be lodged alike in all,
The lowest as the highest? [...] [24, p. 104]
Therefore, set free the soul alike in all,
Discovering the true laws by which the flesh
Accloys the spirit! [...] [24, p. 105] (I)

Истина — в нас самих, она не приходит
Извне, что бы вы ни думали.
В каждом из нас есть внутренний центр,
Где истина пребывает во всей полноте; а вокруг,
Стена за стеной, грубая плоть сдавливает ее [...]
И вот, разве истина не может равно обитать в каждом,
И в низшем, и в высшем? [...]
Так пусть душа каждого будет освобождена,
Когда откроются подлинные законы, по которым дух
Угнетается плотью! [...]

К Парацельсу, таким образом, в высшей степени применима характеристика, которую В.М. Жирмунский дал немецким героям эпохи «бурных стремлений», обожествлявшим творящую силу жизни в ее полноте, разнообразии, противоречии: «оправдание всякого индивидуального существования — в том, что именно в нем жизнь достигает наивысшего напряжения. В этом наивысшем напряжении нет уже более добра и зла, радости и горя,

только последнее “да”, сказанное всему, что есть на земле… отсюда очевидное следствие, что жизнь мыслится как безгрешная» [3, с. 14, 20].

Вопреки туманным намекам на оккультные практики: посещение «руин» (ruins), «нехоженых троп» (untried paths), общение с «недостойнейшими ордами» (ignoblest troops) — герой провозглашает, что не нуждается в договоре с дьяволом:

> […] too intimate a tie
> Connects me with our God! A sullen fiend
> To do my bidding, fallen and hateful sprites
> To help me—what are these, at best, beside
> God helping […] [24, p. 106] (I)

> […] слишком тесные узы
> Связывают меня с нашим Господом! Чтобы какой-то мрачный демон
> Выполнял мои поручения? Чтобы падшие, ненавистные духи
> Мне помогали? Кто они такие по сравнению
> С Божественной помощью? […]

Программа Парацельса, в которой нет места союзу с демоническими силами, отводит ему особое место в ряду героев «Народной книги», Марло, Гёте и Байрона. Комментируя истоки этой традиции, А.Т. Парфёнов отмечает, что с самого начала Фауст оказывается под огнем критики с противоположных сторон: протестанты осуждают его за нарушение религиозной ортодоксии, а гуманисты — за гордыню и профанацию учености, которую он променял на чернокнижие и желание творить чудеса [8]. Анализируя различные редакции трагедии Марло, А.Н. Горбунов рассуждает, что хотя едва ли можно говорить об оправдании «Фауста-Прометея» (предвосхищая Гёте), в то же время трудно признать осуждение «Фауста-Люцифера» (в духе моралите) [2]. В отличие от «люциферического», оккультного знания натурфилософская доктрина в поэме Браунинга соответствует тому, что А. Койре, исследуя жизнь и труды исторического Парацельса, называл «мистическим панвитализмом»: «Жизнь и Природа — вот две великие темы философии Парацельса, как и всей философии Возрождения <…>. Мир жив, он живет всеми своими частями, большими или малыми, и нет в нем ничего,

что не жило бы — камни и звезды, металлы, воздух и огонь. <...> Природа не система знаков, ни система тел, управляемых законами» [5, с. 48–49]. Для героя Браунинга собственное избранничество и познаваемость мира взаимно обусловлены: «огонь в душе»[8], его собственная неукротимая «энергия»[9] непосредственно доказывают ему, что он причастен творящей силе природы, не противопоставлен ей как естествоиспытатель — своему объекту. Он мыслит органическими метафорами[10].

Познавательные амбиции Фауста и Парацельса подвергаются испытанию при появлении загадочного вестника — однако если в первом случае является искуситель с предложением инфернального договора (пародией на церковное таинство), то во втором случае приходит молодой поэт Априле с вестью о любви. У Браунинга эта встреча происходит, когда герой переживает кризис веры в ценность индивидуально постигаемого знания, и, на первый взгляд, представляет традиционную антитезу гордыни разума и смирения любви. Действительно, призывая Парацельса служить человеческому роду, юноша вторит поучениям богобоязненного Фестуса из первой части. При ближайшем рассмотрении оказывается, однако, что христианский характер вести Априле весьма неоднозначен. Во-первых, юноша, чье имя (Aprile) намекает на стихию весны, цветения, обновления природы, проповедует своего рода неоплатоническую доктрину, отождествляющую любовь и творчество:

> [...] God is the perfect poet,
> Who in his person acts his own creations [24, p. 138]. (II)
>
> [...] Бог — совершенный поэт,
> Который в своем же лице и разыгрывает
> свои собственные творения.

8 [...] from childhood I have been possessed / By a fire—by a true fire [...] mighty power was brooding, taking shape / Within me [24, p. 89, 93] (I); [...] с детства мною владел / Огонь — подлинный огонь [...] могучая сила созревала, обретала форму / Во мне.

9 [...] What fairer seal / Shall I require to my authentic mission / Than this fierce energy? [24, p. 84] (I); [...] Разве нуждается мое подлинное призвание / В более чистом знамении, / Чем эта яростная энергия?

10 [...] the will of God / Who summons me to be his organ [24, p. 83] (I); [...] Божья воля / Призывает меня стать его органом.

Всякое творчество подобно последовательному сотворению мира через иерархическое восхождение форм от более материальных к более духовным: от способности «ваять» (carve), «живописать» (paint), «разыгрывать» (perform) — к «речи» (speech) и «музыке» (music) (II). Во-вторых, конец Априле ставит под вопрос ценность его проповеди — он умирает на руках у Парацельса, без внешней причины утрачивая ту жизнетворческую энергию, о которой говорил так красноречиво. Любовь в данном случае не выступает как универсальная спасительная сила, страдая определенной онтологической неполнотой. Отчаявшийся Парацельс, как будто разбуженный явлением Априле, восклицает:

> Are we not halves of one dissevered world,
> Whom this strange chance unites once more? Part? never!
> Till thou the lover, know; and I, the knower,
> Love—until both are saved [24, p. 137]. (II)

> Разве каждый из нас не половина одного рассеченного мира,
> Соединенная вновь благодаря странному случаю?
> Расстаться? Никогда!
> Пока ты, любящий, не будешь знать, а я, знающий,
> Не полюблю — пока мы оба не будем спасены.

Прямо называя Априле своим другим «я», Парацельс интериоризирует его голос, и до конца поэмы любовь и знание как два необходимых, но противоречащих друг другу способа познания мира ведут спор в его сознании. Они то побуждают к действию, то, наоборот, заставляют сомневаться, выполняя таким образом функцию отсутствующего Мефистофеля, не дающего Фаусту замереть. В высшей степени наделенный даром самонаблюдения, Парацельс стремится постичь, что же препятствует ему на пути обретения любви. С одной стороны, он видит причину в собственной природе: считая себя рационалистом и аналитиком, он не может довериться интуиции, голосу сердца, как завещал Априле. С другой стороны, если безвременно ушедший друг проповедовал весть о любви эстетизированного толка, то воплощением подлинно прометеевской любви в поэме предстает Лютер, который передал богословское знание на благо народу, освободив его от

духовного гнета[11]. Отдавая должное великому религиозному реформатору, Парацельс, тем не менее, замечает, что благое дело Лютера привело к кровавой распре, и видит свое призвание в ином. Герой рассуждает, что придать фаустианской миссии прометеевский характер мешает человеческая алчность, глупость и лицемерие (если скамьи в университете Базеля сломаются под тяжестью твердолобых студентов, собравшихся его слушать, то это сделает ему честь), но тут же оборачивает язвительную критику против себя. Причину своего поражения он видит не во внешних обстоятельствах, а в себе самом, и осмысляет ее через метафору поразившей его болезни. Однако, что примечательно, здесь действует особая диалектика внешнего и внутреннего, которая намекает на то, что у саморазрушительной иронии есть пределы и вера в поиск истины не вовсе утрачена. *Внешние* проявления болезни — лицемерие, многословие и ложь — похожи на отталкивающие симптомы кожных заболеваний, но при этом больной не безнадежен, поскольку *внутри* следы распада скрывают здоровую плоть.

Do you not scorn me from your heart of hearts,
Me and my cant, each petty subterfuge,
My rhymes and all this frothy shower of words,
My glozing self-deceit, my outward crust
Of lies which wrap, as tetter, morphew, furfair
Wrapt the sound flesh? [24, p. 220] (IV)

Разве ты в глубине души не презираешь меня,
Меня и мои лицемерные речи, каждую мелкую уловку,
Мое рифмоплетство и весь этот пенистый поток словес,
Мой льстивый самообман, эту внешнюю коросту
Лжи, которая, как парша, лишай, перхоть,
Покрывала здоровую плоть?

Выбирая между любовью и знанием, Парацельс напоминает байроновского Каина, который мучительно колеблется, остаться ли ему с благочестивой Адой, верящей в святость уз между людьми, осененных Божьей

11 [...] the so heavy chain which galled mankind / Is shattered [...] [24, p. 186] (III); [...] столь тяжкая цепь, мучившая человечество, / Разбита [...].

благодатью, или ответить на призыв Люцифера, обещающего открыть избранному герою-одиночке запретную для человека последнюю тайну.

Финал поэмы Браунинга усиливает сходство с байронической трактовкой фаустианской темы: как и герой другой поэмы Байрона, «Манфред», Парацельс перед смертью произносит программный монолог (роль сочувствующего благочестивого зрителя выполняет Фестус), провозглашающий триумф духа над немощной плотью, императив преодоления любого принуждения извне. Это сходство, тем не менее, заставляет задуматься о том, какая именно логика, приводящая к спасению или гибели фаустианского героя, действует у Браунинга.

У Байрона позицию Манфреда можно назвать «апофеозом романтической воли», под которым И. Берлин понимал отождествление миропорядка с тиранией в отношении индивида, отчаянное стремление отдельной части сохранить свою независимость по отношению к целому [1]. Уступая превосходящей силе, Манфред, тем не менее, умирает с чувством превосходства, по-романтически подвергая инверсии идею спасения: не раскаяние, не заступничество свыше, а вера в себя, в неуничтожимость индивидуального гения спасает его от духовной гибели, становится залогом героической победы в поражении.

Схожим носителем «романтической воли» выступает Улисс из одноименного стихотворения Алфреда Теннисона (1833) — наследника романтической традиции, как и Браунинг, и викторианского поэта *par excellence*. По мнению английского литературоведа Т. Бейнза, посвятившего книгу проблеме влияния Гёте на Теннисона, знаменитое кредо Улисса имеет отчетливо фаустианский характер [12, p. 72–95]:

> Yet all experience is an arch wherethro'
> Gleams that untravell'd world whose margin fades
> For ever and forever when I move. [...]
> One equal temper of heroic hearts,
> Made weak by time and fate, but strong in will
> To strive, to seek, to find, and not to yield [25, p. 80–81].

> Но пережитый опыт — только арка,
> Через нее непройденное светит,

И край того нетронутого мира,
Чем дальше путь держу, тем дальше тает. [...]
[...] Закал сердец бесстрашных,
Ослабленных и временем и роком,
Но сильных неослабленною волей
Искать, найти, дерзать, не уступать.
(пер. К.Д. Бальмонта)

Теннисон радикально переосмысляет две классические интерпретации (гомеровскую и дантовскую в XXVI песне «Ада»), заставляя Улисса отправиться в плавание из дома за пределы ойкумены — жажда неведомого, безусловно, роднит его с Фаустом. Отмечу, однако, одно важное обстоятельство. Хотя нельзя сказать, что взятый в целом мир Теннисона лишился Бога (имея в виду классическое исследование Х. Миллера «Исчезновение Бога в викторианской литературе»), в конкретном монологе Улисса положенные знанию пределы утрачивают характер запрета свыше и героическое странствие разворачивается в посюстороннем мире, где творческий порыв сталкивается не с судьбой и Божественной волей, а с инерцией социального предрассудка, усталостью, старостью. Как лирический герой Китса из сонета «Чему смеялся я сейчас во сне?», Улисс Теннисона обитает в мире, где больше нет «богов» и «демонов», а «небеса» и «ад» молчат, и это отличает его фаустианское самоутверждение перед лицом неизбежной смерти от интерпретации Байрона, у которого Манфред гибнет, не подчиняясь ни Богу, ни Сатане.

У Парацельса в поэме Браунинга свои религиозно-философские основания для апологии фаустианского движения. Написанием слова «человек» сначала со строчной (man), потом с прописной буквы (Man) Браунинг акцентирует разницу между актуальным и потенциальным, подчеркивает, что Божий замысел о положении человека в творении носит динамический характер:

With apprehension of his passing worth,
Desire to work his proper nature out,
And ascertain his rank and final place,
For these things tend still upward, progress is
The law of life, man is not Man as yet [24, p. 258]. (V)

Осознавая, что ценность его преходяща,
Желая проявить свою подлинную природу
И утвердить свое положение и окончательное место,
Которые направлены все выше и выше,
Человек еще не стал Человеком, и прогресс
Является законом жизни.

Потенциально достижимое «всечеловеческое совершенство» («all mankind alike is perfected») на самом деле не цель «прогресса», а лишь отправная точка бесконечного приближения к Богу, чья любовь превосходит исторически обусловленные представления о границах между добром и злом.

[...] in completed man begins anew
A tendency to God. Prognostics told
Man's near approach; so in man's self arise
August anticipations, symbols, types
Of a dim splendour [...] [24, p. 260] (V)

[...] в человеке, достигшем совершенства, заново начинается
Стремление к Богу. Пророчества предсказывают
Скорое пришествие человека; так, в самом человеке возникают
Величественные предзнаменования, символы, прообразы
Смутного великолепия.

[Men] grow too great
For narrow creeds of right and wrong, which fade
Before the unmeasured thirst for good [...] [24, p. 260] (V)

[Люди] вырастают
Из тесных представлений о добре и зле, растворяющихся
В безмерной жажде блага [...]

Говоря о любви, герой Браунинга осуждает себя за прежнюю неспособность прощать врагам, проявлять снисхождение к человеческой слабо-

сти и неразумию, но в целом его очевидно христианские мотивировки подчинены аргументации иного рода. Следуя своему историческому прототипу, он остается натурфилософом — верит в динамическое единство Вселенной, пронизанной аналогиями между божественным, природным и человеческим. Как отмечает П. Майер, исследователь философского наследия Парацельса, «у Гогенгейма магическое постижение природы, основой которого он считал так называемое герметическое мышление, представление о единстве верхнего и нижнего, внешнего и внутреннего, не было заключено в тесные рамки эзотерической философии <…>. Познавание природы ведет к пониманию, единению с ней и приносит свои плоды в виде любвеобильных действий субъекта познания, отдающего свои силы больным и страждущим» [7, с. 370].

В этой картине мира любовь и знание не противопоставлены — они в равной мере являются условиями того, что у Браунинга называется «прогрессом», «тягой к Богу», и позволяют вспомнить о словах из знаменитой «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандола:

> И установил, наконец, лучший творец, чтобы для того, кому не смог дать ничего собственного [для человека], стало общим все то, что было присуще отдельным творениям. <…> Образ прочих творений определен в пределах установленных нами законов. Ты же, не стесненный никакими пределами, определишь свой образ по своему решению, во власть которого я тебя предоставляю… Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие божественные [23, с. 507–508].

Стоит отметить, что именно мысль Парацельса о неразрывной связи между знанием и любовью Э. Фромм взял в качестве эпиграфа к книге «Искусство любить»:

> He who knows nothing, loves nothing. He who can do nothing understands nothing. He who understands nothing is worthless. But he who understands also loves, notices, sees. […] The more knowledge is inherent in a thing, the greater the love. […] Anyone who imagines that all fruits ripen at the same time as the strawberries knows nothing about grapes [14, p. xxi].

> Тот, кто ничего не знает, ничего и не любит. Тот, кто не может ничего сделать, ничего не понимает. Тот, кто ничего не понимает, бесполезен. Но тот, кто понимает, также любит, замечает, видит... Чем больше понимания вложено в предмет, тем больше любовь... Любой, кто считает, будто все ягоды поспевают в то же время, что и земляника, ничего не знает о винограде (пер. А.В. Александровой).

Что же тогда означают терзания героя поэмы, пытавшегося примирить любовь и знание? Каков итог его движения от I до V части? Полагаю, что натурфилософская вера в силу магического панвитализма является общей основой и начальных, и финальных монологов, однако принципиальное отличие заключается в отказе от претензий на собственную исключительность, который Парацельс выстрадал к финалу поэмы. Нельзя *быть* «органом Бога», как он провозглашает в начале своего пути, возможно только бесконечно *приближаться* к этому состоянию, проходя в спиралевидном прогрессивном движении фазы «стремлений» и «достижений» и остановившись лишь в момент полного исчерпания физических сил.

Таким образом, можно сказать, что герой Байрона спасается через утверждение, а герой Браунинга — наоборот, через преодоление индивидуализма. Далее, однако, возникает вопрос, не вводит ли Браунинг в последнюю сцену поэмы определенные обстоятельства, которые ставят под сомнение интеллектуальную и творческую состоятельность Парацельса как таковую. Он не только разбит физически, но и находится в состоянии спутанного сознания: не узнает Фестуса, называя его именем давно умершего Априле, в то время как Фестус, в свою очередь, чтобы доставить умирающему минуту радости, называет себя Эразмом, который якобы обращается к Парацельсу за помощью. Когда к герою возвращается способность осмысленно изъясняться, он начинает свою речь с просьбы, серьезной для него самого, но внешне совершенно гротескной — дать ему «инсигнии» (отороченную мехом пурпурную мантию, кольцо, меч) и помочь расположиться на постели, как на троне, чтобы вещать людям от имени Бога. Такая драматургия придает кончине Парацельса иронический характер, позволяя истолковать пророчество героя как предсмертный бред и последний отчаянный самообман.

Разоблачает ли ирония, присущая финалу поэмы, фаустианскую миссию? свидетельствует ли о крахе Парацельса? Следуя знаменитому рас-

суждению Ф. Шлегеля об иронии как высшем искусстве самоограничения, которое призвано взаимно уравновесить два крайних проявления гениальности — бесконечное самосозидание и саморазрушение [11, с. 282], думаю, что последняя сцена, безусловно, отличает героя от титанических фигур английского романтизма. Браунинг показывает слабость и ограниченность своего героя — земного человека, тем самым подчеркивая драматизм его борьбы, но это не лишает смысла апологию человеческого достоинства, основанную на идее «прогресса» (совершенствования, развития) как движущей силы мироздания. К идеям, вложенным в уста Парацельса, сам Браунинг относился серьезно и, по собственному признанию, сделанному многие годы спустя (письмо филологу Ф.Д. Фернивалу, председателю Браунинговского общества, от 11 октября 1881 г.), именно в этом ключе воспринял идеи Ч. Дарвина:

> ...all that seems proved in Darwin's scheme was a conception familiar to me from the beginning: see in Paracelsus the progressive development from senseless matter to organized, until man's appearance (Part v.) (цит. по: [17, p. 46]).
>
> ...идея, которую, по-видимому, доказывает учение Дарвина, была мне знакома с самого начала: посмотрите у Парацельса — прогрессивное развитие от бесчувственной к организованной материи, вплоть до появления человека (часть V).

С типологической точки зрения полезно отметить, что аналогичная проблема касается двух важных позднеромантических текстов середины 1830-х гг., которые посвящены фаустианской теме, — философских этюдов О. де Бальзака «Неведомый шедевр» (1832) и «Поиски абсолюта» (1834). Для живописца мэтра Френхоффера тайна природы связана с идеалом вечно женственного, а для алхимика Валтасара Клааса — с преобразованиями первичной материи, однако в обоих случаях непрестанное движение к цели требует новых жертв, одиночества, отказа от любви (страдания натурщицы Жилетты, тяготы семьи Клааса), а в конце приводит к смерти. Заключительные сцены выстроены так, что кульминация творческого поиска (демонстрация картины Френхоффера, возглас Клааса «Эврика!») совпадает с нарастанием болезненного состояния героев, как и в случае с Парацельсом, ставя вопрос о том, не превратился ли сам поиск в погоню за безумной

иллюзией. Недавняя дискуссия в отечественном литературоведении показала, что финал этюда «Неведомый шедевр» (смысл картины, причины ее уничтожения, смерть художника) имеет иронический характер, то есть может быть истолкован противоположным образом и как триумф, и как поражение героя [4; 9; 10].

Подводя итог, я бы подчеркнула три аспекта, определяющих место героя поэмы «Парацельс» в рамках фаустианской типологии, предложенной Х. Левином. Во-первых, если Парацельса можно назвать магом, то он последователь такого типа отношения к природе, которое натурфилософы эпохи Возрождения называли «белой магией». С этим связано практически полное отсутствие в поэме темы запретного знания и последующего наказания. Парацельсу препятствует не запрет, который нарушается из гордыни (Люцифер) или, наоборот, в акте самопожертвования (Прометей), а, скорее, его собственная ограниченность, не позволяющая в начале пути понять, что именно любовь придает знанию универсальный характер.

Во-вторых, история Парацельса выглядит весьма целомудренно по сравнению с сюжетами о Фаусте и Дон Жуане, где поиск вечно женственного порождает трагические коллизии (соблазнение, предательство, наказание за грех), однако это не дает основания недооценивать тему любви в поэме. Хотя в течение всего действия много говорится о смирении, прощении, служении ближним, выстраданная Парацельсом идея любви вписывается не в христианскую, а в пантеистическую картину мира — герой Браунинга вполне мог бы воскликнуть вместе с автором знаменитого фрагмента «Природа» (1783): «Венец ее — любовь. Любовью только приближаются к ней» [22, с. 363].

В-третьих, если Парацельс в известном смысле свободен от дьявольского соблазна и последующего суда, это не означает, что его история лишается драматизма и после ряда заблуждений приводит к триумфальному финалу. Вместо вопроса: «погиб или оправдан?» — в поэме Браунинга возникает вопрос, гений ли главный герой или безумец, обманувший не только других, но и самого себя. Амплуа трикстера, которое восходит еще к легендарным истокам сюжета о Фаусте, присуще и Парацельсу, но усложнено за счет романтической иронии.

Список литературы

Исследования

1 *Берлин И.* Апофеоз романтической воли (Восстание против мифа об идеальном мире) // Истинная цель познания. М.: Канон+, 2002. С. 666–703.

2 *Горбунов А.Н.* Доктор Фауст — Люцифер или Прометей? // *Марло К.* Трагическая история доктора Фауста. СПб.: Наука, 2019. С. 163–207.

3 *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: AXIOMA, 1996. 230 с.

4 *Зенкин С.Н.* Натурщица и шедевр (Бальзак и его продолжатели) // Studia Litterarum. 2018. Т. 3, № 1. С. 10–57. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-1-10-57

5 *Койре А.* Мистики, спиритуалисты, алхимики Германии XVI века. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. 169 с.

6 *Косиков Г.К.* «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2001. С. 3–50.

7 *Майер П.* Парацельс — врач и провидец. Размышления о Теофрасте фон Гогенгейме. М.: Новый Акрополь, 2014. 560 с.

8 *Парфёнов А.Т.* Легенда о Фаусте и гуманисты Северного Возрождения // Культура эпохи Возрождения и Реформации. М.: Наука, 1981. С. 163–170.

9 *Толмачёв В.М.* Парадоксы романтического искания Абсолюта и «Неведомый шедевр» О. де Бальзака. Часть 1 // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2021. № 2. С. 93–112.

10 *Толмачёв В.М.* Парадоксы романтического искания Абсолюта и «Неведомый шедевр» О. де Бальзака. Часть 2 // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2022. № 2. С. 80–97.

11 *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. 479 с.

12 *Baynes T.* Tennyson and Goethe's Faust. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. 248 p.

13 *Buckley J.H.* The Victorian Temper. A Study in Literary Culture. Cambridge: Harvard University Press, 1969. 282 p.

14 *Fromm E.* The Art of Loving. New York: Harper & Row, 1956. 133 p.

15 *Garret M.* A Browning Chronology. Elizabeth Barrett and Robert Browning. London: Palgrave Macmillan, 2000. 235 p.

16 *Jack I.* Browning's Major Poetry. Oxford: Clarendon Press, 1973. 308 p.

17 *Kennedy R.S., Hair D.S.* The Dramatic Imagination of Robert Browning: A Literary Life. Columbia: University of Missouri Press, 2007. 512 p.

18 *Levin H.* A Faustian Typology // Faust through Four Centuries: Retrospect and Analysis / Vierhundert Jahre Faust: Rückblick und Analyse. Tübingen: Max Niemeyer, 1989. P. 1–13.

19 *Priestley F.E.L.* The Ironic Pattern of Browning's Paracelsus // University of Toronto Quarterly. 1964 (October). Vol. 34, № 1. P. 68–81.
20 *Tucker H.F.* Browning's Beginnings: The Art of Disclosure. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980. 267 p.
21 *Wood S.* Robert Browning. A Literary Life. London: Palgrave Macmillan, 2001. 249 p.

Источники

22 *Гёте И.В.* Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1957. 553 с.
23 *Пико делла Мирандола Д.* Речь о достоинстве человека // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М.: Изд-во АХ СССР, 1962. Т. 1: Античность. Средние века. Возрождение. С. 506–514.
24 The Complete Works of Robert Browning: With Variant Readings and Annotations / ed. Roma A. King, Morse Peckham et al. Athens: Ohio University Press, 1969. Vol. 1. 306 p.
25 *Tennyson A.* The Major Works. Oxford: Oxford University Press, 2009. 656 p.

References

1 Berlin, I. "Apofeoz romanticheskoi voli (Vosstanie protiv mifa ob ideal'nom mire)" ["The Apotheosis of the Romantic Will (The Revolt Against the Myth of an Ideal World)"]. *Istinnaia tsel' poznaniia* [*The Proper Study of Mankind*]. Moscow, Kanon+ Publ., 2002, pp. 666–703. (In Russ.)
2 Gorbunov, A.N. "Doktor Faust — Liutsifer ili Prometei?" ["Is Doctor Faust Lucifer or Prometheus?"]. Marlo, K. *Tragicheskaia istoriia doktora Fausta* [*The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2019, pp. 163–207. (In Russ.)
3 Zhirmunskii, V.M. *Nemetskii romantizm i sovremennaia mistika* [*German Romanticism and Contemporary Mysticism*]. St. Petersburg, AXIOMA Publ., 1996. 230 p. (In Russ.)
4 Zenkin, S.N. "Naturshchitsa i shedevr (Bal'zak i ego prodolzhateli)" ["The Model and the Masterpiece (Balzac and His Followers)"]. *Studia Litterarum*, no. 1, vol. 3, 2018, pp. 10–57. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-1-10-57 (In Russ.)
5 Koire, A. *Mistiki, spiritualisty, alkhimiki Germanii XVI veka* [*Mystics, Spiritualists and Alchemists in the 16th-Century Germany*]. Dolgoprudnyi, Allegro-Press Publ., 1994. 169 p. (In Russ.)
6 Kosikov, G.K. "'Struktura' i/ili 'tekst' (strategii sovremennoi semiotiki)" ["'Structure' and/or 'Text' (The Strategies of Contemporary Semiotics)"]. *Frantsuzskaia semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [*French Semiotics: from Structuralism to Poststructuralism*]. Moscow, Progress Publ., 2001, pp. 3–50. (In Russ.)

7 Maier, P. *Paratsel's — vrach i providets. Razmyshleniia o Teofraste fon Gogengeime* [*Paracelsus as Doctor and Prophet. Reflections on Theophrastus von Hohenheim*]. Moscow, Novyi Akropol' Publ., 2014. 560 p. (In Russ.)

8 Parfenov, A.T. "Legenda o Fauste i gumanisty Severnogo Vozrozhdeniia" ["The Faust Legend and the Humanists of the Northern Renaissance"]. *Kul'tura epokhi Vozrozhdeniia i Reformatsii* [*The Culture of the Age of Renaissance and Reformation*]. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 163–170. (In Russ.)

9 Tolmachev, V.M. "Paradoksy romanticheskogo iskaniia Absoliuta i 'Nevedomyi shedevr' O. de Bal'zaka. Chast' 1" ["The Paradoxes of the Romantic Search for the Absolute and 'Le Chef-d'œuvre Inconnu' by Honoré de Balzac. Part 1"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9: Filologiia*, no. 2, 2021, pp. 93–112. (In Russ.)

10 Tolmachev, V.M. "Paradoksy romanticheskogo iskaniia Absoliuta i 'Nevedomyi shedevr' O. de Bal'zaka. Chast' 2" ["The Paradoxes of the Romantic Search for the Absolute and 'Le Chef-d'œuvre Inconnu' by Honoré de Balzac. Part 2"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9: Filologiia*, no. 2, 2022, pp. 80–97. (In Russ.)

11 Shlegel', F. *Estetika. Filosofiia. Kritika: v 2 t.* [*Aesthetics. Philosophy. Criticism: in 2 vols.*], vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 479 p. (In Russ.)

12 Baynes, Tom. *Tennyson and Goethe's Faust*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021. 248 p. (In English)

13 Buckley, Jerome H. *The Victorian Temper. A Study in Literary Culture*. Cambridge, Harvard University Press, 1969. 282 p. (In English)

14 Garret, Martin. *A Browning Chronology. Elizabeth Barrett and Robert Browning*. London, Palgrave Macmillan, 2000. 235 p. (In English)

15 Fromm, Erich. *The Art of Loving*. New York, Harper & Row, 1956. 133 p. (In English)

16 Jack, Ian. *Browning's Major Poetry*. Oxford, Clarendon Press, 1973. 308 p. (In English)

17 Kennedy, Richard S., and Donald S. Hair. *The Dramatic Imagination of Robert Browning: A Literary Life*. Columbia, University of Missouri Press, 2007. 512 p. (In English)

18 Levin, Harry. "A Faustian Typology." *Faust through Four Centuries: Retrospect and Analysis / Vierhundert Jahre Faust: Rückblick und Analyse*. Tübingen, Max Niemeyer, 1989, pp. 1–13. (In English)

19 Priestley, Francis E.L. "The Ironic Pattern of Browning's Paracelsus." *University of Toronto Quarterly*, vol. 34, no. 1, 1964 (October), pp. 68–81. (In English)

20 Tucker, Herbert F. *Browning's Beginnings: The Art of Disclosure*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1980. 267 p. (In English)

21 Wood, Sarah. *Robert Browning. A Literary Life*. London, Palgrave Macmillan, 2001. 249 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/YPLWHS
УДК 821.112.2.0
ББК 83.3(4Гем)5 + 83.3(4Гем)53

РЕЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА И.В. ГЁТЕ В КРУГЕ СТЕФАНА ГЕОРГЕ

© 2025 г. Е.В. Бурмистрова-Еннерт
Независимый исследователь, Штутгарт, Германия
Дата поступления статьи: 23 апреля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 мая 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-360-385

Аннотация: Фигура И.В. Гёте находилась для Стефана Георге (1868–1933) и созданного им сообщества (Круга Георге) в ряду гениев мировой литературы, личность и творчество которых, с одной стороны, служили образцами для участников Круга, с другой же стороны, порой переосмысливались в целях соответствия идеологическим и эстетическим представлениям членов Круга Георге. Так, в стихотворении «Гёте-день» (Goethe-Tag, 1899) Георге недвусмысленно намекает на оставшиеся недоступными пониманию общественности достижения немецкого гения. В «Последней ночи Гёте в Италии» (Goethes letzte Nacht in Italien, 1908) примечательна визионерская картина идеального будущего Германии как «новой Эллады». В двух заметках, опубликованных на страницах альманаха «Листки искусства» (*Blätter für die Kunst*, 1892–1919), постулируется стремление Гёте творчески развивать греческую мысль в современную эпоху. Во втором томе антологии «Немецкая поэзия» (*Deutsche Dichtung*, 1901), озаглавленном «Гёте», выбор и систематизация текстов, присутствие в них образов, характерных для поэзии Георге, использование специфической орфографии и пунктуации свидетельствуют о попытке Георге «присвоить» себе творчество Гёте и представить поэта предвестником собственного творчества. В монографиях о Гёте, созданных Р.М. Мейером и Ф. Гундольфом, прослеживаются представления о Гёте как учителе, пророке, чье творчество способно пробудить немецкую молодежь к попытке сформировать Германию по античному образцу. Образ Гёте-вождя и Гёте-воспитателя возникает в текстах историка литературы М. Коммереля, философ и психолог Л. Клагес рассматривает натурфилософские исследования Гёте в контексте «философии жизни», а в речах историка Ф. Вольтерса фигура Гёте приобретает черты «спасителя духа немецкой нации».

Ключевые слова: Гёте, Стефан Георге, Круг Георге, Античность, рецепция творчества.

Информация об авторе: Елизавета Валериевна Бурмистрова-Еннерт — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Штутгарт, Германия.
https://orcid.org/0000-0002-3024-2890

E-mail: burmel11@gmail.com, burmistrovae@mail.ru

Для цитирования: *Бурмистрова-Еннерт Е.В.* Рецепция личности и творчества И.В. Гёте в Круге Стефана Георге // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 360–385.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-360-385

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

RECEPTION OF J.W. GOETHE'S PERSON AND WORK IN THE STEFAN GEORGE'S CIRCLE

© 2025. Elizaveta V. Burmistrova-Jennert
Independent Researcher, Stuttgart, Germany
Received: April 23, 2025
Approved after reviewing: May 28, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: For Stefan George (1868–1933) and for members of the so-called George Circle, J.W. Goethe's person was among the geniuses of world literature, whose personalities and work served for them as models, and at the same time were rethought in order to correspond to the ideological and aesthetic ideas of the George Circle. Thus, in the poem *Goethe-Tag* (1899), George unambiguously hints at the achievements of the German genius that remain inaccessible to public understanding. A visionary picture of the splendid future of Germany as a "new Hellas" appears in *Goethes letzte Nacht in Italien* (1908). Two notes published in the almanac *Blätter für die Kunst* demonstrate Goethe's desire to creatively develop Greek thought in modern times. In the second volume of the anthology *Deutsche Dichtung* (1901), entitled *Goethe*, the choice and systematization of texts, the presence of imagery characteristic of George's poetry, and the use of specific spelling and punctuation testify to George's attempt to "appropriate" Goethe's work and at the same time to present the poet as a "forerunner" of his own work. In the monographs about Goethe, written by R.M. Meyer and F. Gundolf, one can trace the idea of Goethe as teacher and prophet whose work, according to them, is capable of awakening German youth to the creation of a "new Germany" based on the ancient model. The image of Goethe as leader and educator appears in the texts of the literary historian M. Kommerell. The philosopher and psychologist L. Klages sees Goethe's natural philosophical research in the context of the "philosophy of life." In the speeches of the historian F. Wolters Goethe's figure acquires features of the "spiritual savior of the German nation."

Keywords: Goethe, Stefan George, George Circle, antiquity, reception of work.
Information about the author: Elizaveta V. Burmistrova-Jennert, PhD in Philology, Independent Researcher, Stuttgart, Germany. https://orcid.org/0000-0002-3024-2890
E-mail: burmel11@gmail.com, burmistrovae@mail.ru
For citation: Burmistrova-Jennert, E.V. "Reception of J.W. Goethe's Person and Work in the Stefan George's Circle." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 360–385. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-360-385

Личность и творчество И.В. фон Гёте (1749–1832) имели важное значение для немецкого поэта-символиста Стефана Георге (1868–1933) и созданного им сообщества единомышленников, так называемого Круга Георге[1]. Фигура немецкого классика занимала ключевое место в сформированном Георге своеобразном пантеоне гениев мировой литературы (наряду с Данте Алигьери, У. Шекспиром и такими немецкими авторами, как Ф.Г. Клопшток, Ф. Гёльдерлин и Ф. Ницше[2]). Эти фигуры и их творчество, с одной стороны, служили образцами для Георге и его адептов[3], с другой стороны, их биографии и творческое наследие подчас переосмысливались в целях соответствия идеологическим и эстетическим представлениям членов Круга Георге — зачастую таким образом, чтобы выполнять функцию «великих предшественников» Георге, а сам «Мастер» (Meister), как называли Георге его адепты, словно становился продолжателем заложенных ими традиций[4]. Что касается Гёте, то сходство между двумя поэтами обнаруживается даже на первый, поверхностный взгляд — в фамилиях обоих по шесть букв, и только две из них различаются[5]. Зная любовь Георге к числовой и буквенной мистике, можно предположить, что даже этот момент был для него чрезвычайно важен[6].

Парадоксальным образом до сих пор не существует фундаментальной монографии о рецепции гётевского творчества самим Георге, а также

1 По-немецки — „George-Kreis“.
2 См. об этом, например: [12; 7; 29].
3 О практиках самоинсценирования в Круге Георге см.: [25].
4 О выстраивании линии преемственности см.: [11].
5 Немецкое написание фамилий — Goethe, George.
6 О роли числовой и буквенной мистики в творчестве Георге см., например: [18].

литераторами и филологами из его круга. Вместе с тем существуют работы о рецепции Стефаном Георге творчества Гёльдерлина, Ницше и Клопштока (например: [4; 23; 17]). Вероятно, причина кроется в том, что научная деятельность одного из ближайших друзей Георге, германиста Фридриха Гундольфа (1880–1931), в частности его монументальная монография 1916 г. «Гёте» (*Goethe*) словно бы заслоняет своим масштабом исследовательские работы и публицистические опыты других членов круга Георге, посвященные немецкому классику[7]. Одна из задач настоящей статьи — уделить внимание и этим менее известным именам и работам.

Данная статья имеет трехчастную форму. Вначале будут проанализированы два стихотворных текста, в которых Георге обращается непосредственно к образу Гёте и словно бы задает парадигму восприятия немецкого классика для участников Круга Георге. Затем будут рассмотрены опыты осмысления гётевского наследия, в которых, наряду с членами Круга, лично участвовал сам Стефан Георге. И в заключение будет проведен обзор исследовательских и публицистических работ, принадлежащих перу его сподвижников из Круга Георге. Цель статьи заключается в выявлении особенностей рецепции личности и творчества Гёте отдельными участниками Круга Георге и самим Стефаном Георге, а также в определении того, какие из этих особенностей присущи тому или иному из рассматриваемых деятелей Круга, а какие из них проистекают скорее из принятых в Круге Георге воззрений, специфической «мифологии» Круга и — шире — общественно-политических тенденций тогдашней эпохи.

I

Предваряя рассмотрение двух поэтических текстов Георге, посвященных Гёте, следует разграничить понятия «рецепция творчества» и «творческая рецепция». Если рецепцией творчества Гёте, осмыслением его литературного наследия и художественных принципов занимался целый ряд участников Круга Георге (в особенности филологи в своих статьях и монографиях, о которых далее пойдет речь в статье), то известных примеров творческой рецепции, то есть преломления образа Гёте в собственном литературном творчестве, будь то поэзия или художественная проза,

7 О рецепции творчества Гёте Гундольфом см., например: [15].

в Круге Георге сравнительно немного (прежде всего, здесь стоит упомянуть Гуго фон Гофмансталя). Хотя проблема творческой рецепции личности и текстов Гёте выходит за рамки данной статьи, тем не менее представляется целесообразным рассмотреть два стихотворения Георге, в которых поэт непосредственно обращается к образу Гёте, поскольку, на наш взгляд, в них Георге задает своего рода канон, формирующий восприятие фигуры немецкого классика, которому должны были следовать участники Круга Георге.

В «Гёте-дне» (*Goethe-Tag*, 1899) из цикла «Седьмое кольцо» (*Der Siebente Ring*, 1907), описывая собственные впечатления от празднования 150-летия классика в Веймаре, поэт иронизирует по поводу профанного культа Гёте. Георге обращается к толпе, которая склонна творить себе кумиров, и подчеркивает ту внутреннюю тоску и меланхолию немецкого классика, которая не вполне сочетается с образом «гения»:

> Боль и смятенье в юноше а в муже
> Тоска и боль сокрыты за улыбкой [32, с. 159][8].

Отделяя себя и приверженцев Круга Георге от поверхностной толпы, Георге подчеркивает благоговейно-безмолвный, сакральный характер почитания им и его адептами памяти Гёте:

> <...> Ныне
> Где все кричит привет наш молчалив [32, с. 158][9].

Завершают стихотворение следующие строки:

> Вам даже невдомек что стал он прахом
> Что многое с тех пор переменилось
> Что в лучезарном многое поблекло
> И даже то что вечным мнится вам [32, с. 159][10].

8 Im jüngling qual und unrast • qual im manne / Und wehmut die er hinter lächeln barg [39, S. 468].

9 Heute / Da alles rufen will schweigt unser gruss [39, S. 468].

10 Doch ahnt ihr nicht dass er der staub geworden / Seit solcher frist • noch viel für euch verschliesst / Und dass an ihm dem strahlenden schon viel / Verblichen ist was ihr noch ewig nennt [39, S. 469].

Здесь Георге, по всей вероятности, недвусмысленно намекает на оставшиеся недоступными пониманию общественности — и, возможно, частично уже потерявшие актуальность — достижения немецкого гения. Однако у читателей не должно возникнуть ложного впечатления о том, что Георге подвергает сомнению роль Гёте в истории литературы. «Поблекшее» представляет собой тот искусственный «хрестоматийный» глянец, который толпа наводит на великого поэта. Важнее то, что Гёте до сих пор «скрывает» и что может стать доступным лишь его последователю, преемнику. Стефан Георге, который, кстати, в марте 1932 г. первым получил Гётевскую медаль, учрежденную к столетию со дня смерти немецкого классика, отвергает «Гёте для всех» — ему нужен «собственный» Гёте, он стремится проникнуть в глубинный смысл его произведений, скрытый от большинства.

«Последняя ночь Гёте в Италии» (*Goethes letzte Nacht in Italien*, 1908) — стихотворение, открывающее цикл «Новое царство» (*Das neue Reich*, 1928). Можно назвать «Последнюю ночь Гёте в Италии» стихотворением, которое Гёте задумал, но не написал — Стефан Георге, по всей вероятности, использует для создания поэтического текста фрагмент «Итальянского путешествия» Гёте. В день своего отъезда, 20 апреля 1788 г., поэт пишет следующее о своих раздумьях на вершине Капитолия: «Все это, глубоко запавшее в мою взволнованную душу, создало настроение, которое я позволю себе назвать героико-элегическим; оно стремилось излиться в стихотворной элегии. И как это в такие мгновения мне на память не пришла Овидиева “Элегия”. Ведь и он, уже изгнанник, в лунную ночь должен был покинуть Рим. “Cum repeto noctem!” — воспоминание, им созданное в глуши, на Черном море, в печали и нищете, не шло у меня из головы, и все твердил степенно в точности вспоминая отдельные части, но оно, сбивая меня с толку, мешало мне написать свое: впоследствии я было принялся за него, но до конца так и не довел» [33, с. 240][11].

11 Dieses, in aufgeregter Seele tief und groß empfunden, erregte eine Stimmung, die ich heroischelegisch nennen darf, woraus sich in poetischer Form eine Elegie zusammenbilden wollte. Und wie sollte mir gerade in solchen Augenblicken Ovids Elegie nicht ins Gedächtnis zurückkehren, der, auch verbannt, in einer Mondnacht Rom verlassen sollte. „Cum repeto noctem!“ seine Rückerinnerung, weit hinten am Schwarzen Meere, im trauer- und jammervollen Zustande, kam mir nicht aus dem Sinn, ich wiederholte das Gedicht, das mir teilweise genau im Gedächtnis hervorstieg, aber mich wirklich an eigner Produktion irre werden ließ und hinderte; die auch, später unternommen, niemals zustande kommen konnte [40, S. 584].

Эрнст Остеркамп называет это стихотворение «ролевым» [22, S. 69]; формально оно написано от первого лица — от лица Гёте — однако мы безошибочно узнаем стиль и личность самого Георге. В первой строфе мы видим мистический ночной пейзаж, на фоне которого двое юношей, словно потомки античных героев, «дают великую клятву», и на небе горит звезда, словно предвещая наступление новой эпохи. Здесь мы сталкиваемся с ситуацией «виде́ния», своеобразного откровения. Насыщенность картины символическими знаками, множество парных образов (две сосны, двое юношей, древняя статуя, видимо, также изображающая двух античных героев) — все это позволяет предположить ее визионерский характер.

В четвертой строфе встречаем намек на поездку Гёте по Рейну и одновременно ландшафт родных краев Георге. Рейнгау — место рождения Георге (он родился в Бингене) и один из любимейших уголков молодого Гёте, который он впервые посетил в возрасте двадцати трех лет, остановившись в доме Брентано. Симптоматично, что время, описываемое в стихотворении, — это окончание сбора урожая, когда в Рейнской области проходил праздник виноделов, отчасти напоминавший процессию Диониса с вакханками. Георге и в других своих поэтических циклах «антикизирует» свой родной край, подчеркивая элементы римской культуры, еще хранящие память о древности (подробнее об этом см.: [1]).

Необходимо отметить и то, что описание местного праздника виноделов начинается со слова «рано» (früh), т. е. речь идет о юношеском воспоминании Гёте (а в случае с Георге это может быть даже детское воспоминание). Образ ребенка связан в символической системе Георге с античной эпохой («детством» человечества), а детские воспоминания самого поэта порой предстают как время, когда возможен был полумистический акт соприкосновения с античной эпохой, продолжающей существовать. Таким образом, воспоминание о детстве одновременно является и воспоминанием об Античности.

Последняя строфа, на наш взгляд, особенно важна для понимания замысла всего стихотворения:

> Я вижу перистили с деревьями и фонтанами,
> Молодежь и стариков в группах за работой и досугом
> Мера рядом с силой... так что я узнаю жесты

Аттического достоинства… сладкие и мощные звуки
Эолийских уст. Но нет: я узнаю
Сынов моего народа — нет: я слышу
Язык моего народа. Меня ослепляет радость[12].

Итак, Гёте становится здесь провозвестником новой, сформированной по античному образцу Германии, о которой мечтал Георге; немецкий поэт-классик видит это «новое царство», которое хотел бы воплотить в жизнь его последователь. Не только в Италии ощущается наследие древнеримской цивилизации — нет, по мысли Георге, и на немецкой почве можно возродить дух Античности. Из-за того, что лирический герой стихотворения — это одновременно и Гёте, и Георге, в тексте возникает смешение пространственно-временных пластов: поэт Георге как бы переносится в прошлое, а видение-воспоминание об античности становится одновременно идиллической картиной будущего Германии.

«Последняя ночь Гёте в Италии» прекрасно иллюстрирует «присваивающее» отношение поэта к авторам и текстам немецкой классической литературы, а также тенденцию к самоинсценированию, характерную для творческих практик Круга Георге в целом.

II

Принципы восприятия личности Гёте, характерные для Круга Георге, отчетливо формулируются уже в анонимных (но, по мнению немецкого литературоведа Ш. Мартуса, скорее всего, принадлежавших перу самого Георге, см. об этом: [16, S. 317–318]) заметках — «Эллинское чудо» (*Das hellenische Wunder)* и «Мертвая и живая современность» (*Tote und lebende Gegenwart*), опубликованных в 1910 г. на страницах девятого выпуска альманаха «Листки искусства» (*Blätter für die Kunst)*. В «Эллинском чуде» Георге пишет, что Гёте и другие «выдающиеся умы» выше всего ценили греческое искусство. Здесь мы можем наблюдать особое, свойственное многим членам Круга Георге восприятие Гёте в том числе и как хранителя традиций

12 Säulenhöfe seh ich mit bäumen und brunnen / Jugend und alter in gruppen bei werk und bei musse / Maass neben stärke… so weiss ich allein die gebärden / Attischer würde… die süssen und kräftigen klänge / Eines äolischen mundes. Doch nein: ich erkenne / Söhne meines volkes — nein: ich vernehme / Sprache meines volkes. Mich blendet die freude [38, S. 762].

античного искусства[13], воплощающего их в своем творчестве в современной ему Германии — говоря словами немецкого гётеведа и исследователя творчества Георге Э. Остеркампа, как «поэтического представителя автономии искусства и апеллировавшего к античности и Ренессансу общечеловеческого универсализма» [21, S. 207]. Автор «Эллинского чуда» особо подчеркивает следующее: «Конечно, эти выдающиеся умы требовали не внешнего копирования, которое привело к порицаемому классицизму, а проникновения, оплодотворения, Священного Брака» [35, S. 49]. Здесь особенно важно отметить стремление Георге, вслед за Гёте, не просто подражать античным формам и использовать соответствующие мотивы, а, интегрируя их в свои поэтические тексты, творчески развивать. Вторая заметка, «Мертвая и живая современность», более отчетливо фокусируется на отношении Гёте к Античности. Если принять на веру предположение, что автором этого текста является сам Георге, то в заметке отчетливо проявляется его тенденция к самоидентификации с Гёте. Тот, кто здесь говорит в сослагательном наклонении, отвечая на упрек в том, что его любовь к Античности якобы является «бегством в ушедшие эпохи и отходом от настоящего» [49, S. 49] — это, по всей видимости, не Гёте, а Георге, выражающий свою позицию. Основополагающей здесь является мысль о том, что определенные культурно-исторические эпохи рефлексируются во времени модерна как «формы прабытия» (urseinsformen[14]), как существующие одновременно в настоящем. Таким образом, Гёте предстает творцом «вне» культурно-исторических эпох и словно бы «над» ними. Обращает на себя и следующая фраза в тексте: «Однако его провидческий взор также обнаружил бы, где посреди настоящего, совершенно нетронутая им, создалась “жизнь”, пылающее ядро» [49, S. 49]. Возможно, здесь иносказательно изображается сам Круг Георге, позиционировавший себя как «тайная Германия» (das geheime Deutschland), элитаристски изолировавшийся от современности и одновременно являвшийся тайной силой, потенциально способной осуществить позитивные преобразования в общественно-культурной жизни страны. Заметим также, что «возрождение» Античности в современной Германии стало одной

13 Подробнее об античной тематике в творчестве Гёте и Георге см.: [9].

14 Здесь и далее автор статьи сохраняет идущее вразрез с традиционной немецкой орфографией написание существительных со строчной буквы — один из принципов так называемого «шрифта Стефана Георге» (Stefan-George-Schrift), которого придерживался поэт.

из важных задач, отчетливо формулируемой Георге и его окружением (см. об этом, например: [3]). Этот тезис будет проиллюстрирован примерами во второй части статьи.

Ярким образцом творческого диалога с наследием Гёте является второй том трехтомной антологии «Немецкая поэзия» (*Deutsche Dichtung*, 1901), составленный Георге вместе с писателем и переводчиком Карлом Вольфскелем (1869–1948), принадлежавшим к Кругу Георге, и озаглавленный «Гёте» (*Goethe*)[15]. В него вошел целый ряд поэтических произведений немецкого классика. Выбором стихотворений в основном занимался Вольфскель, Георге же принимал окончательное решение об их включении в антологию. Швейцарский историк и культуролог Ф. Занер так высказывается об интенции создателей антологии: «Что касается текстов, то Георге и Вольфскель хотят отделить немецкую поэзию эпохи Гёте от историзирующей и популяризирующей (на их взгляд) рецепции в XIX веке» [26, S. 42]. В отличие от хрестоматийного образа классика немецкой поэзии, известного каждому из членов Круга Георге, включая самого «Мастера», составители антологии при выборе текстов Гёте намеренно отходят от подобных стереотипных представлений, о чем пишут в предисловии: «Наш сборник несопоставим ни с одной из антологий, включавших в себя истинно немецкое, грубоватое, или изнеженно-сентиментальное; мы извлекли на свет то, что, на наш взгляд, содержало в себе глубочайший жизненный пыл в прекраснейшей оболочке» [36, S. 6].

Стихотворения в томе «Гёте» разделены на группы; с одной стороны, составители придерживаются того членения, которое осуществил сам Гёте в период с 1815 до 1827 г. в последнем прижизненном издании (*Ausgabe letzter Hand*), с другой стороны, из тридцати групп в антологию «Гёте» вошли только семь[16], причем за пределами книги остались такие разделы, как, например, «Эпиграммы», в которых содержались и шпрухи в духе Ганса Сакса («истинно немецкое, грубоватое»), или «Лирическое» («изнеженно-сентиментальное»), что явно меняет впечатление от сборника по сравнению

15 Первый том антологии носит название «Жан Поль» (*Jean Paul*), третий — «Век Гёте» (*Das Jahrhundert Goethes*).

16 Всего же групп в томе «Гёте» восемь: «Песни», «Из Вильгельма Мейстера», «Баллады», «Элегии», «Сонеты», «Гимны и оды», «Западно-восточный диван», «Бог и мир». Раздел «Гимны и оды» был добавлен составителями, остальные семь соответствуют названиям групп, выделенным самим Гёте в *Ausgabe letzter Hand*.

с изначальной авторской интенцией самого Гёте в *Ausgabe letzter Hand*. Кстати, следует отметить, что все восемь стихотворных циклов самого Стефана Георге также имеют членение на группы, почти каждая из которых озаглавлена[17], причем некоторые названия обнаруживают параллели с гётевской антологией[18].

Выбор текстов для антологии также обнаруживает субъективную точку зрения составителей на важность той или иной части гётевского поэтического наследия для своей аудитории (в первую очередь для членов Круга Георге). Так, из известных ранних текстов поэта в антологии присутствуют, например, стихотворение «Здравствуй и прощай», гимн «Прометей», три элегии из «Римских элегий», но одновременно отсутствуют «Майская песнь» и «Дикая розочка» (*Heidenröslein*), опирающиеся на немецкую народно-песенную традицию. Здесь можно заметить стремление составителей представить Гёте «мастером формы» в античном духе. Почти треть антологии отведена стихотворениям из «Западно-восточного дивана» (*West-östlicher Divan,* 1819), что свидетельствует об особом интересе Георге и Вольфскеля к позднему творчеству Гёте. В сборнике отсутствуют шпрухи, острая эпиграмматика, стихотворения на случай; в состав книги включены лишь три баллады, таким образом, акцент переносится — вероятно, из-за любви Георге к классической строгости и совершенству поэтической формы — на гётевские сонеты (их в антологии целых пять). Французский германист, историк литературы К. Давид пишет в этой связи: «Строгий отбор <…> который подчеркивает скорее глубину и совершенство формы, а не спонтанность и свежесть: из гётевского творчества сохранено то, что наиболее близко соответствует тону Георге» [10, S. 169]. Завершает сборник раздел «Бог и мир» (*Gott und Welt*), содержащий три стихотворения[19] философского, «космического» звучания, которые могут вызвать ассоциации, например, с некоторыми стихотворными текстами из цикла Георге «Звезда союза». Наконец, для оформления гётевских стихотворений использована специфическая орфография и пунктуация — так называемый «шрифт Сте-

17 Исключение составляет цикл «Звезда союза» (*Der Stern des Bundes*, 1914), части которого озаглавлены «Первая книга», «Вторая книга» и «Третья книга».

18 Например, «Песни» (*Lieder*) из «Седьмого кольца» (*Der siebente Ring*, 1907) или «Изречения» (*Sprüche*) и «Песня» (*Das Lied*) из «Нового царства» (*Das neue Reich*, 1928).

19 «Одно и все» (*Eins und alles*), «Первоглаголы. Учение орфиков» (*Urworte. Orphisch*), «Когда в бескрайности природы…» (*Wenn im Unendlichen dasselbe…*).

фана Георге» (Stefan-George-Schrift). Например, существительные пишутся со строчной буквы, что противоречит принятым правилам немецкой орфографии. Можно утверждать, что все вышеперечисленное свидетельствует о попытке Георге «присвоить» себе творчество Гёте и одновременно представить поэта предвестником собственного творчества. Американский историк и германист Э. Нортон так высказался относительно принципов, которых придерживались составители антологии «Немецкая поэзия»: «Георге и его сотрудники стремились не только выпустить сборники, но и закрепить за собой территорию, на которую, по их мнению, они имели исключительное право. Это был беззастенчивый акт культурной аннексии, сознательная попытка литературного захвата» [19, p. 278].

Яркой визуальной иллюстрацией того поистине сакрального значения, которое придают фигуре Гёте составители антологии «Немецкой поэзия», являются фронтисписы второго и третьего томов, «Гёте» и «Век Гёте», выполненные входившим в Круг Георге художником Мельхиором Лехтером. Второй том открывается изображением горы, вершина которой утопает в облаках, а подножие скрыто буйной растительностью (возможно, намек на натурфилософские интересы Гёте). В сочетании с дорическими колоннами на переднем плане, символически обозначающими связь гётевской поэзии с античной традицией, эта гора «прочитывается» как Олимп, а название тома «Гёте», размещенное на вершине горы, недвусмысленно указывает на высочайший, поистине «олимпийский» статус немецкого классика. Одновременно техника, в которой выполнена иллюстрация (графика с использованием двух цветов, черного и красного) и первая буква имени «Гёте», стилизованная под иероглиф, может имплицитно указывать на интерес Гёте к Востоку. Фронтиспис третьего тома антологии вызывает еще более прямолинейные ассоциации. Здание на вершине горы можно трактовать как храм на горе Синай, а двенадцать табличек с именами немецких поэтов — как скрижали Моисеевы. Имя Гёте, содержащееся в заглавии книги, размещено в центре, окруженное «скрижалями», и может также быть сопоставлено с образом Христа, окруженного двенадцатью апостолами. Безусловно, эти аллегории имеют здесь не прямое библейское значение, а воплощают собой концепцию абсолюта искусства, поистине сакральную функцию творческой личности.

III

Обозначенные Стефаном Георге принципы восприятия личности и творчества Гёте находят дальнейшее развитие и в монографиях о немецком классике, созданных филологами-«георгианцами».

Менее известный в наши дни, чем его ученик Фридрих Гундольф, однако снискавший славу в свое время филолог из Круга Георге, исследовавший жизнь и творчество Гёте, — Рихард Мориц Мейер (1860–1914), ученик Вильгельма Шерера, профессор-германист Берлинского университета. В числе его учеников, кроме Гундольфа, был и К. Вольфскель. Наряду с Ницще жизнь и творчество Гёте были центральными объектами исследования для Мейера на протяжении всей жизни ученого[20]. Регулярно посещая Дни Гёте в Веймаре, он выступает на них с докладами (например, о Гёте как психологе (*Goethe als Psycholog*, 1901) [24, S. 203–240]), в Венском Гётевском обществе читает доклад о гётевских «Правилах для актеров» (*Goethes Regeln für Schauspieler*, 1909), пишет статью «Гёте в Венеции» (*Goethe in Venedig*, 1897) [48, S. 90–106]. Мейер активно участвует в подготовке Веймарского издания[21] — первого и долгое время единственного полного собрания сочинений Гёте; он готовит к публикации «Поэзию и правду» для юбилейного издания сочинений Гёте (*Jubiläumsausgabe*, 1902) и трехтомную «Переписку Гёте с друзьями» (*Goethe und seine Freunde im Briefwechsel*, 1909–1911), отмеченную золотой медалью на всемирной выставке в Брюсселе в 1910 г.

Наибольшим гётеведческим достижением Мейера становится трижды переизданная при его жизни трехтомная биография Гёте (*Goethe*, 1895), отмеченная специальной премией. Как и в других своих работах о великих личностях, ученый руководствуется принципом индивидуальности. Его целью становится «сбор и описание постоянных элементов, из сочетания которых народы, эпохи, личности получают свое своеобразие» [45, S. IX]. Мейер рассматривал поэтов и ученых как два варианта реализации типа личности «пророк», что как нельзя лучше соответствовало воззрениям в круге Георге; фигура Гёте объединяет в себе эти две ипостаси. Структурно труд Мейера организован в довольно традиционной манере: биография

20 Этот факт отражен в названии монографии Н. Фибига и Ф. Вальдман, посвященной Майеру, — «Германист между Гёте, Ницше и Георге» (*Germanist zwischen Goethe, Nietzsche und George*, 2009) [24].

21 По-немецки оно называется *Sophienausgabe*, по имени Софии, великой герцогини Саксен-Веймар-Эйзенахской.

Гёте излагается в хронологическом порядке, в наименованиях отдельных глав мы видим либо названия городов, пребывание в которых ознаменовало определенные периоды творчества поэта («Вецлар», «Веймар»), либо заглавия ключевых произведений Гёте («Страдания Вертера»[22], «Ифигения»). Многие названия глав совпадают с «Гёте» Гундольфа, однако есть и отличия; например, целая глава у Мейера посвящена пьесе «Гёц фон Берлихинген». Уже во вступительной главе можно обнаружить терминологию духовно-исторической школы, которую активно использовали литературоведы из Круга Георге: «дух» (Geist), «сила» (Kraft), «переживание» (Erlebnis). Вполне в ключе «георгианской» гуманитарной традиции звучит следующий тезис Мейера о Гёте: «Ибо богатство его трудов — лишь отражение полноты его внутренних переживаний и представлений» [47, S. 2–3]. Интересно, что в третье издание «Гёте», вышедшее уже после знакомства Мейера со Стефаном Георге, произошедшего в 1897 г., автор добавил главу «Гёте как художник»[23], где он анализирует гётевское понятие «праформы» (Urform)[24], определяет творчество немецкого классика как золотую середину между реалистами и романтиками, а также называет в качестве «тайны» гётевской поэзии «созерцание» (Anschauung) [47, S. 199–211]. В конце своего труда, в главе «Заключение», Мейер формулирует стратегии диалога своих современников с гётевским наследием, причем некоторые замечания могут вызвать ассоциации с ключевыми понятиями «мифологии» Круга Георге, например: «Поэтому все мы обязаны быть хранителями и попечителями этого национального сокровища» [46, S. 604], «...чем чаще мы ежедневно слышим разговоры о Гёте, тем уже становится круг[25] его истинной “паствы”, тех, кому он дарует радость и кого укрепляет» [46, S. 606], «сам Гёте хотел быть не мастером[26], а освободителем. Он освобождает тех, кто добровольно предается ему <...> сколько бы великого он ни создал, величайшим остается его образ» [46, S. 609–610]. Таким образом, в тех фрагментах исследования

22 У Мейера именно так — „Werthers Leiden“.

23 В оригинале — „Goethe als Künstler“. Существительное „Künstler“ можно перевести также как «творец», «мастер», «человек искусства».

24 Показательно, что в самом определении праформы, которое формулирует Майер, используются ключевые понятия духовно-исторической школы — «форма» и «гештальт» («образ») — «...из которой, благодаря ее индивидуальному стремлению к форме, каждая отдельная форма развивается в новые и новые образы (гештальты)» [47, S. 199–200].

25 В оригинале — Kreis, ср. с George-Kreis (Круг Георге).

26 В оригинале — Meister (обращение к Стефану Георге, принятое в Круге Георге).

Мейера, где автор пытается постичь природу таланта Гёте, принципы его творческого метода, особенности рецепции его наследия своими современниками, явно прослеживается типичное для литературоведов из Круга Георге стремление сблизить фигуру Гёте с образом самого Георге.

Безусловно, известнейший из филологов Круга — ближайший сподвижник Георге, Фридрих Гундольф (1880–1931), профессор Гейдельбергского университета, автор целого ряда трудов, посвященных личностям, почитаемым в круге Георге[27]. У филологической общественности того времени они получили характеристику «гештальт-книги» (Gestalt-Bücher). Понятие «гештальт» пришло из гештальт-психологии, одной из предшественников которой считается как раз Гёте (подробнее об этом: [27]). Однако в круге Георге и у Гундольфа оно принимает программный характер. Гундольф — один из виднейших представителей духовно-исторической школы литературоведения. Это направление «противостоит “позитивизму” конвенциональных германистских исследований, требует философско-эстетической перспективы как неотъемлемого дополнения к эмпирико-индуктивному методу» [14, S. 594]. Труд Гундольфа «Гёте», увидевший свет в 1916 г., принадлежит к его главнейшим литературоведческим работам. Центральная идея автора — единство жизни и творчества Гёте, а это усиливает тенденцию к мифологизации изучаемой личности. Уже на первых страницах своего труда Гундольф утверждает, что ни одному научному трактату не под силу осмыслить творчество Гёте, его «гештальт», который Гундольфом понимается как единство искусства и переживания[28] творцом бытия. Он пишет, что его задача как историка литературы — «постичь облеченный в языковую форму гештальт как мыслительную форму» [41, S. 6]. Еще одна важная категория у Гундольфа — «сила» (Kraft), витальное, креативное начало, которым, по его мысли, в полной мере обладал Шекспир, и лишь Гёте удалось принять у него эстафету. Творчество Гёте Гундольф делит на «круги» или «слои» по степени интенсивности проявления в них личности автора. В центре находится лирическая поэзия, на большем удалении от него — символическая, на периферии — аллегорическая поэзия; вместе они

27 «Шекспир и немецкий дух» (*Shakespeare und der deutsche Geist*, 1911), «Гёте» (*Goethe*, 1916), «Георге» (*George*, 1920), «Цезарь. История славы» (*Caesar. Geschichte seines Ruhms*, 1924).

28 В оригинале Гундольф использует термин Erlebnis из «философии жизни» В. Дильтея.

образуют «силовой шар» (Kräftekugel). В труде Гундольфа Гёте предстает человеком, формировавшим свою эпоху. Российский литературовед-германист А.Л. Вольский так пишет о восприятии творчества Гёте Гундольфом: «Обладая даром первичных переживаний, Гёте выступил на арену культуры в ту эпоху, когда в ней царили рационализм, схоластика и насаждался культ книжного теоретического знания и образовательной поэзии <…> Гёте, пройдя сквозь эпоху образования, воспользовался ее формами для выражения первичных переживаний. Черпая сюжеты из традиции — античной (Прометей, Ганимед, Елена, Ифигения), немецкой (Гёц фон Берлихинген, Фауст), европейской (Эгмонт, Тассо), собственной жизни (Вертер, Вильгельм Мейстер), — он вкладывал в них первичные видения и интуиции бытия, которые переживал непосредственно» [2, с. 26]. Необходимо отметить, что как «Гёте» Гундольфа, так и целый ряд научных работ других членов Круга Георге об известных личностях различных эпох[29] уже в свое время подвергались критике за «черты криптобиографии Георге» [20, S. 394] (цит. по: [14, S. 598]), которые прослеживались в их трудах.

В работах еще одного германиста из круга Георге — ученика Ф. Гундольфа и Ф. Вольтерса — историка литературы Макса Коммереля (1902–1944) возникает образ Гёте-вождя и Гёте-воспитателя. Основными работами, посвященными фигуре немецкого классика, являются «Поэт как вождь в период немецкой классики» (*Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik*, 1928), франкфуртский доклад «Молодежь без Гёте» (*Jugend ohne Goethe*, 1931) и доклад «Гёте и европейская молодежь» (*Goethe und die europäische Jugend*, 1942), прочитанный в Немецком институте в Париже. Также Коммерель посвятил Гёте пассажи в своих «Мыслях о стихотворениях» (*Gedanken über Gedichte*, 1943). Немецкий литературовед и писатель М. Вайхельт так формулирует основные принципы трактовки Коммерелем фигуры Гёте: «Коммерель брал Гёте как парадигматическую модель, альтернативную современному распадению и интроекции, в особенности его лирическую поэзию Коммерель считал выражением современной гетерогенности и возможностью ее преодолеть. Учитывая опыт Гёте, он работал над преодолением различий искусства и науки, он обращался к гётевскому принципу синтеза и инициировал повторное сближение природы и культуры, духа и жизни» [31, S. 1496].

29 Например, «Ницше» Э. Бертрама, «Платон» К. Хильдебрандта, «Наполеон» Б. Валлентина и пр.

Для осмысления жизненного пути и творческих достижений Гёте Коммерель использует концепцию личности, в противовес популярному в Круге Георге понятию гештальта (образа); в понятии «личность» он объединяет сознание, метод и рефлексию современного автора. В «Мыслях о стихотворениях» он выводит личность Гёте из совокупности его произведений, не выстраивая иерархии по художественной ценности последних. Как замечает Вайхельт, «Коммерель не хочет (как, например, Гундольф, с чьим “Гёте” он здесь имплицитно спорит) сохранять доступный лишь избранным толкователям гештальт Гёте, а хочет развить личность Гёте из стихотворений» [30, S. 146].

В труде «Поэт как вождь в эпоху немецкой классики» Коммерель посвящает Гёте одну из пяти глав, наряду с Ф.Г. Клопштоком, Ф. Шиллером, Жан Полем и Гёльдерлином. Уже в самом оформлении обложки книги (печать Круга Георге в обрамлении ионических колонн) символически отражена мысль о том, что возрождение античности происходило на немецкой почве именно в литературе классицизма, а продолжить выполнение этой миссии призван Стефан Георге и члены его круга. Таким образом, монография Коммереля уже в его время воспринималась скорее не как филологический труд, а, говоря словами В. Беньямина из его рецензии, как «эзотерическая история немецкой поэзии» [6, S. 254]. Гёте в ней предстает как «завершитель» (Vollender), ориентировавшийся на позднюю Античность с ее любовью к упорядоченности, как «последний из королевской династии», подводящий итоги своей эпохи [44, S. 418, 300].

Следует отметить, что мысль о ведущей роли немецких классиков в возрождении Античности, получившая развитие в Круге Георге, идет еще от философа, педагога и психолога Э. Шпрангера, который, будучи учеником В. Дильтея, мыслил в традициях герменевтики и в опоре на идеи И.Г. Песталоцци и Гёте. Крайне важной для Круга Георге оказалась и шпрангеровская концепция «третьего гуманизма», гуманистической педагогики, которую впоследствии развил В. Йегер. История западного мира в целом воспринимается Йегером как постоянная актуализация греческой концепции образования (см. об этом: [28]).

Свои размышления о значении Гёте для молодого поколения Коммерель формулирует в своих докладах «Молодежь без Гёте» и «Гёте и европейская молодежь». В первом из них прослеживается тема одиночества

Гёте, которое словно лишает его функций «вождя» и «воспитателя» (которыми его активно наделяли участники Круга Георге). Коммерель рассматривает три типа молодежи (участники молодежного движения, поклонники современной поэзии и одинокие искатели) и приходит к выводу, что возложенные на них надежды могут оправдать лишь последние. Как отмечает немецкая германистка Е. Гойлен, «Гёте больше не вождь сообщества, а путеводная звезда вечных одиночек» [13, S. 236]. Одновременно, по мысли исследовательницы, здесь происходит отдаление Коммереля от Стефана Георге [13, S. 232]. Автор «Молодежи без Гёте» называет высшим достижением Гёте «сиюминутность» (Augenblicklichkeit) его творчества (которой не удалось достичь Георге) и заявляет, что одиночество Гёте, его чуждость своей эпохе и невозможность до конца понять смысл его творений словно защищает немецкого классика от «устаревания», поэтому его произведения можно предложить молодежи.

Доклад же «Гёте и европейская молодежь», как видно уже из названия, представляет собой попытку создать образ Гёте как посредника в деле взаимопонимания различных народов и культур. Функция «поэта-вождя» в рассуждениях автора уступает место педагогической функции. В отличие от предыдущего доклада, здесь Коммерель подчеркивает, что молодежь узнает в произведениях Гёте собственные переживания в кризисные моменты; он выдвигает тезис о том, что молодому поколению нужен ориентир, и Гёте как нельзя лучше подходит на эту роль, ибо его творчество имеет вневременной характер и, таким образом, резонирует со всеми эпохами.

В некоторых статьях и монографиях, не связанных непосредственно с Гёте, принадлежащих перу ряда членов Круга Георге, немецкий классик упоминается — вполне в традициях Круга — как предшественник Стефана Георге, подготовивший почву для появления Георге-поэта. Так, автор созданного Кругом Георге альманаха «Листки для искусства», школьный приятель Стефана Георге Георг Фукс (1868–1949), впоследствии ставший писателем и театральным директором, в своей статье «Символистское искусство и Ренессанс во Фландрии» (*Symbolistische Kunst und die Renaissance in Flandern*, 1894), чтобы защитить авторов «Листков» от обвинений в подражании французским символистам, выстраивает линию преемственности из немецких авторов, начиная с миннезингеров. Зрелого Гёте он называет автором, который довел до завершения Ренессанс в Германии [37].

Еще один «георгианец», филолог-классик Альбрехт фон Блюменталь (1889–1945), в своей монографии «Эсхил» (*Aischylos*, 1924), в главе о Прометее проводит связующую линию от героического духа афинцев через Гёте и Гёльдерлина к «великому провозвестнику» (dem großen Rufer) — Стефану Георге [34, S. 26].

А издатель «Листков для искусства» Карл Август Клейн (1867–1952), который еще с юности был дружен с Георге (тот, кстати, вкладывал в его имя «гётевские» ассоциации, проводя параллель с герцогом Карлом Августом, пригласившим Гёте к веймарскому двору), предварил свою статью «О Стефане Георге, новое искусство» (*Über Stefan George, eine neue kunst*, 1892) эпиграфом из сборника афоризмов Гёте «Немецкий язык» [43, S. 45].

Свой вклад в осмысление образа Гёте внесли и члены Круга Георге, не являвшиеся филологами. Их понимание личности немецкого классика и трактовка гётевского наследия находятся в зависимости от сферы их профессиональной деятельности и политических взглядов. Так, философ и психолог, специалист в области графологии и характерологии Людвиг Клагес (1872–1956) в эссе «Гёте как исследователь душ» (*Goethe als Seelenforscher*, 1932) рассматривает натурфилософские исследования Гёте в контексте «философии жизни». Основываясь на своих постулатах феноменологического толка об отличии мира явлений от мира фактов (объектов), он называет Гёте первым исследователем явлений. Одновременно Клагес отказывает Гёте в соответствии истинному архетипу поэта, обосновывая это тем, что Гёте существовал не только в реальности поэзии (как творец), но и на «человеческом» уровне (как исследователь, мыслитель) (см. об этом: [5]).

В тенденциозной речи историка Фридриха Вольтерса (1876–1930) «Гёте как воспитатель патриотического мышления» (*Goethe als Erzieher zum vaterländischen Denken*) из сборника «Четыре речи об отечестве» (*Vier Reden über das Vaterland*, 1927) фигура Гёте приобретает черты «спасителя духа немецкой нации». Автор объединяет в своем тексте все основные концепции восприятия Гёте, популярные в Круге Георге, — немецкий классик одновременно является воспитателем, вождем и спасителем своего народа. Вместе с тем, будучи историком и придерживаясь националистических воззрений, Вольтерс особенно акцентирует проводимые им параллели между общественно-политическими потрясениями в Европе времен Гёте и современной самому Вольтерсу исторической реальностью. Немало страниц уде-

ляется отношениям между Гёте и еще одним чтимым в Круге Георге великим историческим деятелем — Наполеоном Бонапартом. В заключительной части речи Вольтерс наполняет свои рассуждения о Гёте милитаристским пафосом, утверждая, что благодаря воздействию гётевской патриотической мысли на немецкий народ «мы остались для наших противников <...> вселяющими тревогу и непредсказуемыми» [50, S. 58], а самое мощное оружие — «сегодня снова оружие, которое кует поэт» [50, S. 58]. Не проходит Вольтерс и мимо темы воскрешения немецким поэтом античного наследия, столь значимой для Круга Георге. В другой своей речи из цикла «Четыре речи об отечестве», «Гёльдерлин и отечество» (*Hölderlin und das Vaterland*) он противопоставляет Гёте, который довольствуется «остатками» античного наследия, Гёльдерлину, который верил в возможность возрождения подлинного античного духа на немецкой почве [50, S. 75]. По мнению Ш. Бройера, это противопоставление полемически направлено против Гундольфа [8, S. 787].

Еще более политически радикально настроенным участником Круга Георге был философ и психиатр Курт Хильдебрандт (1881–1966), впоследствии член национал-социалистической партии и приверженец расовой теории. Его труды о Платоне, Гёльдерлине и Гёте пронизаны антииндивидуалистским пафосом; названия отдельных работ говорят сами за себя[30]. Непосредственно Гёте посвящены монографии Хильдебрандта «Гёте: его философия в творческом наследии» (*Goethe: seine Weltweisheit im Gesamtwerk*, 1941) и «Гётевское познание природы» (*Goethes Naturerkenntnis*, 1948), а также статья «Гёте и немецкий пантеизм» (*Goethe und der deutsche Pantheismus*, 1943). Уже сама структура монографии 1941 г., состоящей из пяти разделов-«книг», отчетливо свидетельствует как о влиянии представлений, существовавших в Круге Георге (например, акцент на неоплатонизме в разделе о формировании мировоззрения Гёте в юности, понятия «титанического способа бытия» и «титанической задачи»[31] во втором разделе, главы о «самомифологизации» (Selbstmythos) Гёте и «мифе о священном учении» в пятой книге исследования), так и о попытке придать немецкому классику черты носителя «подлинного немецкого духа» и «спасителя немецкого народа»

30 Например, «Идея войны у Гёте, Гёльдерлина, Ницше» (*Die Idee des Krieges bei Goethe, Hölderlin, Nietzsche*, 1941).

31 В оригинале — „die titanische Seinsart“, „die titanische Aufgabe“.

в русле националистических воззрений (например, главы об идеях духа народа (Volkheit) и обновления империи (Reichserneuerung) в третьей части) [42, S. 588–589].

Подводя итоги обзора рецептивных практик Круга Георге в отношении личности и творчества Гёте, следует вновь отметить, что Гёте находился для Георге и круга его адептов в ряду «великих личностей мировой литературы» и даже шире — мировой истории, которые служили георгеанцам образцами и с которыми поэт пытался — хотя бы частично — себя идентифицировать, стилизовать свой образ в соответствии с великими предшественниками. Вклад в этот процесс вносили не только георгианцы-гуманитарии в широком смысле слова, но и члены Круга Георге, занимавшиеся изобразительным и пластическим искусством[32]. Вместе с тем можно с уверенностью говорить и о параллельно осуществлявшемся обратном процессе, о развороте вектора влияния — образ Гёте, трактовка его мировоззрения и творческого наследия явно претерпевали изменения под воздействием взглядов и концепций, свойственных как Кругу Георге, так и, в более широком смысле, типичных для общественно-политической жизни Германии конца XIX – первой трети XX в.

Список литературы

Исследования

1 *Бурмистрова Е.В.* Античность как воспоминание о будущем в стихотворном цикле Стефана Георге «Новое царство» // Поля модерна как объекты исследования литературоведения. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. С. 144–154.

2 *Вольский А.Л.* Философия литературы Фридриха Гундольфа // *Гундольф Ф.* Немецкие романтики: Тик, Иммерман, Дросте-Хюльсхофф, Мёрике / пер. с нем. Е.В. Бурмистровой, А.Л. Вольского. СПб.: Владимир Даль, 2017. С. 5–41.

3 *Маяцкий М.А.* Спор о Платоне: Круг Штефана Георге и немецкий университет. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2012. 344 с.

4 *Aurnhammer A.* Stefan George und Hölderlin // Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte. Beihefte zum Euphorion. 1987. Band 81. S. 81–99.

32 Например, художник Карл Бауэр (1868–1942), который специализировался на исторических портретах. В том числе он создал большое количество портретов Гёте в разные этапы его жизни и около тридцати портретов Георге. Некоторые портреты Гёте и Георге обнаруживают черты сходства в аспектах композиции, позы и пр.

5 *Baer L.* The Literary Criticism of Ludwig Klages and the Klages School: An Introduction to Biocentric Thought // The Journal of English and Germanic Philology. 1941. Vol. 40, № 1. P. 91–138.

6 *Benjamin W.* Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerell, „Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik“ // Gesammelte Schriften. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1972. Bd. 3: Kritiken und Rezensionen. S. 252–259.

7 *Bolay A.-C.* Dichter und Helden: Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises. Würzburg: Ergon, 2017. 380 S.

8 *Breuer S.* Zeitkritik und Politik // Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch. Berlin; Boston: de Gruyter, 2012. S. 771–828.

9 *Burmistrova E.* Das Antike-Bild in der Lyrik Goethes und Georges: Kontinuität und Transformation // Jahresgaben der Goethe-Gesellschaft Bonn. 2013. Siegburg; Bonn: Bernstein-Verlag, 2016. S. 51–73.

10 *David C.* Stefan George und Goethe // Goethe-Jahrbuch. 1986. Bd. 103. S. 168–172.

11 *Egyptien J.* Leitsterne: Platon, Hölderlin, Dante // Stefan George: Dichter und Prophet. Darmstadt: Theiss, 2018. S. 297–307.

12 *Gerhard H.* Stefan George und die deutsche Dichtung. Gießen: Münchow, 1937. 178 S.

13 *Geulen E.* Gegenwärtig entrückt: Kommerell über „die Jugend“ und Goethe // Goethe um 1900. Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin, 2017. S. 228–238.

14 *Kolk R.* Wissenschaft // Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch. Berlin; Boston: de Gruyter, 2012. S. 585–606.

15 *Kruckis H.-M.* „Ein potenziertes Abbild der Menschheit“: biographischer Diskurs und Etablierung der Neugermanistik in der Goethe-Biographik bis Gundolf. Heidelberg: Winter, 1995. 370 S.

16 *Martus S.* Geschichte der Blätter für die Kunst // Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch. Berlin; Boston: de Gruyter, 2012. S. 301–364.

17 *Metzger-Hirt E.* Das Klopstockbild Stefan Georges und seines Kreises // Publications of the Modern Language Association of America. 1964. Vol. 79, issue 3. P. 289–296.

18 *Möller J.* Zur Zahlensymbolik in Stefan Georges Gedichtband „Der Stern des Bundes“ // Neue Beiträge zur George-Forschung. 1982. Heft 7. S. 35–53.

19 *Norton R.E.* Secret Germany: Stefan George and his circle. Ithaca; New York: Cornell University Press, 2002. 847 p.

20 *Osterkamp E.* Das Eigene im Fremden: Georges Maximin-Erlebnis in seiner Bedeutung für die Konzeption der „Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst“ // Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. München: Iuridicum, 1991. S. 394–400.

21 *Osterkamp E.* Das Neue Reich // Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch. Berlin; Boston: de Gruyter, 2012. S. 203–217.

22 *Osterkamp E.* Poesie der Zeitenwende. Goethes letzte Nacht in Italien Poesie der leeren Mitte. Stefan Georges Neues Reich. München: Carl Hanser Verlag, 2010. S. 57–114.
23 *Raschel H.* Das Nietzsche-Bild im George-Kreis: ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mythologeme. Berlin; New York: de Gruyter, 1984. 223 S.
24 Richard M. Meyer — Germanist zwischen Goethe, Nietzsche und George / hrsg. von N. Fiebig und F. Waldmann. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009. 342 S.
25 *Roos M.* Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung. Düsseldorf: Grupello-Verlag, 2000. 225 S.
26 *Saner F.* Kritik als Konstellation: die Anthologien des George-Kreises und dessen Nachleben // Anthologisches Schreiben: eine ästhetisch-politische Konstellation bei Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin und Rudolf Borchardt. Paderborn: Brill Fink, 2022. S. 41–57.
27 *Simonis A.* Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin: Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2001. 413 S.
28 *Stiewe B.* Der „Dritte Humanismus“: Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus. Berlin; New York: de Gruyter, 2011. 343 S.
29 *Walter F.* Meisterhaftes Übersetzen: Stefan Georges Übersetzung der Sonette Shakespeares. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019. 312 S.
30 *Weichelt M.* Ergänzung und Distanz. Max Kommerell und das Phänomen George // Wissenschaftler im George-Kreis: die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft. Berlin; New York: de Gruyter, 2005. S. 137–158.
31 *Weichelt M.* Kommerell, Max // Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch. Berlin; Boston: de Gruyter, 2012. S. 1495–1499.

Источники

32 *Георге С.* Гёте-день // *Стефан Георге.* Седьмое кольцо. Избранные книги / пер. с нем. В.М. Летучего. М.: Водолей, 2009. С. 158–159.
33 *Гёте И.В.* Из «Итальянского путешествия» // *Гёте И.В.* Собр. соч.: в 10 т. / пер. с нем. Н.С. Ман. М.: Худож. лит., 1980. Т. 9. С. 5–240.
34 *Blumenthal A. von.* Aischylos. Stuttgart: Kohlhammer, 1924. 118 S.
35 Das hellenische Wunder // Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst. München; Düsseldorf: Küpper, 1964. S. 49.
36 Deutsche Dichtung. Stuttgart: Klett-Cotta, 1991. Bd. 2: Goethe. 119 S.
37 *Fuchs G.* Symbolistische Kunst und die Renaissance in Flandern // Allgemeine Kunst-Chronik. 1894. Bd. 18. S. 337–341.
38 *George S.* Goethes letzte Nacht in Italien // Die Gedichte. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008. S. 759–762.
39 *George S.* Goethe-Tag // Die Gedichte. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008. S. 468–469.
40 *Goethe J.W. von.* Italienische Reise. Leipzig: Insel-Verlag, 1914. 585 S.
41 *Gundolf F.* Goethe. Berlin: Bondi, 1916. 795 S.

42 *Hildebrandt K.* Goethe: seine Weltweisheit im Gesamtwerk. Leipzig: Reclam, 1941. 589 S.
43 *Klein K.A.* Über Stefan George, eine neue kunst // Blätter für die Kunst. 1892. Bd. 2. Folge 1. S. 45–50.
44 *Kommerell M.* Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik: Klopstock, Herder, Goethe, Schiller, Jean Paul, Hölderlin. Berlin: Bondi, 1928. 483 S.
45 *Meyer R.M.* Deutsche Charaktere. Berlin: Hofmann, 1897. 280 S.
46 *Meyer R.M.* Goethe. Berlin: Hofmann, 1895. Bd. 3. 628 S.
47 *Meyer R.M.* Goethe. Berlin: Hofmann, 1905. Bd. 1. 448 S.
48 *Meyer R.M.* Moral und Methode: Essays, Vorträge und Aphorismen. Göttingen: Wallstein Verlag, 2014. 319 S.
49 Tote und lebende Gegenwart // Einleitungen und Merksprüche der Blätter für die Kunst. München; Düsseldorf: Küpper, 1964. S. 49.
50 *Wolters F.* Vier Reden über das Vaterland. Breslau: Hirt, 1927. 170 S.

References

1 Burmistrova, E.V. “Antichnost’ kak vospominanie o budushchem v stikhotvornom tsikle Stefana George ‘Novoe tsarstvo’.” [“Antiquity as a Reminiscence of the Future in Stefan George’s Poetry Cycle ‘The Kingdom Come’.”]. *Polia moderna kak ob”ekty issledovaniia literaturovedeniia* [*Fields of Modernism as Objects of Research in Literary Criticism*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for Humanities Publ., 2015, pp. 144–154. (In Russ.)
2 Vol’skii, A.L. “Filosofiia literatury Fridrikha Gundol’fa” [“Friedrich Gundolf’s Philosophy of Literature”]. Gundol’f, F. *Nemetskie romantiki: Tik, Immerman, Droste-Khiul’skhoff, Merike* [*German Romantics: Tieck, Immermann, Droste-Hülshoff, Mörike*]. St. Petersburg, Vladimir Dal’ Publ., 2017, pp. 5–41. (In Russ.)
3 Maiatskii, M.A. *Spor o Platone: Krug Shtefana George i nemetskii universitet* [*The Plato Debate: Stefan George Circle and the German University*]. Moscow, Higher School of Economics Publ., 2012. 344 p. (In Russ.)
4 Aurnhammer, Achim. “Stefan George und Hölderlin.” *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte. Beihefte zum Euphorion*, vol. 81, 1987. S. 81–99. (In German)
5 Baer, Lydia. “The Literary Criticism of Ludwig Klages and the Klages School: An Introduction to Biocentric Thought.” *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 40, no. 1, 1941, pp. 91–138. (In English)
6 Benjamin, Walter. “Wider ein Meisterwerk. Zu Max Kommerell, ‘Der Dichter als Führer in der deutschen Klassik’.” *Gesammelte Schriften*, Bd. 3: Kritiken und Rezensionen. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1972. S. 252–259. (In German)
7 Bolay, Ann-Christin. *Dichter und Helden: Heroisierungsstrategien in der Biographik des George-Kreises*. Würzburg, Ergon, 2017. 380 S. (In German)

8 Breuer, Stefan. “Zeitkritik und Politik.” *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch*. Berlin, Boston, de Gruyter, 2012. S. 771–828. (In German)
9 Burmistrova, Elizaveta. “Das Antike-Bild in der Lyrik Goethes und Georges: Kontinuität und Transformation.” *Jahresgaben der Goethe-Gesellschaft Bonn. 2013.* Siegburg, Bonn, Bernstein-Verlag, 2016. S. 51–73. (In German)
10 David, Claude. “Stefan George und Goethe.” *Goethe-Jahrbuch*, vol. 103, 1986. S. 168–172. (In German)
11 Egyptien, Jürgen. “Leitsterne: Platon, Hölderlin, Dante.” *Stefan George: Dichter und Prophet*. Darmstadt, Theiss, 2018. S. 297–307. (In German)
12 Gerhard, Hans. *Stefan George und die deutsche Dichtung*. Gießen, Münchow, 1937. 178 S. (In German)
13 Geulen, Eva. “Gegenwärtig entrückt: Kommerell über ‘die Jugend’ und Goethe.” *Goethe um 1900*. Berlin, Kulturverlag Kadmos Berlin, 2017. S. 228–238. (In German)
14 Kolk, Rainer. “Wissenschaft.” *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch*. Berlin, Boston, de Gruyter, 2012. S. 585–606. (In German)
15 Kruckis, Hans-Martin. *„Ein potenziertes Abbild der Menschheit“: biographischer Diskurs und Etablierung der Neugermanistik in der Goethe-Biographik bis Gundolf*. Heidelberg, Winter, 1995. 370 S. (In German)
16 Martus, Steffen. “Geschichte der Blätter für die Kunst.” *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch*. Berlin, Boston, de Gruyter, 2012. S. 301–364. (In German)
17 Metzger-Hirt, Erika. “Das Klopstockbild Stefan Georges und seines Kreises.” *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 79, issue 3, 1964, pp. 289–296. (In German)
18 Möller, Joachim. “Zur Zahlensymbolik in Stefan Georges Gedichtband ‘Der Stern des Bundes’.” *Neue Beiträge zur George-Forschung*, issue 7, 1982. S. 35–53. (In German)
19 Norton, Robert Edward. *Secret Germany: Stefan George and his circle*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 2002. 847 p. (In English)
20 Osterkamp, Ernst. “Das Eigene im Fremden: Georges Maximin-Erlebnis in seiner Bedeutung für die Konzeption der ‘Werke der Wissenschaft aus dem Kreise der Blätter für die Kunst’.” *Begegnung mit dem „Fremden“: Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990.* München, Iuridicum, 1991. S. 394–400. (In German)
21 Osterkamp, Ernst. “Das Neue Reich.” *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch*. Berlin, Boston, de Gruyter, 2012. S. 203–217. (In German)
22 Osterkamp, Ernst. “Poesie der Zeitenwende. Goethes letzte Nacht in Italien.” *Poesie der leeren Mitte. Stefan Georges Neues Reich*. München, Carl Hanser Verlag, 2010. S. 57–114. (In German)
23 Raschel, Heinz. *Das Nietzsche-Bild im George-Kreis: ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Mythologeme*. Berlin, New York, de Gruyter, 1984. 223 S. (In German)

24 *Richard M. Meyer — Germanist zwischen Goethe, Nietzsche und George*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2009. 342 S. (In German)

25 Roos, Martin. *Stefan Georges Rhetorik der Selbstinszenierung*. Düsseldorf, Grupello-Verlag, 2000. 225 S. (In German)

26 Saner, Fabian. "Kritik als Konstellation: die Anthologien des George-Kreises und dessen Nachleben." *Anthologisches Schreiben: eine ästhetisch-politische Konstellation bei Hugo von Hofmannsthal, Walter Benjamin und Rudolf Borchardt.* Paderborn, Brill Fink, 2022. S. 41–57. (In German)

27 Simonis, Annette. *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin: Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2001. 413 S. (In German)

28 Stiewe, Barbara. *Der „Dritte Humanismus": Aspekte deutscher Griechenrezeption vom George-Kreis bis zum Nationalsozialismus*. Berlin, New York, de Gruyter, 2011. 343 S. (In German)

29 Walter, Franziska. *Meisterhaftes Übersetzen: Stefan Georges Übersetzung der Sonette Shakespeares*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2019. 312 S. (In German)

30 Weichelt, Matthias. "Ergänzung und Distanz. Max Kommerell und das Phänomen George." *Wissenschaftler im George-Kreis: die Welt des Dichters und der Beruf der Wissenschaft*. Berlin, New York, de Gruyter, 2005. S. 137–158. (In German)

31 Weichelt, Matthias. "Kommerell, Max." *Stefan George und sein Kreis: Ein Handbuch*. Berlin, Boston, de Gruyter, 2012. S. 1495–1499. (In German)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OKTQEF
УДК 82.3 + 821.19.0
ББК 82.3(5Арм)

АЛЛЕГОРИЯ ПШЕНИЦЫ В ЗАГАДКАХ НЕРСЕСА ШНОРАЛИ И ГРИГОРА ХЛАТЕЦИ

© 2025 г. Э.В. Ворсканян
Институт литературы им. Манука Абегяна Национальной академии наук Республики Армения, Ереван, Армения
Дата поступления статьи: 22 сентября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 января 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-386-405

Аннотация: В статье исследуются загадки армянских писателей Нерсеса Шнорали и Григора Хлатеци под названием «Пшеница». Цель статьи — показать, что аллегорические изображения загадок являются выражением символического и духовного значения пшеницы. Жизненный опыт человечества, связанный с пшеницей, соотносится с жизнью и страданиями Христа. В статье решаются следующие задачи: 1. комментируется символика рассмотренных загадок; 2. выявляются отражения евангельских сказаний в загадках; 3. проводятся параллели между фольклорными вариантами загадок. *Новизна* исследования состоит в том, что в статье сопоставляются художественные размышления о «пшеничном зерне-Христе» в загадках Нерсеса Шнорали и Григора Хлатеци в контексте философской интерпретации процесса приготовления пшеничного хлеба. Исследование является *актуальным*, поскольку дает возможность проанализировать семантическое переосмысление мифологических пластов загадок. С помощью сопоставления библейских источников, их толкований и образных систем выявлен средневековый религиозно-философский субстрат в смысловой структуре загадок. Исследование, проводимое впервые, носит междисциплинарный характер и основывается на взаимодействии литературоведения, этнографии, фольклора и религии.

Ключевые слова: загадки, Нерсес Шнорали, Григор Хлатеци, Христос, пшеница, символы, Григор Татеваци, Библия.

Информация об авторе: Эрикназ Ваниковна Ворсканян — кандидат филологических наук, исполняющий обязанности заведующего кафедрой, кафедра древней и средневековой армянской литературы, Институт литературы им. Манука Абегяна, Национальная академия наук Республики Армения, ул. Григора Лусаворича, д. 15, 0015 г. Ереван, Армения. https://orcid.org/0000-0001-6682-4043
E-mail: vorskanyan.heriknaz@gmail.com

Для цитирования: *Ворсканян Э.В.* Аллегория пшеницы в загадках Нерсеса Шнорали и Григора Хлатеци // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 386–405 https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-386-405

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

ALLEGORY OF THE WHEAT IN THE RIDDLES OF NERSES SHNORHALI AND GRIGOR KHLATETSI

© 2025. Heriknaz V. Vorskanyan
Institute of Literature after Manuk Abeghian of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Yerevan, Armenia
Received: September 22, 2024
Approved after reviewing: January 25, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article examines the riddles titled "Wheat" by Armenian chroniclers Nerses Shnorhali and Grigor Khlatetsi. It aims to demonstrate that the allegorical images in the riddles express the symbolic-spiritual meanings of wheat within Christian ideology and symbolism. The objectives of the study include: a) interpreting the symbols in the riddles, b) showing the reflections of Gospel stories in them, c) drawing parallels between the riddles and their folklore versions. The study's novelty lies in juxtaposing the reflections of "Wheat Grain — Christ," and the symbolic process of bread creation in these riddles. Khlatetsi's riddle has been subjected to literary analysis for the first time. This examination is actual because it explores reinterpretations of mythological layers in the riddles. The article reveals the medieval religious philosophy of these works by combining interpretations of Biblical sources and the riddles' imagery. The study concludes that the symbols with ethnographic value align with Christian perceptions, particularly by paralleling man's life with Christ's life and sufferings. The material is analyzed in the context of Literature, Ethnography, Folklore, Art, and Religion.

Keywords: riddle, Nerses Shnorhali, Grigor Khlatetsi, Christ, wheat, symbols, Grigor Tatevatsi, Holy Bible.

Information about the authors: Heriknaz V. Vorskanyan, PhD in Philology, Acting Head of the Department of Ancient and Medieval Armenian Literature, Institute of Literature after Manuk Abeghian of the National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Grigor Lusavorich St., 15, 0015 Yerevan, Armenia. https://orcid.org/0000-0001-6682-4043

E-mail: vorskanyan.heriknaz@gmail.com

For citation: Vorskanyan, H.V. "Allegory of the Wheat in the Riddles of Nerses Shnorhali and Grigor Khlatetsi." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 386–405. (In English) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-386-405

Introduction

In the Armenian highlands, grain crops have been cultivated since ancient times [30, p. 6–11]. The region used to be one of the centers for the development of cultivated wheat [39]. Grain storage jars are preserved from the Early Bronze Age [18, p. 158], crocks and clay pots decorated with wheat and barley spikes [21, p. 35], millstones and grain threshing boards, ploughing and sowing tools from various periods, and the information found in the works of Xenophon, Herodotus, Strabo, and others all testify to the advanced agricultural culture in the Armenian highlands [34; 30, p. 6–27].

Medieval Armenian bibliographic sources contain numerous references to agriculture and specifically to wheat and its cultivation [3]. Manuscripts feature many illustrations depicting agricultural work and tools [11].

Starting from the 5th century, references to wheat were also made with an emphasis on its allegorical inner significance, having the Bible as a primary source. To illustrate, let us provide one or two examples. Thus, in the "History of the Armenians" by historian Agathangelos (5th century)[1], Saint Gregory[2], addressing the Lord, asks for strength to fight and die for the truth of His name and to be reborn in glory the next time, because only the Lord is eternal, and He gathers people like wheat in the storehouse when time comes and brings them back to life again [1, p. 79].

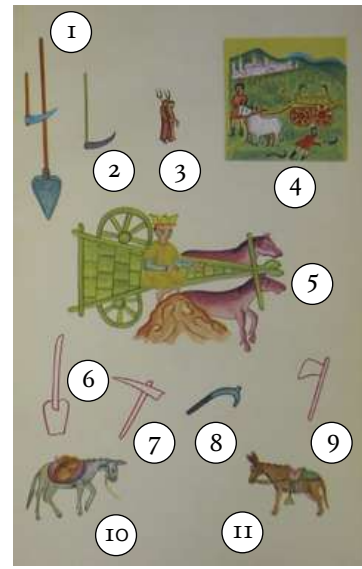
1 The book "History of Armenians" by Agathangelos is also known as "Book of St. Grigoris." Agathanghelos literally means herald, bearer of good news [20, p. 6–7].

2 Gregory the Illuminator (Partev) is the first bishop of Armenia (since 302 AD). He is a universally celebrated saint in Christianity. According to Agathangelos, he endured tortures to renounce Christ. Works preserved under his name include the "Homilies" and several other writings [23, p. 222–227].

Ill. 1 – *Agricultural Work Types:*
1. Threshing (349, 287 b),*
2. Wheat sifting (349, 5 a),
3. Harvesting (2732, 114 b),
4. Ploughing (350, 282 b).
5. Sowing (349, 470 b),
6. Spade digging of the soil (1533, 383 b),
7–8. Ploughing (349, 343 b, 9599, 108 b)



Ill. 2 — *Tools referring to soil cultivation:*
1. Sickle, spade (953, 498 b),
2. Scythe (189, 594 a),
3. Peasants with forks on their shoulders (349, 473 a),
4. Estate: buildings, four-wheeled cart, harvesting (2732, 114 b),
5. Two-wheeled cart (5472, 22 b),
6. Spade (6670, 156 a),
7. Mattock (6670, 140 a),
8. Cutter (6289, 121 a),
9. Axe (6670, 173 b),
*10–11. Donkey (1533, 289 a, 38 b)***



* The first figure in the brackets indicates the number of the manuscript, followed by the page.
** The images are from the art critic A. Gevorgyan's album "The Crafts and Mode of Life in Armenian Miniatures" collected from the 10th–18th-century manuscripts of Yerevan Matenadaran after Mashtots [11, p. 145].

In the history written by historian Pavstos Buzand (5th century)[3], Nerses the Great[4], speaking about the sinners living due to the righteous in this world and the prolongation of life, draws a parallel with the pure wheat growing alongside the dirty tare, being temporarily nurtured with dew, rain, irrigation, warmth, and the bright sunlight. He says that this will continue until the time of harvest, when the wheat crop is reaped and gathered into the storehouses of the Kingdom of Heaven [4, p. 115–116]. Both Gregory the Illuminator's and Nerses the Great's words are based on "The Parable of the Weeds," which Jesus tells people and then explains [10, Matthew 13:24–30, 36–43].

This approach is also present in Armenian medieval poetry. For example, 13th-century poet Frik[5] urges himself to become a good farmer, to sow beautiful wheat, not to leave the thorns on the ground when weeding, so that he could gather only pure harvest[6] [5, p. 245]. The use of the allegory of the wheat reveals notable layers in Armenian medieval riddles. The researchers have referred to Nerses Shnorhali's Riddle of "Wheat," acknowledging that it can be interpreted in connection with the myth of Christ's suffering, death, and resurrection, but have focused their analysis on uncovering the mythological layers of the riddle [16, p. 67–77; 29, p. 97–98; 14, p. 356–365]. This paper examines the Christian perceptions of the allegory of the wheat in Armenian medieval riddles.

Methodology

The study was conducted using literary, comparative, and interpretive methods. For semiotic and symbolic analysis, biblical sources were used as a starting point, along with the interpretations of theologian and philosopher Saint Grigor Tatevatsi (1346–1409)[7]. Through the *hermeneutic* method, viewing the riddles as complete texts, the meanings of individual words were analyzed in the

3 Pavstos Buzand is the second Armenian historian after Agathangelos. Buzand means interpreter of events and stories. His history spans from 279 to 387 AD, the first division of Armenia between Byzantium and Sassanid Persia [20, p. 526–527].

4 Nerses the Great was Catholicos of All Armenians (since 353 AD). He is a celebrated saint of the Armenian Apostolic Church. He carried out significant spiritual and educational activities and is considered the first great reformer of the Armenian Church [23, p. 779–780].

5 Frik (literally meaning "singed wheat") is believed to have been born in the 1230s. He was a secular figure, who was captured during the Tatar-Mongol invasions, lost his wealth, his family. He considered the ability to write poetry a divine gift [20, p. 538].

6 A reaped grain crop that is being threshed.

7 Grigor Tatevatsi is a reverend of the Armenian Apostolic Church. His "Book of Questions" is an unparalleled manual of reverend theology [23, p. 247–250].

context of their relationship with other words. With the help of the comparative method, parallels were drawn between Nerses Shnorhali's and Grigor Khlatetsi's riddles, revealing similarities and reinterpretations of image bases coming from old religious and cultural sublayers.

Redemption as the Central Theme of Medieval Armenian Riddles Dedicated to Wheat

Referring to the 12th-century poet and Catholicos of All Armenians Nerses Shnorhali's[8] riddles dedicated to wheat, literary scholars noticed that they reflected "the worship of this cultivated plant among our people, as a dying and resurrecting deity" [6, p. 193], as a grain deity [28, p. 127].

In one of our articles, analyzing Nerses Shnorhali's two riddles dedicated to wheat, we have shown that wheat is viewed as a symbol of Christ [40, p. 142–145]. The imagery of the wheat grain being buried in the ground, sprouting, turning into a spike, and looking up to the sky with many grains, brightening, is directly connected to Christ's words: "Unless a grain of wheat falls into the earth and dies, it remains alone; but if it dies, it bears much fruit" [10, John 12: 24]. The other riddle is the fictional reflection of the thought of the Riddle of the Sower: "some multiplying thirty, some sixty, some a hundred times" [10, Mark 4: 8]. Furthermore, we have also shown that these riddles are part of a thematic group within Shnorhali's riddles, in which the metaphors allegorically symbolize Christ [40, p. 138–151].

In this article, we examine the riddles by Nerses Shnorhali and Grigor Khlatetsi[9] entitled "Wheat" [29, p. 333–334, 386–387]. The first has been analyzed by renowned Armenian scholar Sargis Harutyunyan, who accepts American folklorist Archer Taylor's theory [38, p. 251–253], according to which a number of riddles dedicated to wheat taken from Eurasian peoples' folklore remind of the life and sufferings of Christ. However, after examining Shnorhali's

8 Nerses Shnorhali was from the renowned Pahlavuni dynasty. He was the Catholicos of All Armenians from 1166 to 1173 and was highly respected. He engaged in literary activities, writing both poetry and prose. One of his notable works is the poem "Jesus Son" [20, p. 418–419].

9 Grigor Khlatetsi Tserents (1349–1425) was actively involved in writing and scientific-pedagogical work, writing biographies and riddles. He also wrote memoirs in prose and verse for copied manuscripts. As a neume expert-scribe and theorist-editor, he compiled song books [20, p. 75]. Although the name of Grigor Khlatetsi as the author of the riddle "Wheat" is missing in the manuscripts, the philologist, manuscript scholar A. Mnatsakanyan attributes the riddle to him based on certain evidence [29, p. 123–124].

riddle "Wheat," which begins with *I saw the soul of my soul*, along with three other riddles passed down orally, S. Harutyunyan connects the motif of the young man's dying and then being resurrected with the mythological thinking of ancient Eastern civilizations, according to which the dying-and-rising gods of vegetation, such as Osiris[10], Tammuz[11], Adonis[12], and Attis[13], are deities of wheat grain. In Armenian mythology, the dying-and-rising vegetation deity is Ara[14].

Based on Scottish ethnographer, historian, and anthropologist James Frazer's work[15] "The Golden Bough," S. Harutyunyan writes that the harvesting, threshing, and winnowing of ripe ears of wheat, separating the grain from the chaff with the wind, as well as the grinding of the grain were perceived as the killing and suffering of the deity of bread. Harutyunyan constructs his study by uncovering these mythological layers within the riddles. According to S. Harutyunyan, the Christian reinterpretations were made possible because Christ himself belongs to the group of dying-resurrecting-suffering gods and is often compared to bread [14, p. 356–365].

Acknowledging that the existing theories on the subject essentially complement each other, since Christ is one of the forms of the dying and resurrecting deities [35, p. 106; 2, p. 109–121; 13, p. 51–52], we uncover the Christian ideology reflected in the riddles by relying on biblical sources. Examples of the Christian interpretation of mythological concepts are most vividly manifested in Armenian ornamental art. In one depiction, the red and deep crack on the head of the old man Simeon, who is embracing Jesus, shows the pistil-fetal symbol. This symbol is a sign of life and rebirth: the pistil develops into a fruit with a seed. According to

10 Osiris is an Egyptian god embodying rebirth and the force of nature, and he is the ruler of the underworld. According to Egyptian mythology, he was the patriarch of the Egyptians and their first king. During the celebrations of Osiris's death and resurrection, the idea of him as the god of bread is clearly evident [26, p. 766–767].

11 Tammuz (Sumerian: Dumuzi) is the god of vegetation, waters, and fertility, embodying the agricultural cycle. He was identified with Adonis in Greek mythology [26, p. 964].

12 Adonis is a Phoenician god who personified the dying and resurrecting nature. In the 5th century BC the worship of Adonis was transferred to Greece [26, p. 38].

13 Attis is a Phrygian deity whose worship was associated with the worship of Rhea Cybele, the mother goddess of nature [26, p. 103].

14 Ara the Beautiful is one of the ancient gods of pagan Armenia. As a dying and resurrecting deity, he was widely revered in Armenia [26, p. 80].

15 James Frazer (1854–1941) is one of the founding fathers of Anthropology. His work "The Golden Bough" was first published in London in 1890. The book played a crucial role in the study of mythology and comparative religion [9].

A. Mnatsakanyan, this symbol represents the birth of Christian ideology, as well as the birth of Christ as its religious embodiment [28, p. 67].



Ill. 3 — *Yerevan Matenadaran after Mashtots, Manuscript no. 7585, 3b*

The content reinterpretations are related to the fact that over millennia, the work and tools for making bread have not changed nor has humanity's attitude towards the life-giving wheat, which has been seen as a dying and resurrecting living spirit. The Armenian people have preserved ritual ceremonies even after the adoption of Christianity [24, p. 228–235]. Traces of ancient rituals, as blessings, have been included in the "Mashtots" ritual collection of the Armenian Apostolic Church [25, p. 410]. In the Gospel, Christ Himself uses the example of a grain of wheat being glorified through its death [10, John 12: 24]. Saint Grigor Tatevatsi provides the best religious and philosophical interpretation of the parallel drawn between wheat grain and Christ, by pointing out four reasons: first, wheat is noble and precious among all seeds; second, it is useful among all grains, from which bread is made; third, all people are accustomed to it; fourth, it serves as a suitable example. Grigor Tatevatsi also reminds us that the same example related to the resurrection of people is given by Paul the Apostle: "How foolish! What you sow does not come to life unless it dies" [10, 1 Corinthians 15: 36; 37, p. 513].

Grigor Tatevatsi mentions more than ten examples where Christ's life is interpreted through the process of wheat sowing, sprouting, and becoming a

spike. Here are two of these examples: "The seed dies and then grows, strengthens, and multiplies, just as the Lord. First, the rational soul separates from the Lord then upon resurrection, it draws all to itself. Just as the seed first spreads its roots in the heart of the earth, so did the Lord first devastate hell and exerted His power there, freeing all" [37, p. 514].

This medieval religious philosophy has one formulation: sacrifice, whose starting point is love and whose result is redemption. It is upon this axis that the Armenian medieval riddles under study are constructed.

Symbolism of the Process of Bread Creation from Wheat Grain in Medieval Armenian Riddles

1. Nerses Shnorhali's Riddle-Hayren Titled "Wheat"

Nerses Shnorhali's riddle dedicated to wheat, which begins with *I saw the soul of my soul*, seems to have a romantic theme. It is perceived as a beautiful hayren[16] representing self-sacrifice for a beloved, written with alternating rhymes:

> I saw the soul of my soul // Տեսա իմ հոգուս հոգին
> That died and was buried in the ground, // Որ մեռավ և հողում թաղվեց,
> Again for my love, // Դարձյալ իմ սիրո համար
> It rose again and was greatly judged. // Նա հարություն առավ և շատ դատվեց.
> It was put to the sword and spread on the roof, // Սրի քաշվեց և կտուրին փռվեց
> And ground with stones, // Եվ քարով քարկոծվեց,
> It entered Gehenna's fire, // Գեհենի հուրը մտավ
> And the soul of my soul brightened // Եվ իմ հոգուս հոգին ջահեցավ [պայծառացավ] [29, p. 333–334].

A. Mnatsakanyan considers the riddle-hayren as one of the poetic glorifications of the grain deity of death and resurrection, or love and fertility [28, p. 129].

In the riddle-hayren, it is said that the beloved was buried in the ground and rose from the ground for his love. The first line is quite common for hayrens

16 A widely used poetic form in medieval Armenian folklore, in which one line consists of 15 syllables, with a caesura placed after the 7th syllable [19, p. 172–173].

and is used for various situations. The main motif is that the hero of the hayren sees his beloved, "the soul of his soul," going to church, adorned. He also asks for a kiss and is ready to beg God so much that he may take possession of the girl's bosom [17, p. 166].

The riddle authored by Shnorhali is as lyrical as it is ethnographically valuable. It preserves the sequence of agricultural tasks related to wheat, which is also thoroughly presented in various sources [3; 8, vol. 1, p. 275–296]. The tasks generally encompass seven stages: ploughing, sowing, weeding, harvesting, threshing, milling, and bread baking. The riddle emphasizes the entire process from sowing, threshing, and separating the wheat from the chaff, to baking bread from flour.

In the riddle, the "soul of my soul" is buried in the ground, meaning it is sown. Then it rises again, sprouts and yields many grains. It is cut with a sword or scythe and spread on the roof, just as villagers used to spread wheat on the roof to dry it, preventing it from sprouting. Being stoned with stones refers to grinding it with a millstone at the mill. It enters the fire of Gehenna, meaning it goes into the oven, and resurrected, returns to its beloved in the form of bread.

The riddle-hayren under study is also found in several versions within Armenian folk riddles, which indicates the prevalence of the riddle in the folk environment.

The book "Armenian Folk Riddles" contains three versions of the mentioned riddle. The first version pertains to the grain of wheat, dying through reaping, then resurrecting being planted in the ground for sowing:

> I was cut with a sword, // Թուրով թրատեցին զիս,
> And killed with a saber, // Սուրով սրատեցին զիս,
> I died and disappeared, // Մեռա ես, կորա ես,
> Yet I rose again the next year // Առջի տարին ելա ես [15, p. 48].

In the second version, the wheat grain dies and resurrects. It is cut (harvested) with a sword, ground (milled), and baked. Grinding is depicted as torment, baking as entering hell, and becoming the Eucharist (bread) as forgiveness of sins:

It was alive, then it died, // Սաղ էր [ողջ]՝ մեռավ,
It again came back to life, // Էլըմ [դարձյալ] սաղացավ [կենդանացավ],
And was cut with a sword. // Սուրով կտրեցավ:
It was ground between stones, // Քյար-քյարի [քարի] վերեն [վրա] կոճվեցավ [աղացվեց]
Entered hell, // Մտավ տըժյոխք [դժոխք],
And became a remedy for our soul // Էլավ [եղավ] մեր խուգիվ [հոգուն] ճար [15, p. 48].

The third version is stylistically closer to the literary variant. It is written in the second person: the riddle sayer addresses the grain as a martyr. The process remains the same: the grain is sown in the ground, then it comes to life, is cut with a sword, ground, and baked to become useful to people as Eucharistic bread:

Dear brother, // Սիրելի եղբայր,
You died and turned into soil, // Մեռար և հող դարձար,
You resurrected and came to life, // Հարյար [հարություն առար] և կենդանացար,
You were cut with a sword, // Ի սրե սուր ետ կտրեցար,
Ground with a millstone, // Քարով քարկոծեցար,
You entered hell, // Մտար գեհեն [դժոխք],
And became useful to our soul // Ըրիր [արիր] մեր հոգուն քար [քյար] օգուտ [15, p. 49].

Folk riddles make clear some of the phrases in the literary riddle that are hard to understand. For example, by saying *enter Gehenna-Hell*, Shnorhali refers to the Gospel story where Jesus was taken down from the Cross on Friday evening and placed in a grave. On Saturday, women went to anoint his body, but an angel gave them the good news of Jesus' resurrection [10, Matthew 28].

By studying the English, Icelandic, Assyrian, and Arabic riddles collected by folklorist Archer Taylor, which he included in the typological group of "Biographical Riddles" reminiscent of Christ's life [38, p. 251–253], Sargis Harutyunyan, like Taylor, sees the same plot reflected in them, that is, "A young man dies, resurrects, undergoes severe bodily torture, and finally enters hell or

fire and becomes beloved and pleasant to everyone" [16, p. 71–72]. As an example of the same plot, S. Harutyunyan also brings the Russian riddle "Spike"[17] as an example, using the collection compiled by Russian folklorist and literary scholar Maria Rybnikova:

I die in the ground, // В земле умираю,
I come alive in spring, // С весной оживаю,
In summer they will cut me off and tie me up, // Летом меня срежут и свяжут,
Then for fun // Потом для веселья
They will let me walk around the world // По свету гулять пустят [16, p. 71].

According to S. Harutyunyan, the ancient Assyrian version of the wheat riddle, which emphasizes being killed with a sword (harvested) and being trampled under the ox's feet (tortured), is typologically close to the Armenian riddle [16, p. 71–72]:

I stood like a lance,
The sword struck me with its edge,
The bull trampled me with its feet,
The air bore away my clothes,
Naked I entered into the master's house,
He much delighted in me [38, p. 252].

S. Harutyunyan's valuable observations provide an opportunity to understand the genealogy of riddles dedicated to wheat, to see the cultural commonalities between the Armenian people and major civilizations, as well as to follow the historical development of these riddles with contentual reinterpretations — from ritualistic ceremonies to Christian perceptions.

In the mythological novel preserved in the written records of the Phoenician civilization, "The Myth of the Death and Resurrection of Aleyan, the

17 It was noted by us that in the example provided by S. Harutyunyan, two semantically significant lines are missing: *They will take out my soul, // They will squeeze out my blood.* These lines are present in both the collections compiled by Rybnikova and Mitrofanova [33; 27].

God of Vegetation," woven around the Western Semitic dying and resurrecting fertility God Aleyan-Baal[18], one can find the following lines:

> He is split with a sickle, // Մանգաղով կիսում է նրան,
> He is sifted with a sieve, // Մաղով մաղում է նրան,
> He is burned in flames, // Բոցերի մեջ վառում է նրան,
> He is ground with millstones, // Ջրաղացքարերով աղում է նրան,
>
> He is sown in the field, // Դաշտում ցանում է նրան,
> So that birds may eat his body // Որպեսզի նրա մարմինը ուտեն թռչունները [32, p. 153].

According to researchers, there is a certain affinity between this excerpt describing the ritual symbolic ceremony of the novel belonging to the 14th century BC [31, p. 21] and Shnorhali's riddle-hayren [14, p. 363; 29, p. 98].

We cannot fail to note that although the semiotic system of the riddle, with its internal-content characteristics, preserves elements of ritual ceremonies characteristic of prehistoric culture, it is nevertheless anchored on Christian ideology. The threshing of wheat symbolizes the seven tortures of Christ, which are followed by his entry into hell and the release of mankind from tortures.

In the first line of N. Shnorhali's riddle-hayren, the phrase "the soul of my soul" is obscured between the words "die" and "be buried" in the second line, serving as an address to the beloved. It is perceived as a poetic illustration and documentation of the Gospel principle "the spirit gives life," guiding from the physical to the spiritual [10, John 6: 63]. In the final line, with the repetition of the verb "brightened," *and the soul of my soul brightened*, it evokes Christ's message that the righteous will shine like the sun in the kingdom of their Father [10, Matthew 13: 43].

The semantic center of the riddle-hayren is love, expressed through phrases like "for my love" and "the soul of my soul." The suffering and sacrifice have a redemptive significance and stem from this love. The word "brightened" is

18 In Western Semitic mythology, Baal is referred to as a "God" or "Lord." He is also a special deity in Assyro-Babylonian mythology. In Phoenicia, Canaan, and Syria, he was revered as the God of thunder, fertility, waters, war, sky, and the sun [7, p. 482].

also of key importance, which is absent in folk riddles and some versions of the medieval literary riddle [29, p. 334].

S. Harutyunyan examines the version of the riddle-hayren that ends with the line *"became* the soul of my soul." However, the word *brightened* signifies the parallel between *the soul of my soul* and *Christ*. The torch (light) represents the inner light [22, p. 387], "the torch is the Christ, who said, 'I am the true light'" [10, John 8:12].

The glorification of God as the spiritual Light, paralleled with Sun-Christ, originates in the Temple with the prophetic words of old Simeon, who took the infant Jesus in his arms: "A light for revelation..." [10, Luke 2: 32].

2. The riddle titled "Wheat" attributed to Grigor Khlatetsi

The riddle attributed to Grigor Khlatetsi is extensive. It consists of 18 lines and is written in the first person [12, p. 32–41]. The wheat speaks:

Being born in my country // Իմ երկրում ծնվելով
Nourishing my breasts from the sky, // Ստինքներս երկնքից սնուցելով,
Being wrapped in swaddling cloths // Մինչև ծերութեանս հասնելը
Until reaching old age, // Խանձարուրապատ լինելով,
But not reaching my end, // Բայց իմ վախճանին չհասնելով,

Slashed with other swords, // Այլ սուսերով խողխողվելով,
Suffering after my death, // Վախճանիցս հետո չարչարվելով,
And being trampled underfoot, // Եվ ոտքերով ինձ տրորելով,
Unwrapping me of swaddling cloths, // Խանձարուրից մերկացնելով,
Crushing my bones and my skin, // Ոսկորս և մորթիս ջախջախելով,
They mix me with water again // Ինձ դարձեալ շաղախում են ջրով
And they burn me on fire, // Եվ վառում են իմ անձը հրով,
After these seven trials, // Այս յոթ փորձությունից հետո,
Rising above my human nature, // [Մարդկային] բնությունիցս վեր ելնելով,
With the noble soul of the rational ones // Բանականների վեհ հոգով
And this tangible body, // Եվ այս զգալի մարմնով՝
Mixing with each one // Յուրաքանչյուրին խառնվելով
They remain whole with the nourishment I provide // Ամբողջ [կենդանի]
են մնում իմ ուժով [29, p. 386–387].

In this riddle, too, the process from the sprouting of a wheat grain to becoming bread is paralleled with the journey from Christ's Nativity to Resurrection, accompanied by his sufferings.

The first line hints at the growth of wheat. By comparing the grains of the wheat spike to a breast, Khlatetsi writes that they received the heat — nourishment — from the sun. In the riddle, the spike is the swaddling of the wheat. When Jesus is born, Mary wraps him in swaddling clothes and lays him in a manger [10, Luke 2: 7]. When depicting the birth of baby Jesus, the medieval Armenian miniaturist Sarkis Pitsak (14th century), chose to paint him in golden swaddling cloths which resembles a wheat spike with its folds and color. It is evident that the artist emphasized this similarity. The shining golden color is an indicator of spiritual purity, the reflection of spiritual light [22, p. 141].

According to Grigor Tatevatsi's interpretation, being wrapped in swaddling cloths signifies covering man's sinful body with the hope of salvation [36, p. 41].

In the riddle, the wheat does not die a natural death; instead, it is reaped with a sword, a scythe, indicating that it is slashed. The process of threshing is presented as the path of sufferings. The separation of the grain from the spike is



Ill. 4 – *Yerevan Matenadaran after Mashtots, Sargis Pitsak, "Royal Gospel," Sis, 1336, Manuscript no. 5786, 17a, "Christmas"*



Ill. 5 — *Wheat*

compared to being stripped of swaddling cloths. The wheat grain says that it was subjected to seven trials, referring to the seven tortures endured by Christ.

The seven trials-sufferings are:

1. Cutting with a sword (sickle),
2. Threshing after cutting,
3. Trampling underfoot,
4. Stripping off the swaddling (spike),
5. Crushing the bones and skin (grinding the grain),
6. Mixing the resulting flour with water,
7. Baking bread on fire (the Sacrament of the Eucharist with Liturgy bread confirmed by the Resurrection).

These sufferings impart spiritual significance to the wheat. Both Nerses Shnorhali and Grigor Khlatetsi use the allegory of the wheat to depict the earthly life of Jesus. The symbolism of the images in the riddles is interpretable through the process of bread creation and personification of wheat, which connect the text to the spiritual realm.

Conclusion

By studying the riddles titled "Wheat" by Nerses Shnorhali and Grigor Khlatetsi, and comparing them with folk riddles, we have come to the following conclusions:

1. The allegorical images and symbols in the riddles by Nerses Shnorhali and Grigor Khlatetsi contain spiritual layers. In both riddles, the earthly life of Jesus is depicted through the process of wheat transformation. Wheat becomes a bearer of both the spiritual and the physical.

2. In the folkloric versions of the riddles, the wheat does not contradict Christian symbolism. The spiritual meanings of Shnorhali's and Khlatetsi's riddles are more comprehensible through folk riddles.

3. The symbolic significance of Jesus Christ's life in the riddles is interpreted through the spiritual bread: "This is my body given for you" [10, Luke 22: 19], and the allegories of light and torch: "I have come into the world as a light, so that no one who believes in me should stay in darkness" [10, John 12: 46].

References

1 Agathangelos. *Patmut'yun Agathangelay* [*History of Agathangelos*]. Venice, Saint Lazarus, 1862. 678 p. (In Armenian)

2 Adonts, N. "Hin hayots ashkharhayats'k" ["Ancient Armenian Worldview"]. *Hayrenik* (Boston), no. 3, 1927, pp. 109–121. (In Armenian)

3 Bdoyan, V.H. *Yerkragortsakan mshakuyty hayastanum* [*Agricultural Culture in Armenia*]. Yerevan, Publishing House of NAS ArmSSR, 1972. 510 p. (In Armenian)

4 Buzand, P. *Patmut'yun Hayots* [*History of the Armenians*]. Venice, Saint Lazarus, 1889. 290 p. (In Armenian)

5 Bakhchinyan, H. *Friki banasteghtsakan zharangut'yuny: Bnagrer yev k'nnut'yun* [*Frik's Poetic Legacy: Manuscripts and Examination*]. Yerevan, VMV-Print, 2021. 444 p. (In Armenian)

6 Bakhchinyan, H. *Hay mijndar'yan banasteghtsutyuny, B: Michev Shnorhali yev heto (11–12-rd dd.)* [*Medieval Armenian Poetry, vol. 2: Before Shnorhali and after Him (11th–12th Centuries)*]. Yerevan, VMV-PRINT, 2022. 304 p. (In Armenian)

7 Osipov, Iu.S., editor. *Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia: v 35 t.* [*Great Russian Encyclopedia: in 35 vols.*]. vol. 4. Greater Caucasus, Velikiy kanal, Moscow, Great Russian Encyclopedia Publ., 2006. 766 p. (In Russ.)

8 *Eminean azgagrakan zhoghovatsu* [*Eminean Ethnographic Collection*], vol. 1. Moscow, Aleksandrapol, G. Sanoyan's Printing House, 1901. 338 p. (In Armenian)

9 Freizer, Dzh. *Zolotaia vetv'. Issledovanie magii i religii* [*The Golden Bough: A Study of Magic and Religion*], trans. from English by M.K. Rykina, vol. 1. Moscow, Politizdat Publ., 1980. 831 p. (In Russ.)

10 *Girk' Astvatsashunchk' hin yev nor ktakaranats', yst miaban vaghemi grch'agrats' mero yev yoyn bnagray* [*Holy Bible: Old and New Testaments according to Ancient Armenian and Greek Manuscripts*]. Venice, Saint Lazarus, 1860. 1224 p. (In Armenian)

11 Gevorghyan, A. *Arhestnern u kentsaghy haykakan manrankarnerum* [*Crafts and Mode of Life in Armenian Miniatures*]. Yerevan, Armenia Publishing House, 1973. 155 p. (In Armenian)

12 Ghazinyan, A. "Dimarnut'yuny mijnadaryan hay banasteght'utyan mej" ["Personification in Medieval Armenian Poetry"]. *Herald of Social Sciences*, no. 5, 1974, pp. 32–41. (In Armenian)

13 Ghapantsyan, Gr. *Ara Geghets'iki pashtamunk'y* [*The Worship of Ara the Beautiful*]. Yerevan, Publishing House of NAS ArmSSR, 1944. 182 p. (In Armenian)

14 Harutyunyan, S. *Hay araspelebanyut'yun* [*Armenian Mythology*]. Beirut, "Vahe Seteyan" Printing House, 2000. 527 p. (In Armenian)

15 Harutyunyan, S.B. *Hay zhoghovrdakan hanelukner* [*Armenian Folk Riddles*]. Yerevan, Publishing House of NAS ArmSSR, 1965. 389 p. (In Armenian)

16 Harutiunian, S.B. “Otrazhenie drevnevostochnoi zhatvennoi mifologii v zagadke o pshenitse” [“Reflection of Ancient Eastern Harvest Mythology in the Riddle of Wheat”]. *Herald of Social Sciences*, no. 11, 1969, pp. 67–77. (In Russ.)

17 *Hayrenner* [*Homelands*] / comp. by A.Sh. Mnkatsakanian. Yerevan, Nairi Publ., 1995. 1096 p. (In Armenian)

18 Jalalbekyan, R.L. “Mokhrabluri patvarner” [“The Walls of Mokhrablur”]. *Historical and Philological Journal*, no. 4, 1974, pp. 157–162. (In Armenian)

19 Jrbashyan, E., and H. Makhchanyan. *Grakanagitakan bararan* [*Literary Encyclopedia*]. Yerevan, Armenia Publishing House, 1980. 352 p. (In Armenian)

20 Khachatryan, P. *Hay grakanut’yan matenagitutyun* [*Armenian Literary Bibliography*]. Yerevan, Tigran Mets Publ., 2016. 640 p. (In Armenian)

21 Khanzadyan, E.V. *Haykakan lernashkharhi mshakuyty m.t.a. III hazaramiakum* [*The Culture of Ancient Armenian Highlands in the 3rd Millennium BC*]. Yerevan, Publishing House of NAS ArmSSR, 1967. 117 p. (In Armenian)

22 Kioseyan, H. *Hay mijnadaryan arvesti astvatsabanutyun* [*Theology of Medieval Armenian Art*]. Yerevan, Matenadaran Publ., 2021. 408 p. (In Armenian)

23 *“K’ristonya Hayastan” hanragitaran* [*Encyclopedia “Christian Armenia”*], vol. 1. Yerevan, Armenian Encyclopedia Publ., 2002. 1072 p. (In Armenian)

24 Matikian, A. *Kr’oni ts’agumy yev dits’abanutyun yst hamematakan kr’onagitutyan* [*The Origin of Religions and Mythology according to Comparative Religion*]. Vienna, Mekhitarist Printing House, 1920. 334 p. (In Armenian)

25 *Mayr Mashtots* [*Mother Mashtots*], vol. 1. St. Ejmiatsin, Mother See of Holy Ejmiatsin Publ., 2012. 924 p. (In Armenian)

26 Tokarev, S.A., editor. *Mify narodov mira: Entsiklopediia. Elektronnoe izdanie* [*Myths of the Peoples of the World: Encyclopedia. Electronic Edition*]. Moscow, Soviet Encyclopedia Publ., 1980, 2008. 1147 p. https://www.indostan.ru/biblioteka/knigi/2730/3412_1_0.pdf (In Russ.)

27 Mitrofanova, V.V. *Russkie narodnye zagadki* [*Russian Folk Riddles*]. Leningrad, Nauka, Leningrad branch Publ., 1978. 181 p. (In Russ.)

28 Mnatsakanyan, A. *Haykakan zardarvest* [*Armenian Ornamental Art*]. Yerevan, Publishing House of NAS ArmSSR, 1955. 657 p. (In Armenian)

29 Mnatsakanyan, A. *Hay mijndar’yan hanelukner (V–XVIII darer)* [*Medieval Armenian Riddles (5th–18th Centuries)*]. Yerevan, Publishing House of NAS ArmSSR, 1980. 522 p. (In Armenian)

30 Nahapetyan, R. *Azgabanakan usumnasirutyunner-3* [*Ethnological Studies-3*]. Yerevan, Yerevan State University Publ., 2020. 392 p. (In Armenian)

31 Nikolskii, N.M. “Finikiiskaia zhatvennaia mifologiia i obriadnost’” [“Phoenician Harvest Mythology and Rituals”]. *Bulletin of Ancient History*, no. 2, 1946, pp. 21–30. (In Russ.)

32 Ranovich, A.B. “Iz literatury o tekstakh Ras-Shamry” [“From the Literature on Ras Shamra’s Texts”]. *Bulletin of Ancient History*, no. 2, 1938, pp. 150–158. (In Russ.)

33 Rybnikova, M.A. *Zagadki* [*Riddles*]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1932. 486 p. (In Russ.)

34 Samuelyan, Kh. *Hin Hayastani kulturan* [*Ancient Armenian Culture*], vol. 2. Yerevan, Armfani Publ., 1941. 342 p. (In Armenian)

35 Struve, V.V. *Istoriia drevnego Vostoka* [*History of the Ancient East*]. Moscow, Gospolitizdat Publ., 1941. 484 p. (In Russ.)

36 Tatevatsi, Gr. *Girk’ k’arozut’ean, vor kochi Dzmeran hator* [*The Book of Preaching, that is Called Winter Volume*]. Constantinople, Printed by Abraham Trakatsi, 1740. 748 double-column p. (In Armenian)

37 Tatevatsi, Gr. *Meknut’yun Yohannu Avetaranin* [*Commentary on the Gospel of John*], comp. by Lukas Abegha Zakaryan. S. Ejmiatsin, Mother See of Holy Ejmiatsin Publ., 2005. 632 p. (In Armenian)

38 Taylor, Archer. *English Riddles from Oral Tradition*. Reprint. USA, Fathom Publ. Company, 2017. 1000 p. (In English)

39 Vavilov, N.I. *Mirovye resursy zernovykh kultur i l’na* [*World Resources of Grain Crops and Flax*]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1957. 464 p. (In Russ.)

40 Vorskanyan, H., and S. Bar-khorhrdanshannery. “Nerses Shnorhalu haneluknerum” [“Symbolic Meanings in St. Nerses Shnorhali’s Riddles”]. *Ejmiatsin*, no. 8, 2023, pp. 142–145. (In Armenian)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/OUGIAW
УДК 821.161.1.0 + 025.173
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 +
76.02(4Фра)6

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Н.А. ТЭФФИ В ГАЗЕТНОМ КОНТЕКСТЕ: «СВОБОДНЫЕ МЫСЛИ» (ПАРИЖ, 1920–1921)

© 2025 г. Д.Д. Николаев
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 июня 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 01 ноября 2023 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-406-433

Аннотация: В статье анализируются произведения Н.А. Тэффи, опубликованные в 1920–1921 гг. в парижской газете «Свободные мысли». Выявляется, насколько Тэффи следует традициям, заложенным при ее сотрудничестве в газете «Свободные мысли» в Петербурге в 1907–1908 гг., и как она реагирует в своем творчестве на текущие события. Произведения Тэффи исследуются как в контексте газетных публикаций, так и в более широком литературно-публицистическом и историческом контексте. В первых номерах Тэффи продолжает придерживаться установки на «беллетризацию» актуальной новостной тематики, на создание художественных образов, а не прямой публицистики. Но начиная с пятого номера публицистическое начало в произведениях Тэффи преобладает, определяющей становится общественно-политическая злободневность. Отождествление и одновременно различение авторского «я» и первого лица становится одной из важных особенностей поэтики Тэффи в первые годы эмиграции. До революции самоирония скорее помогала слиянию авторского и повествовательного «я», в эмиграции сарказм мешает такому отождествлению.

Ключевые слова: Тэффи, фельетон, литература эмиграции, русский Париж, «Свободные мысли», комическое, сатира, публицистика.

Информация об авторе: Дмитрий Дмитриевич Николаев — 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/0000-0001-8449-4682
E-mail: ddnikolaev@mail.ru

Для цитирования: *Николаев Д.Д.* Произведения Н.А. Тэффи в газетном контексте: «Свободные мысли» (Париж, 1920–1921) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 406–433. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-406-433

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

N.A. TEFFI'S WORKS IN THE NEWSPAPER CONTEXT: *SVOBODNYE MYSLI* (PARIS, 1920–1921)

© 2025. Dmitry D. Nikolaev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: June 12, 2023
Approved after reviewing: November 01, 2023
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article analyzes the works of N.A. Teffi, published in 1920–1921 in the Paris newspaper *Svobodnye Mysli*. Taffy followed the traditions laid down during her collaboration in the *Svobodnye Mysli* in St. Petersburg in 1907–1908, and at the same time changed her works, reacting to current events. The article examines Teffi's works both in the context of newspaper publications and in a broader literary, journalistic, and historical context. In the first issues, Teffi continues to "fictionalizing" current news topics, creating fiction images, and not direct journalism. But starting from the fifth issue, the publicist intention prevails in Teffi's works published in the *Svobodnye Mysli*. Identification and at the same time distance between the author's "I" and the first person's voice become one of the important features of Teffi's poetics in the first years of emigration. Before the revolution, self-irony rather helped to merge the author's and narrative "I," and in emigration sarcasm prevents such identification.

Keywords: Teffi, feuilleton, literature of emigration, Russian Paris, *Svobodnye Mysli*, comic, satire.

Information about the author: Dmitry D. Nikolaev, 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/0000-0001-8449-4682
E-mail: ddnikolaev@mail.ru

For citation: Nikolaev, D.D. "N.A. Teffi's Works in the Newspaper Context: 'Svobodnye Mysli' (Paris, 1920–1921)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 406–433. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-406-433

История творческого пути Н.А. Тэффи — это во многом история ее сотрудничества с крупнейшими газетами — сперва российскими, а затем русского зарубежья. Газеты всегда, когда было возможно, являлись основным «местом работы» писательницы, а изначальная ориентация большинства прозаических произведений на газетный формат определила особенность ее стиля и специфику жанровой формы «миниатюры», в которой Тэффи достигла художественных вершин в литературе.

Тем не менее сотрудничество Тэффи с конкретными газетами редко привлекало внимание исследователей. В 1999 г. в сборнике «Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века» опубликована моя статья «Н.А. Тэффи и русские периодические издания в Чехословакии» [5], в которой, в частности, рассматривались публикации в пражских газетах «Огни» 1921 г. и 1924 г. Там же помещены статья Е.Г. Домогацкой «“В наше время для многих нормальнее умереть, чем жить”: Н.А. Тэффи и русский Париж в 1945–1947 гг. (по материалам газеты “Русские новости”)» [1] и подготовленная ей публикация «Тэффи в газете “Русские новости” (1945–1947)» [12]. В 2000 г. в качестве вступительной статьи к пятому тому собрания сочинений Тэффи была помещена статья «Веселая карусель (Н.А. Тэффи в “Русском слове”)» [3]. В 2005 г. в Москве Н.В. Рыбинская защитила кандидатскую диссертацию на тему «Н.А. Тэффи — публицист газеты “Последние новости”: 1920–1940» [8]. Из других публикаций, связанных с сотрудничеством Тэффи в газетах, следует назвать подготовленные С.И. Князевым сборники, включившие, в частности, рассказы и фельетоны Тэффи из газет 1917–1919 гг. [17; 18].

Разумеется, большинство работ о Тэффи не обходится без упоминаний газет, да и в общих работах по литературе русского зарубежья регулярно называется одна из газетных ее публикаций — рассказ «Ке фер?», напечатанный в первом номере парижской газеты «Последние новости» 27 апреля 1920 г. (с. 2).

Сотрудничество Тэффи в парижских изданиях 1920 – начала 1921 г. — одна из самых интересных страниц ее биографии. Произведения этого периода в целом мной уже рассматривались [4; 7], но преимущественное внимание уделялось публикациям Тэффи в газете «Последние новости» — там ее произведений опубликовано больше, чем в другой русской парижской газете, которая начала выходить в 1920 г., — «Свободные мысли».

Публикации Тэффи в парижских «Свободных мыслях» — это всего несколько месяцев осени 1920 г. [13] и два номера в декабре 1921 г. [14], но они требуют детального рассмотрения, поскольку на страницах этой газеты мы видим иную Тэффи, чем в «Последних новостях» 1920 г. или позже — в «Звене», «Сегодня», «Возрождении» и вновь «Последних новостях» — газетах, с которыми писательница наиболее тесно сотрудничала в эмиграции.

Особые взаимоотношения Тэффи с «Свободными мыслями» определялись давним знакомством с редактором И.М. Василевским (Не-Буквой) и давним опытом работы в его газетах. Василевский постоянно стремился подчеркнуть, что парижские «Свободные мысли» являются преемником «Свободных мыслей», издававшихся в России. На эту связь должна была указывать даже продолжающаяся нумерация в скобках. Первый номер газеты, вышедший в Париже 20 сентября 1920 г., был еще и № 1424, если считать с момента основания издания в Петербурге в 1907 г.

В 1907 г. Василевский развивал новый формат еженедельной газеты-«понедельника», который он в 1920 г. пытался воссоздать в эмигрантских условиях. Можно сказать, что у Василевского по печати была газета, а по содержанию — скорее еженедельный журнал, который строился на подчеркнуто авторских оценках происходящего в политике, общественной жизни, искусстве, литературе и в котором ключевую роль играла не информация, а интерпретация, причем в значительной степени через призму комического. Большая часть каждого номера отводилась под «авторские» художественные и художественно-публицистические тексты, а центральное место в «Свободных мыслях» 1907–1908 гг. занимала рубрика «Маленький фельетон» [15; 16].

В те годы Тэффи регулярно печаталась в «Свободных мыслях», начиная с № 1, вышедшего 21 мая (3 июня) 1907 г. На второй странице там помещено ее стихотворение «Рыцарь». Среди других авторов первого номера были Гр. Петров, О.Л. Д'Ор, П.М. Пильский, Н.Г. Шебуев, О.И. Дымов, Л.М. Василевский, А.С. Рославлев, В.Е. Жаботинский, С. Горный и т. д. Впоследствии к ним добавились П.Д. Боборыкин, А.Н. Будищев, А.А. Измайлов, Д.С. Мережковский, Л.Н. Андреев, А.И. Куприн, К.И. Чуковский, Скиталец, Саша Черный, Д.М. Цензор, С.М. Городецкий, А.Т. Аверченко и др., т. е. в одном издании удалось собрать писателей, связанных с разными журналами и ежедневными газетами.

Не станем здесь перечислять все стихотворения, рассказы и фельетоны Тэффи, впервые появившиеся на страницах «Свободных мыслей» в 1907–1908 гг., — назовем лишь такие хорошо известные ее произведения, как «Страшный прыжок» (1907. № 4. 11 (24) июня. С. 2), «Модный адвокат» (1907. № 3. 4 (17) июня. С. 2–3), «Новый циркуляр» (1907. № 6. 25 июня (8 июля). С. 3), «Переоценка ценностей» (1907. № 19. 24 сентября (7 октября). С. 2) и «Карьера Сципиона Африканского» (1907. № 30. 10 (23) декабря. С. 2).

После того как «Свободные мысли» были запрещены, Василевский выпускал газету под другими названиями, а затем после достаточно длительного перерыва возобновил издание в 1917 г. В Париже структура газеты в большей степени напоминает как раз «Свободные мысли» 1917 г. Под новостные сообщения отводится вся первая полоса, большая часть четвертой и — фрагментами — третья. Василевский надеялся на постепенное превращение «Свободных мыслей» из еженедельного в ежедневное издание, а потому традиционные газетные рубрики было необходимо вводить и развивать. Кроме того, если бы он и хотел ориентироваться исключительно на литературный и публицистический материал, в Париже в 1920 г. просто не было такого количества писателей, как в Петербурге в 1907 г.

И все же по именам сотрудников «Свободные мысли» 1920–1921 гг. — самое представительное из эмигрантских периодических изданий того времени, причем речь идет не только о газетах, но и о журналах. Там печатались Дон-Аминадо, Л. Галич, Н.М. Минский, В.И. Горянский, К.Д. Бальмонт, А.И. Куприн, Бор. Мирский, А.Т. Аверченко, А.М. Дроздов, И.А. Бунин, Саша Черный, С.А. Соколов-Кречетов, Игорь Северянин, А. Даманская,

Д.С. Мережковский — в роли интервьюируемого, А.Н. Толстой, Н.В. Крандиевская и др. Плюс, конечно, сам Василевский. Обратим внимание, что среди авторов — не только «парижане», но и Аверченко, Северянин, Даманская, находившийся тогда в Петрограде Н. Анциферов и другие «иногородние» авторы.

С парижскими «Свободными мыслями» — как и с петербургскими — Тэффи сотрудничает с первого же номера, где печатается рассказ «Две встречи». В газете постоянно — и в данном случае тоже — в подзаголовках используется жанровое определение «фельетон», но мы в дальнейшем будем опираться не на редакционную формулировку, а на жанровую реальность текста. И с этой точки зрения «Две встречи» Тэффи — единственный рассказ, напечатанный в первом номере газеты. Жанр произведения важен еще и потому, что сама Тэффи в дальнейшем будет печатать в «Свободных мыслях» преимущественно очерки и фельетоны, в которых определяющей чертой станет злободневность — причем злободневность не «житейская», а общественно-политическая.

Структурно вторая полоса, на которой помещен рассказ Тэффи, разделена на две части. В верхней напечатаны стихотворение Дон-Аминадо «Сор», которое визуально открывает полосу, статья Галича «Грядущее», фельетон самого Василевского «Усы Ллойд-Джорджа» и стихотворение Минского «Над газетой». «Подвал» почти равен по объему верхней части и структурирован схожим образом. Слева вверху — два стихотворения Бальмонта — «Предвозвещение» и «Примирение». Затем «фельетон» Тэффи и «трагический водевиль в одном действии» Куприна «Дядюшкин подарок, или Руки вверх, карманы наружу», переходящий на третью страницу.

Два произведения в верхней части объединены одной концептуальной идеей. Центром здесь является статья Галича, которая начинается с цитаты из Менделеева: «Менделеев как-то сказал: “Россию погубила литература”». Стихотворение Дон-Аминадо тоже о том, как «Пили красное вино — // И искали Незнакомок. // Возносились в облака. // Пережевывали стили. // Да про душу мужика // Столько слов наворотили» [13, № 1, с. 2].

Рассказ Тэффи «Две встречи» — это не только две встречи героев, Андрея Николаевича и Ирины Петровны, но и две наши — читательские — встречи с героями. И от читательского взгляда на текст в значительной степени зависит интерпретация произошедших с героями перемен. Рез-

кое изменение к лучшему сейчас кажется искусственным, неоправданным. А пафос, связанный с призывом Андрея Николаевича: «строить молодую Россию должны мы сами, вот этими руками» [13, № 1, с. 2], — побуждает увидеть в изображении сатирические черты. К этому подталкивает нас и Тэффи, придумывающая невероятное по бессмыслице «общество для электрификации приваршавских водопадов», в которое приглашен герой: «Работы масса, дело глубоко патриотическое. У нас две пишущие машинки, и вообще... Конечно, правительство должно оказать нам самую широкую помощь. Но разве у нас что-нибудь разумное делается!» [13, № 1, с. 2].

Однако на фоне позитивных в целом новостей, которыми открывался номер, оптимизм Андрея Николаевича не казался столь вызывающим, как спустя несколько лет в контексте сборника «Рысь», в который был включен рассказ[1] [19]. Умонастроения второй части вполне соответствуют политическим и военным изменениям, произошедшим со времени части первой, где речь идет о лете, о русском «дачном сезоне», т. е. о том времени, когда большевики находились в шаге от победы в войне с Польшей. И пессимизм прошлого Андрея Николаевича: «Кончено! Умерла Россия. Продали, пропили. Кончено!» [13, № 1, с. 2] — был столь же оправдан, как и оптимизм нынешнего.

Во втором парижском номере «Свободных мыслей» (№ 1425 от основания), вышедшем 27 сентября, произведений Тэффи нет, а центральной публикацией является открытое письмо к редактору газеты «Таймс» Бунина «Суп из человеческих пальцев». А в № 3 (1426) 4 октября публикуется ее «Сказочка» (с. 2). Действие «Сказочки» происходит во Франции, но все персонажи, кроме одного, русские. Да и о том, что в это время творится в России, герои Тэффи не забывают. Оказавшийся в лесной чаще мальчик Гриша встречает человечка:

> Странный такой — голенький. Загорел весь, совсем бурый стал, ноги мохнатые, будто шерстяные чулочки повыше колен натянул. Волосы надо лбом двумя мохрами взбиты, губы толстые. Смотрит на Гришу и так весь от смеха внутри себя дрожит. Видеть невозможно, до того самому смешно делается [13, № 3, с. 2].

1 В сборник Н.А. Тэффи «Рысь» (Берлин: Отто Кирхнер, 1923) вошли несколько произведений из числа впервые опубликованных в «Свободных мыслях».

Говорит человечек по-русски, но он не русский, он — «всяческий». «Человечек» — вылитый бесенок, но Тэффи так его не называет, зато появляющаяся вскоре представительница русской нечистой силы названа по имени. «Родственница ко мне пожаловала. Из России. Беженка. Ничего я не понимаю, что ей нужно. Прямо беда. Поговори ты с ней — может, столкуетесь» [13, № 3, с. 2], — просит человечек Гришу и обещает вывести того взамен из лесу.

Вторая часть «сказочки» связана с появлением Баба-Яги и ее рассказом о происходящем в России: «Всю фамилию нашу ликвидировали. Капут! Кощея Бессмертного в Лондон повезли Европе показывать, что, мол, и при нашем режиме не все помирают. Мальчик с пальчик, проныра, в контрразведку пошел. Конька-Горбунка в Москве на разговенах съели, Спящая Красавица в Совнаркоме на телефоне сидит. Болотные черти все в хор пошли, на ихнем клиросе поют. Многие требуют, чтобы когда венчают вкруг ели, так чтобы черти пели, — ну вот, зарабатывают. Змей Горыныч уж на что твердый был — соблазнился! В Чрезвычайку пошел мертвыми костями заведовать. Кикимора по государственной эстетике пошла, Оборотень сдох, двадцать раз в минуту переворачивался и то не потрафил. Мне, говорит, за ними все равно не поспеть, и сдох» [13, № 3, с. 2].

То, что даже черти ничего не могут понять в развернувшемся в России действе, — это одна сторона созданной Тэффи картины. Но есть и другая. Многие противники большевиков прямо отождествляли их с нечистой силой. Так, например, поступал Аверченко, назвавший один из сборников произведений периода Гражданской войны «Нечистая сила». Но в «сказочке» Тэффи мы видим иное: здесь нет разницы между положительными и отрицательными сказочными героями, если судить по их отношению к революции и отношению революции к ним. Погибают и бегут и чистые, и нечистые: Баба-Яга в эмиграции, Оборотень сдох, Конька-Горбунка съели. И точно так же и те, и другие идут на службу к большевикам: Змей Горыныч — в Чрезвычайку, Спящая Красавица — в Совнарком, Мальчик с пальчик — в контрразведку.

Прошлое и настоящее сталкивается в номере и в произведениях других авторов — стихотворении Дон-Аминадо «30 сентября (17-IX-20)», миниатюре Аверченко «Бал у графини», стихотворении Горянского «Матрена у Эйфелевой башни», которое напечатано перед «Сказочкой» Тэффи

и прямо перекликается с ней. Но Горянский отвергает Матрену, которой все равно где «ходить за детьми Его Сиятельства — на Невском Проспекте или на — Этуали» [13, № 3, с. 2]. Он упрекает и обвиняет, противопоставляя не столько былое и нынешнее, сколько русское и французское:

> Взором белесым блуждая-путая,
> Кривится Матрена улыбкой рабьей...
> Русь! Не твоя ли судьбина лютая
> Глянула на меня мордой бабьей?.. [13, № 3, с. 2]

Тэффи же в своей «Сказочке», напротив, фактически отрицает связь происходящего в России с какими бы то ни было национальными особенностями. Баба-Яга бежит во Францию, а большевикам служат французские «по происхождению» Спящая красавица и Мальчик с пальчик. Нет никакой прямой связи не только с «репутацией» сказочных персонажей, но и с их «происхождением».

В какой-то степени ответом Горянскому становится и фельетон Тэффи «Ностальгия», опубликованный 11 октября в № 4 (с. 2). В дальнейшем этот текст печатался под названием «Тоска по родине». Отличительной чертой произведения является стихотворная форма — редкость для фельетонов Тэффи периода эмиграции. Еще одна особенность «Ностальгии» — несовпадение авторской позиции и позиции говорящего.

Чаще всего в произведениях, написанных от первого лица — будь то стихи или проза, — Тэффи, наоборот, предлагала сближать рассказчицу с автором. За «я» повествователя легко угадывалась сама Тэффи — точнее, ее авторский образ, складывавшийся на протяжении многих лет. Читатель верил, что позиция говорящего — в том случае, если он не был специально «отделен» от автора именем, профессией, гендером и пр., — и есть позиция Тэффи. И это характерная черта фельетона как жанра, требующего чаще всего прямого выражения авторской позиции либо столь же декларативного иронического/саркастического саморазоблачающего заявления от имени явно отделенного от автора высказывающегося-персонажа.

В «Ностальгии» нет явного различения высказывающегося и Тэффи, но они и не могут быть отождествлены, поскольку финальная часть текста раскрывает иронический характер всего высказывания:

Я сегодня с утра несчастна:
Прождала почты напрасно,
Пролила духов целый флакон
И не могла дописать фельетон.
От сего моя ностальгия приняла новую форму
И утратила всякую норму,
Et ma position est critique.
Нужна мне и береза, и тверской мужик,
И мечтаю я о Лобном Месте —
И всего этого хочу я вместе!
Нужно, чтоб утолить мою тоску,
Этому самому мужику,
На этом самом Лобном Месте
Да этой самой березой
Всыпать, не жалея доброй дозы,
Порцию этак штук в двести...
Вот. Хочу все вместе! [13, № 4, с. 2]

Э. Хейбер полагает, что стихотворение «Ностальгия», которое она в своей монографии называет «Тоска», — «редкий пример того, как Тэффи позволяет себе разоткровенничаться» [9, с. 177; 10, с. 105]. Но уравнять автора и «лирического героя» этого произведения невозможно: явно сатирический характер изображения высказывающегося подчеркивается и жанровым подзаголовком, и стилистикой произведения. Ну и, наконец, необходимо учитывать позицию «Свободных мыслей», стремившихся противодействовать тем кругам русской эмиграции, которые «мечтали всех высечь».

Это отождествление и одновременно различение авторского «я» и первого лица становится одной из важных особенностей поэтики Тэффи в эмиграции. До революции самоирония скорее помогала слиянию авторского и повествовательного «я», в эмиграции сарказм мешает такому отождествлению. И наиболее ярко в 1920 г. это проявляется именно в «Свободных мыслях», а не в «Последних новостях».

Можно сказать, что в первых номерах парижских «Свободных мыслей» Тэффи в большей степени стремится соответствовать прежнему, рос-

сийскому «формату» газеты, чем редактор Василевский. Она продолжает придерживаться установки на «беллетризацию» актуальной новостной тематики, на создание художественных образов, а не прямой публицистики. Но начиная с пятого номера публицистическое начало в произведениях Тэффи, опубликованных в «Свободных мыслях», преобладает. Это уже фельетоны с непосредственно звучащим авторским голосом, не скрытым за маской или персонажем. Более того, некоторые из произведений стоят ближе к очерку, чем к фельетону (в современном жанровом понимании), поскольку комический элемент в тексте сведен к минимуму.

Если в «Ностальгии» знак равенства между высказывающимся и автором ставить нельзя, то в фельетонах «Радуются» (№ 5), «Генерал и неизреченное» (№ 6), «Очередной голубчик» (№ 7) и т. д. авторский голос Тэффи является определяющим. Ярко выраженная публицистичность, максимально приближенная к политической «конкретике момента», в целом нехарактерна для творчества Тэффи. Но в «Свободных мыслях» мы читаем не совсем обычную Тэффи — и обусловлено это, на наш взгляд, особенностью контекста — и конкретно-газетного, и исторического. Еще в 1907–1908 гг. Василевский исходил из того, что объективированные «журналистские рассуждения» недостаточно привлекательны для читателей, ищущих эмоционального отклика. Он сделал ставку на субъективность, и реагировать на происходящие события приходилось не журналистам-обозревателям, а писателям. А осень 1920 г. — это время падения Крыма и Врангелевской эвакуации, время, когда рушились надежды на восстановление России и на скорое возвращение на родину.

Опубликованный 18 октября фельетон «Радуются» не просто соответствует эволюции взглядов «Свободных мыслей», но и во многом ее определяет. Хотя Тэффи и не говорит здесь о войне напрямую, она пишет о том, что в гражданской войне русские в любом случае терпят поражение, поскольку взаимная борьба на уничтожение — борьба во многом самоубийственная:

> Мы теперь закалились, получили политическое воспитание и развился в нас чрезвычайный патриотизм. На русских нам наплевать. Россия нам нужна, а не русские.
>
> Не все ли нам равно, что наступающей зимой без топлива и хлеба погибнет половина близких наших, а дети пожалуй и все поголовно? Мы гово-

рим: тем лучше, тем лучше — скорее все это кончится и восстановится Россия. Россию любим, о России тоскуем и Россию хотим.

— Чтобы опять в рестораны ходить [13, № 5, с. 2].

В произведениях 1920 г. Тэффи часто использует местоимение «мы». Она подчеркивает таким образом, что говорит от имени русских эмигрантов в Париже, что отраженная в тексте точка зрения — обобщение. Но в то же время Тэффи может и противопоставлять себя «мы», как в данном случае. Каждый читающий текст — как и автор — захочет исключить себя из числа «мы», которым Россия нужна, только «чтобы опять в рестораны ходить». И в финале фельетона появляются другие «мы» — противостоящие всем, кто готов убивать и радоваться смерти других:

Пусть радуются — это их дело.
А мы — слабые и нежные — мы будем плакать.
Это наше дело [13, № 5, с. 2].

Грань между «мы» и «они» в этом фельетоне нарочито тонкая, и она фиксируется уже формой глагола в названии «Радуются», предполагающей противопоставление «мы» и «они». Они радуются, но мы радоваться тому, что уничтожаются русские люди, не можем.

С фельетоном Тэффи оказывается удивительно созвучен опубликованный на той же странице рассказ Аверченко «Развороченный муравейник». Один из персонажей Аверченко отмечает на карте мира, где кто находится из его родственников. У собеседника все оказывается проще:

— Да что ж рассказывать... Они, кроме меня, все вместе: все 9 человек.
— Ну, слава Богу, что вместе.
— Вы думаете? Они на Новодевичьем кладбище в Москве рядышком лежат [13, № 5, с. 2].

Конкретные лица становятся героями фельетона Тэффи «Генерал и неизреченное», опубликованного 25 октября в № 6. Это Пилсудский и Мережковский, причем последний выступает не как писатель, а в роли, которую он хотел играть в 1920 г., — общественного деятеля. Тэффи отталкива-

ется не от политического события, а скорее от публицистического. В первом и втором абзацах сталкиваются литературный талант и политические выступления:

> Литературный талант и творческое воображение — это, конечно, огромная сила. Но если силу эту применить, например, для жаренья телятины, — то результаты получатся не блестящие.
>
> Политические выступления Д. Мережковского утвердили меня в этом мнении окончательно, так как современную политику считаю я делом столь же прозаическим и хозяйственным, как и жаренье телятины.
>
> Талантливейший писатель, поэт и мистик кинулся, перекрестясь (конечно), в водоворот, захлебнулся и — увы — кажется пошел ко дну.
>
> Мережковский беседовал с Пилсудским.
>
> Мы Пилсудского знаем. Знаем, что он польский патриот... <...> Из этого мы можем вывести, что польский патриот Пилсудский враг России всяческой, и белой, и красной, и всех прочих цветов спектра, воевал против России монархической, против России демократической и против России советской. То есть не против прилагательных, а против существительных — всегда против России [13, № 6, с. 2].

В № 7 Тэффи публикует фельетон «Очередной голубчик». Он печатается сразу за фельетоном Василевского «Эмигрантская злость». «Очередным голубчиком» является генерал Балахович — в описании Дмитрия Философова. А сам фельетон — в какой-то степени продолжением фельетона «Генерал и неизреченное». В тексте много цитат, что редко встречается в произведениях Тэффи. Она сталкивает между собой фрагменты из восторженной статьи Философова и высказывания самого Балаховича, взятые со страниц газеты «Свобода»:

> Философову — Балахович понравился. Мне — не особенно.
>
> Наши русские политики всегда говорят о героях момента:
>
> — Да, он, конечно, гм... Но все равно: Он честен и хорош, потому что он нам нужен.
>
> Но я не политик.
>
> И я о герое думала бы иначе.

Я бы думала:

— Он нам нужен, потому что он честен и хорош [13, № 7, с. 2].

8 ноября в восьмом номере газеты печатается фельетон Тэффи «Валяют» (с. 2). Название его прямо перекликается с названием фельетона «Радуются», но здесь уже нет сложного взаимопроникновения понятий «мы» и «они». Местоимение «мы» Тэффи использует лишь раз — в вводной части фельетона, — и во втором предложении этого же небольшого абзаца оно скорее сталкивается, чем сливается с авторским «я».

Тэффи выступает против того, что называется «общественная совесть», выделяя среди русских парижан новый человеческий тип:

Каждый день на арене нашего цирка вялые, сытые звери валяют какого-нибудь недогрызенного христианина или нехристианина.

Валяют устно, печатно, как попало — лишь бы валять.

Выработался даже особый тип — «общественная совесть». Ходит такая «совесть» по знакомым и по редакциям, ходит и врет:

— Слыхали? Некий Бунаков, скрывающийся под кличкой Фундаминский, свирепствует в одесской чрезвычайке?

— Слыхали? Писатель Немирович, состоящий на службе у большевиков, арестовал Данченку и довел несчастного до психического расстройства.

— Слыхали? Горький оказывается вовсе и не писатель. Он, оказывается, всю жизнь занимался скупкой краденого. Тем и известность приобрел. Отличается от Арсена Люпена только тем, что Арсен Люпен — вор-джентльмен, а Горький — вор-не джентльмен [13, № 8, с. 2].

В выстроенном ряду вранья, как мы видим, соседствует и предельно абсурдное и явно вымышленное обвинение в адрес Немировича-Данченко, и немного гиперболизированное, но основанное на звучавших в эмигрантской прессе публикациях обвинение в адрес Горького, якобы скупающего награбленные большевиками книги и предметы искусства.

Для Тэффи «валяющие» хуже убийц — во всяком случае, если исходить из использованных параллелей с миром животных: уж лучше бы оставался «человек человеку волк» — это, по крайней мере, «естественно и честно»:

Теперь мы отошли дальше от природы. Я это вижу ясно, наблюдая русско-парижский быт.

Волков не видно. Не видно горящих глаз, сильных лап, раскрытой пасти, смелого звериного желания.

Нет. Косят вылинялые глазки, дрожат руки, поджимаются губы.

Сыты, что ли?

***

Вспоминаю у одного из древних писателей описание цирка, когда святая Бландина с толпой христиан была отдана на растерзание тиграм.

«Звери были сыты и не ели мучеников, а только волочили и валяли их тела по арене...» <....> «И зрители, — продолжает автор, — усталые и скучающие, настойчиво требовали смерти».

Правильным звериным инстинктом зрители постигали, что терзать и жрать можно, а валять без толку — омерзительно и скучно.

Природа велит — уничтожать для сохранения собственного рода и вида. А «валять» — это уж нечто совсем бесцельное, бесполезное и скверное. А для посторонних зрителей — скучное [13, № 8, с. 2].

Третий фельетон Тэффи с той же моделью названия — «Уважают» — публикуется в № 9 15 ноября (с. 2). На этот раз она пишет не об эмиграции, а о происходящем в Советской России. И название носит саркастический характер: ни о каком подлинно уважительном отношении большевиков к актерам речь не идет. Здесь «мы» и «они» противопоставляются как эмигранты / большевики. Мы — те, кто живет за границей и судит о происходящем в России по приходящим оттуда слухам:

Нам говорили:

— Искусство в большом почете у большевиков. Актеров уважают, как нигде!

Еще говорили:

— Всем, конечно, живется скверно. Всем, кроме актеров. У них особые пайки, их кормят, им покровительствуют и главное — их уважают!

И мы думали:

— Вот ведь счастливые! Прямо какой-то маяк среди кровавого моря [13, № 9, с. 2].

Они — это большевики, «очень часто, после концертов или литературных вечеров» вызывающие исполнителей на допрос.

«Валяют» и «Уважают» в какой-то степени предвосхищают статью «Несколько слов английскому писателю» И.А. Бунина, опубликованную в «Общем деле» 24 и 25 ноября (№ 132. С. 2; № 133. С. 2) [11, с. 83–90]. Если в фельетоне «Валяют» Тэффи фактически заступалась за Горького, которого обвиняли в поддержке большевиков и против которого постоянно выступал в «Общем деле» (а однажды и в «Свободных мыслях») Бунин [6], то здесь она, хотя вновь косвенно, защищает другую знаменитость, о которой писал Уэллс, — Шаляпина:

> И вот приезжают и рассказывают:
>
> — Конечно, актерам живется сравнительно великолепно. Многие даже зазнались. Шаляпин, например, за какой-то концерт заломил пуд крупы, два куска мыла и банку варенья. Ну его, конечно, осадили. Действительно, хамство. Нашел тоже время! [13, № 9, с. 2].

В этом «сравнительно» — напоминание эмигрантам о том, что нельзя судить оставшихся в России по меркам сравнительно спокойной и благополучной эмигрантской жизни.

В финале фельетона «мы» уже не относится ко всем эмигрантам и точно не включает автора. Те, кто верит пустым разговорам и даже завидует оставшимся в России актерам, называются теперь иначе — обыватели:

> Актеры стоят навытяжку и обещают быть благоразумными.
>
> Им выдают по фунту клейковины или какого-нибудь глинозему — хочешь жуй, хочешь плюй — и отпускают до нового выступления.
>
> Обыватели завидуют:
>
> — Вот кому хорошо живется!
>
> Вот уж действительно сумели устроиться! Актеры-то первые люди в государстве! Им и пайки, и почет, и чего-чего только нет. Всем так скверно живется, а вот актеров уважают.
>
> Да уж тут не поспоришь — именно уважают! [13, № 8, с. 2].

Парадоксальным образом Тэффи, защищая актеров, которых упрекали за сотрудничество с большевиками, на самом деле резче и жестче изображает жизнь в Советской России, чем критики Горького и Шаляпина. Потому что при противопоставлении сотрудничающих и не сотрудничающих создавалось впечатление, что хотя бы часть актеров, писателей, ученых и т. п. живет достаточно хорошо, что принявших советскую власть — уважают! Тэффи же показывает, как унижают даже тех, кто готов сотрудничать и имеет мировую славу.

В № 9 политические новостные материалы связаны с эвакуацией Крыма. Газета сообщает, что пароход «Цесаревич Георгий» уже прибыл из Севастополя в Константинополь, что генерал Врангель покинул Севастополь на французском броненосце, что военные авторитеты считают положение армии Врангеля безнадежным, а «единственная возможность спасти армию — биться до последней возможности и ожидать либо подхода союзного флота, либо чуда» [13, № 9, с. 1].

«Если Врангель погиб… Мы не знаем погибло ли и дело Врангеля. Но уже настал тот момент, когда следует допустить возможность полного провала в Крыму и спросить себя: “Что же дальше?”» — так начинается передовая статья, озаглавленная «Дни траура» [13, № 9, с. 1]. Редакция «Свободных мыслей» готова признать не только силу, но и правоту большевиков:

> Для большевиков открывается новая эра триумфа и работы. <…>
>
> Большевики оказались сильнее, чем изображали их мы, эмигранты, да и вся мировая буржуазия.
>
> Развал, голод, болезни, народные восстания, враждебное отношение крестьян — все это звучит очень хорошо. Но если несмотря на все это они разбили Колчака, Юденича, Деникина и Врангеля, — то тем больше у них права думать, что в их идеях есть какая-то внутренняя сила, смеющаяся над препятствиями. Для Европы вывод вытекает сам собой: удвоенная, учетверенная опасность для Румынии, Польши, Германии… [13, № 9, с. 1].

Раздел «Положение Врангеля» открывается сообщением о том, что «вывезти всех желающих едва ли удастся, однако отъезд гарантирован всем, наиболее скомпрометированным в глазах большевиков» [13, № 9, с. 1]. Но

в рассказе о беженцах, помещенном под шапкой «В Крыму», происходящее интерпретируется иначе: само слово «беженцы» в тексте берется в кавычки и отмечается, что «энергично грузятся» на зафрахтованные заранее шхуны коммерсанты [13, № 9, с. 1].

Оптимизм выражает лишь неназванный (а возможно и несуществующий) общественный деятель, фрагмент беседы с которым помещен под заголовком «Политическое положение». «Врангель напрягал все силы для того, чтобы отразить тот натиск, который в данный момент превратился в непоправимую катастрофу. Можно, однако, с уверенностью сказать, что падение Врангеля — еще не обозначает собой окончательного торжества советской России, — утверждает аноним. — Падение Врангеля — должно представлять собой лишь изменение тех форм, в которых будет продолжаться борьба с большевиками» [13, № 9, с. 1].

Поскольку «Свободные мысли» выходили раз в неделю, в издании не было возможности реагировать на происходящее оперативно, как это делали ежедневные газеты, хотя новостные сообщения и собирались обычно в последний момент. Поэтому о падении Крыма Тэффи смогла написать только для следующего номера, который вышел 22 ноября.

«Страшно думать о том, что сейчас делается в Крыму», — так начинается очерк Тэффи, опубликованный в № 10 и озаглавленный «Так» [13, № 10, с. 2]. Этот очерк можно назвать «криком души» — редакционный подзаголовок «фельетон» кажется неуместным, поскольку даже с формальной точки зрения текст Тэффи — скорее передовая статья, которая звучит явным вызовом тому, что писалось в дни падения Крыма об эвакуации и в эмиграции, и в Советской России.

Название очерка побуждает вспомнить о названии сборника юмористических рассказов Тэффи 1912 г. «И стало так...» и об очерке «Человекообразные» — предисловии ко второй книге «Юмористических рассказов» (1911), в котором она цитировала Библию:

> Вот как началось.
>
> «Сказал Бог: сотворю человека по образу Нашему и по подобию Нашему» (Бытие 1, 26).
>
> И стало так. Стал жить и множиться человек, передавая от отца к сыну, от предков к потомкам живую горящую душу — дыханье Божие.

> Вечно было в нем искание Бога и в признании, и в отрицании, и не меркнул в нем дух Божий вовеки [20, т. 1, с. 94].

Пока в газетах рассуждали о военных и политических последствиях происходящего, Тэффи призывает подумать о людях — тех, кто не смог эвакуироваться и остался в Крыму. Руководители белого движения и большевиков, деятели эмиграции и европейские политики для нее в одном ряду — ряду тех, кому нет дела до простых людей, до обычного человека.

Тэффи вновь пишет от первого лица: она использует оба местоимения —и теперь «я» и «мы» нераздельно слиты. Она говорит и от имени тех, кто остался в России, и от имени тех, кто оказался в эмиграции.

На соседней странице В.И. Рындзюн (под псевдонимом Д. Денисов) пишет о «третьей России» и о том, что «единственно-реальное, что осталось в наших обворованных душах — ненависть» [13, № 10, с. 3]. А Тэффи показывает, что в душах остается не ненависть, а сострадание. Хотя и утверждает, казалось бы, обратное, подтверждая своим признанием — исключительным в ее творчестве — исключительность происшедшего: «Сегодня у меня в душе столько тоски и столько злобы, что хочу говорить правду до самого дна» [13, № 10, с. 2].

В первом рассказе Тэффи, опубликованном в 1920 г. в «Последних новостях», русский генерал-беженец, выйдя на Плас де ла Конкорд, спрашивал: «А вот... ке фер? Фер-то ке?» [18, т. 3, с. 126]. Теперь русские эмигранты задают другой, но схожий по смыслу вопрос:

> Я знаю, — ходят сегодня по Парижу с перекошенными лицами и спрашивают друг друга:
>
> — Что же теперь будет дальше? [13, № 10, с. 2].

Эмигранты не ведают, что будет, поскольку аксиомы, на которых зиждилось ранее беженское бытие, оказались опровергнуты. Но Тэффи готова открыть читателям горькую истину. Она знает, что будет, и в отличие от тех, кто пытается заменить прежние иллюзии новыми, не испытывает ни малейшего оптимизма:

> До сих пор все держалось на четырех китах. Устойчиво!
> 1) Большевики не могут занять Крыма.
> 2) Европа окажет помощь против большевиков.
> 3) Европа не может существовать без России.
> 4) Большевики не могут существовать без войны [13, № 10, с. 2].

И вот — от этих китов ничего не осталось или скоро ничего не останется: «Первый кит съеден большевиками»; «В том, что Европа окажет помощь Врангелю, мы убедились. Англия даже в деле эвакуирования беженцев определенно пожелала сохранить нейтралитет»; «А почему Европа не может существовать без России (взятой вне большевистского вопроса) — этого вероятно не знает даже тот, кто эту прекрасную фразу выдумал. Европа может существовать без чего угодно, и без России она существует уже три года, и кажется чрезмерного ущерба не чувствует» [13, № 10, с. 2]. Столь же несостоятельно и утверждение, что большевики не могут существовать без войны.

Первая полоса одиннадцатого номера, вышедшего 29 ноября, показывает, что ни той России, за которую шла борьба с большевиками, ни надежды на ее скорое возрождение нет. Об этом сигнализируют заголовки «После Крыма» и «Франкороссия».

В этом номере немного иначе выстраивается структура второй полосы. «Верхнюю» ее часть занимают публицистические статьи Василевского и А.А. Пиленко, а также развивающий ту же сквозную тему очерк А.М. Дроздова. Связь материалов можно проследить уже по заголовкам: «После Крыма» (Василевский) — «Что делать?» (Пиленко) — «Почему?» (Дроздов).

Произведения Тэффи и Бальмонта помещены на этот раз в «подвале» полосы. Тэффи в фельетоне «Странное явление» (с. 2) вновь пишет о падении Крыма. Паническое бегство от большевиков, с ее точки зрения, показывает отношение к новой власти:

> Какой удивительный, какой странный этот русский народ!
> Не правда ли?
> Что это — нерасчетливость или повальное сумасшествие?

> Прекрасная благоустроенная страна, возглавляемая мудрым правительством, неусыпно пекущимся о благе своих подданных и такое странное поведение сих последних! [13, № 11, с. 2].

Авторский сарказм подчеркивается за счет нарочито архаических формулировок, заимствованных из дискурса эпохи самодержавия, а затем Тэффи предлагает и вспомнить времена, когда, несмотря на рисуемые новой властью ужасы свергнутого режима, люди не стремились спасаться от него бегством:

> В былые времена, когда Россия изнемогала под гнетом самодержавия, ужасным наказанием считалась высылка за границу без права возвращения на родину. Страдальцы-эмигранты причислялись к лику святых мучеников [13, № 11, с. 2].

Сравнение эмигрантов прошлого и настоящего проецируется на сравнение царской власти и власти большевиков. Тэффи вспоминает самого знаменитого из русских эмигрантов XIX в. — Александра Герцена:

> Вспомнилась мне одна из статей Герцена, где он рассказывает о каком-то либерально мыслящем человеке, который именно за эти мысли был арестован. Узнав об этом аресте, жена его от огорчения потеряла молоко, так что грудной ее ребенок захворал.
>
> Герцен заканчивает описание всех этих ужасов восклицанием: «Будь же ты проклято, царствование Николая! Будь ты проклято!»
>
> Не знаю почему, но в каком бы скверном настроении я ни была, как только вспомню эту историю, в особенности как дойду до места авторского негодования, — так сразу делается смешно, что не могу удержаться от улыбки.
>
> Герцен, милый! Ленина бы тебе! Он бы тебе показал грудное молочко!
>
> — Будь ты проклято, царствование Николая!!
>
> Ну — невыразимо смешно! [13, № 11, с. 2].

Двенадцатый номер «Свободных мыслей» выходит 6 декабря 1920 г. — и на этом издание газеты вновь, как было уже не раз, прерывается. От «созвездия» литературных имен, которое привлекало читателей

в первых выпусках парижского издания, к декабрю уже практически никого не остается. В номере напечатаны произведения Д. Денисова / А. Ветлугина, А. Дроздова, Ник. Негорева, П. Рысса и старый рассказ А. Аверченко «Унылый человек».

Тэффи в последнем номере за 1920 г. не печатается, но история ее сотрудничества в «Свободных мыслях» не заканчивается. Год спустя Василевский предпринимает очередную попытку возродить газету. Два выпуска «Свободных мыслей» выходят в Париже 12 и 19 декабря 1921 г. — и вновь с «двойной» нумерацией — как № 1 (1437-й) и № 2 (1438-й). Печатаются в них как те, кто публиковался у Василевского в 1920 г. (А. Ветлугин, Дон-Аминадо, Дроздов), так и новые авторы, в том числе и хорошо известные в дореволюционной России Н.Я. Агнивцев и А.С. Бухов.

В 1921 г. «Свободные мысли» гораздо больше походят на традиционную газету, нежели на созданный под занавес Первой русской революции Василевским «понедельник». Но редактор подчеркивает, что суть издания не меняется, что внешние перемены не означают перемен внутренних, что «Свободные мысли» остаются изданием внепартийным, но не беспринципным — на их страницах не будет места ни сторонникам большевиков, ни приверженцам реставрации монархии.

Стремясь привлечь читателей оригинальностью и парадоксальностью, Василевский помещает в первом номере «передовую» статью, в которой заявляется, что передовых статей в газете не было и не будет.

«Передовая статья в “Свободных мыслях” — это, конечно, резкое нарушение традиций. Шестнадцать лет прошло с тех пор, как впервые возникла в Петербурге во дни I-ой Гос. Думы, “Думы Народного Гнева”, эта газета, и все эти годы “Свободные мысли” гордились тем, что передовых статей у них не было. У нас были резкие памфлеты, были яркие фельетоны, волнующие документы, неожиданные разоблачения, насмешливые стихи, но передовых статей у нас не было» [14, № 1, с. 1], — так начинается статья.

А заканчивается она тем, что в «Свободных мыслях» не будет «тяжелодумно-партийных передовых статей»:

> Будут резкие памфлеты, и яркие фельетоны, и волнующие документы, и неожиданные разоблачения, и насмешливые стихи. Будет живая жизнь...

> А передовых статей так-таки и не будет.
> Извините! [14, № 1, с. 1].

Ради чего же публикуется эта «исключительная» передовая? Только ради оригинальности? Разумеется, нет. Василевский вспоминает историю своей газеты и объясняет ее «идеологию» — словами, вошедшими в историю русской культуры, литературы и общественной мысли благодаря названию книги Викентия Вересаева «Живая жизнь»:

> Впавши в грех передовой статьи надо, очевидно, искупать этот грех предъявлением нашей «общественно-полезной мысли». Ну, что ж! — Слава живой жизни — вот главный лозунг наш.
>
> Мы часто забываем о нашем достоинстве в эти дни изгнания.
>
> — Выше голову! Мы вовсе не бедные родственники на чужой свадьбе. Мы дети великого народа. Мы равные среди равных среди народов Европы.
>
> Слава живой жизни! Как бы тяжело ни складывались годы, она скоро выздоровеет, зацветет и заблестит, наша Россия.
>
> Слава живой жизни! Как бы тяжелы ни были испытания, — мы, эмигранты, счастливцы по сравнению с «оставшимися». И мы не имеем права терять бодрости и радости жизни.
>
> Мы, не расстрелянные, «недорезанные буржуи», мы не имеем права кукситься и ныть. Иначе не дожить до иного и нового периода, который так нужен и нам, и России [14, № 1, с. 1].

Неожиданно прозвучавший в декабре 1921 г. гимн «живой жизни», призыв не терять бодрости и радости был созвучен тому, что стремилась передать во многих своих сочинениях Тэффи. Ее произведения помещаются и в первом, и во втором номере. И они существенно отличаются от большинства публикаций Тэффи в «Свободных мыслях» 1920 г. именно ощущением продолжающейся «живой жизни», яркими защитниками которой были в начале XX в. многие юмористы «новой волны» (см. об этом: [2]).

Опубликованный в первом номере фельетон «Из дневников ненаписанных» (с. 2) — своего рода краткая летопись русского парижского беженства, от прибытия в французскую столицу в 1920 г. («Наконец-то и мы в Париже») до конца года 1921-го («Наш Жорж хочет идти к Ш-янцу проситься

на место в собаки. Но все это вздор и наверное ничего из этого не выйдет. Чего ради? Жорж простой дворянин, даже не титулованный») [14, № 1, с. 2].

Казалось бы, фельетон полностью противоречит заявленному в передовой статье! Какая уж тут радость жизни, если эмигранты живо обсуждают, что в помойке «около хорошего дома можно найти и томаты, и пуговицы, и остатки консервов, и мало ли что еще!» [14, № 1, с. 2]. И все же он не о бесприютности беженцев вообще, а о тех, кто сперва жил исключительно расчетом на скорое возвращение в Россию, а теперь оказался за границей на положении хуже собаки и готов «проситься» на собачье место, но ничего не делал и не делает ради того, чтобы зажить новой, своей жизнью — пусть и в эмиграции. В этом рассказе рефреном — в разных вариациях — повторяется мотив, когда-то звучавший у Тэффи в рассказе «Даровой конь»: «Всех нас съедают квартиры, очень уж дорого»; «Прислуги нас съедают», «Масло нас съедает». Дореволюционный рассказ завершался предсмертной запиской героя, выигравшего лошадь в лотерею: «Никого не виню, если умру. Лошадь меня съела» [18, т. 1, с. 50]. И Тэффи не случайно обращается к мотивам дореволюционного рассказа: чтобы выжить, не надо рассчитывать ни на что даровое…

Фельетон «Коммерция», опубликованный во втором номере (с. 2), является полной противоположностью фельетону «Из дневников ненаписанных». Он не о России и не о русских беженцах, а о скандальном деле Ландрю, всколыхнувшем не только всю Францию, но и всю Европу. Тэффи пишет в русской газете, издающейся в Париже, о парижских событиях — и предлагает думать, говорить, спорить о том, что волнует не эмигрантов, а страну, в которой они живут. Первая же фраза фельетона выглядит пусть небольшим, но вызовом тем, кто продолжает держаться в новой стране обособленно:

> …А мы, парижане, все еще живем делом Ландрю [14, № 2, с. 2].

Но сказать, что в нем вообще нет столкновения русских и французов, нельзя. Позиции французских присяжных здесь противопоставлена авторская позиция Тэффи, и от «коммерции» серийного убийцы она переходит к «коммерции» тех, кто ради наживы начинает войны:

И вот как раз во время огромной войны, вызванной самыми огромными коммерческими расчетами, — маленький Ландрю по тем же принципам вел свое маленькое коммерческое дельце.

Там мировое событие — здесь почти что событие у мирового.

Там все сплошь подвиги и герои. Здесь все целиком преступление и злодей.

Если бы Ландрю действовал не один, а в количестве тысячи вооруженных человек и своим коммерческим предприятием в тысячу печей облагодетельствовал бы тысячу семей, считалось бы это дело почтеннее? Сколько волос надо потерять, чтобы образовалась лысина? До какого размера можно уменьшить войну, чтобы инициаторы ее не пошли на гильотину? <...> Конечно, противно и грязно так заманивать, грабить, убивать. Но что поделать? Коммерция. Tout n'est pas rose dans le mètier [14, № 2, с. 2].

Список литературы

Исследования

1 *Домогацкая Е.Г.* «“В наше время для многих нормальнее умереть, чем жить”: Н.А. Тэффи и русский Париж в 1945–1947 гг. (по материалам газеты “Русские новости”)» // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 1999. С. 200–209.

2 *Николаев Д.Д.* Аркадий Аверченко // Русская литература 1920–1930-х годов: Портреты прозаиков. М.: ИМЛИ РАН, 2016. Т. 1. Кн. 1. С. 882–947.

3 *Николаев Д.Д.* Веселая карусель (Н.А. Тэффи в «Русском Слове») // *Тэффи Н.А.* Собрание сочинений. М.: Лаком, 2000. Т. 5: Карусель. С. 5–22.

4 *Николаев Д.Д.* История одного городка // *Тэффи Н.А.* Собрание сочинений. М.: Лаком, 1999. Т. 3: Городок. С. 5–16.

5 *Николаев Д.Д.* Н.А. Тэффи и русские периодические издания в Чехословакии // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 1999. С. 111–147.

6 *Николаев Д.Д.* Поэтика творчества И.А. Бунина 1920–1923 гг. // Литература русского зарубежья. 1920–1940. Писатель в литературном процессе (К 150-летию со дня рождения И.А. Бунина) М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 683–767. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0685-7-683-767

7 *Николаев Д.Д.* Трансформация «комизма нормы» в литературе русской эмиграции: столкновение культурных идентичностей в произведениях Н.А. Тэффи 1920 г. // Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht: Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš / Herausgegeben von Ingeborg Jandl, Goran Lazičić, Marizela Reithofer Bektić und Dijana Simić. Wiesbaden: Harrassowitz 2021. S. 171–188. (Die Welt der Slaven: Sammelbände. 66)

8 *Рыбинская Н.В.* Н.А. Тэффи — публицист газеты «Последние новости»: 1920–1940: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. 205 с.

9 *Хейбер Э.* Смеющаяся вопреки: Жизнь и творчество Тэффи. Бостон; СПб.: Библиороссика, 2021. 408 с.

10 *Haber E.* Teffi: A Life of Letters and of Laughter. London; New York: I.B. Tauris, 2018. 288 с.

Источники

11 *Бунин И.А.* Сочинения: Ночь отречения / общ. ред., сост., подгот. текстов Д.Д. Николаева. М.: Лаком-книга, 2001. 448 с.

12 Н.А. Тэффи в газете «Русские новости» (1945–1947) / публикация, вступ. заметка и примеч. Е.Г. Домогацкой // Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М.: ИМЛИ–Наследие, 1999. С. 210–251.

13 Свободные мысли. Париж. 1920. № 1 (1424) (20 сент.) – № 12 (6 дек.).

14 Свободные мысли. Париж. 1921. № 1 (1437) (12 дек.) – № 2 (1438) (19 дек.).
15 Свободные мысли. СПб. 1907. № 1 (21 мая) – № 34 (31 дек.).
16 Свободные мысли. СПб. 1908. № 35 (7 янв.) – № 55 (26 мая).
17 *Тэффи Н.А.* В стране воспоминаний. Киев: LP Media, 2011. 256 с.
18 *Тэффи Н.А.* Контрреволюционная буква / сост. С. Князев. СПб.: Азбука-классика, 2000. 256 с.
19 *Тэффи Н.А.* Рысь. Берлин: Отто Кирхнер, 1923. 173 с.
20 *Тэффи Н.А.* Собр. соч.: в 7 т. / сост. и подгот. текстов Д.Д. Николаева и Е.М. Трубиловой, вступ. ст. и коммент. Д.Д. Николаева. М.: Лаком, 1997–2006.

References

1 Domogatskaia, E.G. "'V nashe vremia dlia mnogikh normal'nee umeret', chem zhit'': N.A. Teffi i russkii Parizh v 1945–1947 gg. (po materialam gazety 'Russkie novosti')" ["'Nowadays It Is More Normal for Many to Die Than to Live': N.A. Teffi and Russian Paris in 1945–1947 (Based on the Materials of the Newspaper 'Russkie Novosti')"]. *Tvorchestvo N.A. Teffi i russkii literaturnyi protsess pervoi poloviny XX veka* [*N.A. Teffi's Works and the Russian Literary Process of the First Half of the 20th Century*]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 1999, pp. 200–209. (In Russ.)
2 Nikolaev, D.D. "Arkadii Averchenko" ["Arkady Averchenko"]. *Russkaia literatura 1920–1930-kh godov: Portrety prozaikov* [*Russian Literature of the 1920s–1930s: Portraits of Prose Writers*], vol. 1, book 1. Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 882–947. (In Russ.)
3 Nikolaev, D.D. "Veselaia karusel' (N.A. Teffi v 'Russkom Slove')" ["Merry-go-round (N.A. Taffy in the 'Russkoe Slovo' Newspaper")]. Teffi, N.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 5: Karusel' [Merry-go-round]. Moscow, Lakom Publ., 2000, pp. 5–22. (In Russ.)
4 Nikolaev, D.D. "Istoriia odnogo gorodka" ["The History of a Town"]. Teffi, N.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 3: Gorodok [Town]. Moscow, Lakom Publ., 1999, pp. 5–16. (In Russ.)
5 Nikolaev, D.D. "N.A. Teffi i russkie periodicheskie izdaniia v Chekhoslovakii" ["N.A. Teffi and Russian Periodicals in Czechoslovakia"]. *Tvorchestvo N.A. Teffi i russkii literaturnyi protsess pervoi poloviny XX veka* [*N.A. Teffi's Works and the Russian Literary Process of the First Half of the 20th Century*]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 1999, pp. 111–147. (In Russ.)
6 Nikolaev, D.D. "Poetika tvorchestva I.A. Bunina 1920–1923 gg." ["Poetics of I.A. Bunin's Works. 1920–1923"]. *Literatura russkogo zarubezh'ia. 1920–1940. Pisatel' v literaturnom protsesse (K 150-letiiu so dnia rozhdeniia I.A. Bunina)* [*Literature of the Russian Exile. 1920–1940. Writer in Literary Process (To the 150th Anniversary of I.A. Bunin's Birth)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 683–767. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0685-7-683-767 (In Russ.)

7 Nikolaev, D.D. “Transformatsiia ʻkomizma normyʼ v literature russkoi emigratsii: stolknovenie kul’turnykh identichnostei v proizvedeniiakh N.A. Teffi 1920 g.” [“Transformation of the ʻComic Normʼ in the Literature of Russian Emigration: The Clash of Cultural Identities in N.A. Teffi’s Works of (1920)”]. *Imaginationen von Transkulturalität und Geschlecht: Identitätsnarrative in süd- und ostslawistischen Kontexten. Festschrift für Renate Hansen-Kokoruš*, Hrsg. von Ingeborg Jandl, Goran Lazičić, Marizela Reithofer Bektić und Dijana Simić. Wiesbaden, Harrassowitz, 2021, pp. 171–188. (Die Welt der Slaven: Sammelbände. 66) (In Russ.)

8 Rybinskaia, N.V. *N.A. Teffi — publitsist gazety “Poslednie novosti”: 1920–1940: dissertatsiia na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk* [*N.A. Teffi — Publicist of the Newspaper “Poslednie Novosti”: 1920–1940: PhD Dissertation*]. Moscow, 2005. 205 p. (In Russ.)

9 Haber, Edythe. *Smeiushchaiasia vopreki: Zhizn’ i tvorchestvo Teffi* [*Laughing in Contrary: The Life and Works of Teffi*]. Boston, St. Petersburg, Bibliorossika Publ., 2021. 408 p. (In Russ.)

10 Haber, Edythe. *Teffi: A Life of Letters and of Laughter*. London, New York, I.B. Tauris, 2018. 288 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/NLMMDL
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)51

ОДЫ И.В. ПАУЗЕ 1714 И 1720 ГГ. НА ПОБЕДЫ ПЕТРА I В СЕВЕРНОЙ ВОЙНЕ (по материалам собраний НИОР БАН)

© 2025 г. А.Е. Трофимов
Библиотека Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 27 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 16 апреля 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-434-451

Аннотация: Статья посвящена публикации и анализу неизвестного ранее автографа од Иоганна Паузе, русско-немецкого поэта, историка и лингвиста Петровской эпохи. Оды, как считалось ранее, посвящены победе Петра I в Гангутском сражении 1714 г. Исследование проводится с опорой как на архивные материалы, так и на более раннюю публикацию этих стихотворений, выполненную В.Н. Перетцем. В ходе работы с рукописью было выявлено, что в издании Перетца допущен ряд недочетов: не оговариваются эдиционные принципы, отсутствует указание на наличие в рукописи трех текстов разной стилистики, неточно проведена датировка рукописи, не учтены записи на полях и исправления. На основании проведенного нами анализа выдвигается предположение о необходимости более поздней датировки белового автографа оды по ряду причин: во-первых, в беловом автографе автором убраны конкретные детали, указывающие на приуроченность оды к торжеству в честь победы при Гангуте (1714); во-вторых, имена участников Гангутской баталии заменяются на имена участников битвы при Гренгаме (1720): в-третьих, язык, стиль и версификационные особенности белового автографа указывают на его значительно более позднее происхождение. По результатам анализа выдвигается гипотеза о том, что беловой автограф оды посвящен не Гангутскому, а Гренгамскому сражению, что позволяет датировать его 1720 г. В приложениях к статье публикуются описание рукописи и беловой автограф оды.

Ключевые слова: И.В. Паузе, Гангутское сражение, Гренгамское сражение, торжественная ода, автограф.

Информация об авторе: Артём Евгеньевич Трофимов — ведущий библиотекарь, Научно-исследовательский отдел рукописей, Библиотека Российской Академии наук, Биржевая линия, д. 1, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0009-0009-8684-3781
E-mail: artem_trofimov_9@mail.ru

Для цитирования: *Трофимов А.Е.* Оды И.В. Паузе 1714 и 1720 гг. на победы Петра I в Северной войне (по материалам собраний НИОР БАН) // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 434–451. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-434-451

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

ODES BY J.W. PAUS OF 1714 AND 1720 ON THE VICTORIES OF PETER I IN THE GREAT NORTHERN WAR (Based on the Materials from the Manuscript Department of the RASL)

© 2025. Artem E. Trofimov
Russian Academy of Sciences Library, St. Petersburg, Russia
Received: February 27, 2025
Approved after reviewing: April 16, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article is devoted to the analysis and publication of a previously unknown autograph of odes by Johann Paus, a Russian-German poet, historian, and linguist of the Peter the Great era. The odes, as was previously believed, are dedicated to the victory of Peter I in the Battle of Gangut in 1714. The study relies on both archival materials, and an earlier publication of these poems by V.N. Peretz. Working with the manuscript revealed that Peretz's edition had a number of shortcomings. The editorial principles were not specified, there was no indication of three texts of different styles in the manuscript, the manuscript was dated inaccurately, and marginal notes and corrections were not taken into account. Based on our analysis, we suggest a later dating of the fair autograph of the ode for a number of reasons. Firstly, the author removed specific details in the fair autograph that would indicate that the ode was dedicated to the victory at Gangut (1714); secondly, the names of the participants in the Gangut battle are replaced by the names of the participants in the battle of Grengam (1720); thirdly, the language, style and versification features of the fair autograph indicate its significantly later origin. Based on the results of the analysis, we suggest that the fair autograph of the ode is dedicated to the Grengam battle, not the Gangut battle, which allows us to date it to 1720. A description of the manuscript and the fair autograph of the ode are published in the appendices to the article.

Keywords: J.W. Paus, the Gangut battle, the battle of Grengam, solemn ode, autograph.

Information about the author: Artem E. Trofimov, Senior Librarian, Manuscript Department of the Russian Academy of Sciences Library, Birzhevaya Lane, 1, 199034 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0009-0009-8684-3781

E-mail: artem_trofimov_9@mail.ru

For citation: Trofimov, A.E. "Odes by J.W. Paus of 1714 and 1720 on the Victories of Peter I in the Great Northern War (Based on the Materials from the Manuscript Department of the RASL)." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 434–451. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-434-451

Из наследия Иоганна Вернера Паузе (1670–1735) внимание исследователей привлекают не только теоретико-лингвистические труды [8], но и поэзия. Первые стихотворные опыты немецкого интеллектуала на русском языке относятся к годам его пребывания в Москве в должности учителя школы пастора Глюка [21, вып. 2, с. 413–415]. Это были в основном переводы псалмов и богослужебных песнопений. После закрытия школы вплоть до 1711 г. поэт, существуя главным образом за счет поддержки земляков, занимался переводами немецких авторов. С 1711 г. в русскоязычном творчестве Паузе появляются оды в честь знаменательных событий из жизни российского дворянства и царской семьи. На протяжении 10-х гг. XVIII в. поэт пишет панегирические тексты и выполняет отдельные переводы по поручению государя, пока в 1724 г. Паузе не был приглашен штатным переводчиком в недавно открывшуюся Академию наук. Несмотря на откровенное косноязычие русскоязычных произведений Паузе, П.Н. Берков отмечает значимую роль поэта для истории русской литературы как одного из первых теоретиков и практиков доломоносовской силлабо-тоники [2, с. 70].

Ввиду недостаточного владения Паузе русским языком и, как следствие, неоднозначной эстетической оценки его произведений наследие русско-немецкого автора Петровской эпохи до сих пор относительно слабо представлено в издательской деятельности. Первым, кто обратил внимание на роль Паузе в истории русской поэзии, был Владимир Николаевич Перетц. В 1902 г. в третьем томе «Историко-литературных исследований и материалов» была опубликована обстоятельная биография писателя и разбор ряда его стихотворений [11, ч. 1, с. 142–343]. Особую ценность этого тома представляет также приложение, в котором исследователем опубликованы

упоминаемые им оригинальные и переводные стихотворения Паузе [11, ч. 2, с. 107–147]. Кроме того, в 1935 г. три стихотворения были опубликованы Берковым в издании «Вирши. Силлабическая поэзия XVII–XVIII веков» [17, с. 158–164]. В дальнейшем исследованию и публикации отдельных стихотворений поэта были посвящены работы Г.Н. Моисеевой [9; 10].

В рамках настоящей работы мы обратим внимание на эдиционные и текстологические проблемы одного стихотворения Паузе — оды 1714 г., посвященной целому ряду триумфальных побед Петра I: битве при Лапполе (редко — Вазское сражение; в шведской историографии также битва при Сторкюрё, в финской — битва при Напо), состоявшейся в феврале 1714 г. близ современной финской Исокюрё, область Южная Остроботния [7]; Гангутскому сражению 29 июля 1714 г. [4, с. 153–173]; осаде Нейшлота (совр. Олавинлинны) 29 июля 1714 г. [4, с. 331] и взятию Аландских островов 11 августа 1714 г. [4, с. 331].

Стихотворение было поднесено Паузе императору 9 сентября того же года, уже после победы при Гангуте, по случаю торжественного въезда Петра в триумфальные врата в Санкт-Петербурге на Троицкой площади у Петропавловской крепости [11, ч. 1, с. 220]. По сохранившемуся автографу [18] ода была опубликована Перетцем в упомянутом выше томе [11, ч. 2, с. 144–147]. Исследователь публиковал текст под шифром рукописи, характерным для XIX в. и имевшим вид II (XX.L / 3), однако на сегодняшний день рукопись хранится в НИОР БАН под шифром — 26.6.6[1]. Вместе с тем принципы издания, не оговоренные исследователем, вызывают вопросы. Для наглядности приведем описание рукописи — см. *Приложение 1*.

Как видно из описания, единица хранения включает в себя, наряду с двумя черновыми вариантами, беловой автограф оды (для большей корректности три присутствующих в рукописи текста мы обозначили как «черновой автограф I», «черновой автограф II» и «беловой автограф»). Сличение с текстом, опубликованным в «Историко-литературных исследованиях и материалах», показало, что автор книги опубликовал не беловой, а черновой автограф оды I. Сама рукопись Перетцем не описывается, в свя-

1 Стоит оговорить, что в листе использования рукописи присутствуют лишь две подписи Г.Н. Моисеевой за 27.09.1973 и 15.05.1974, последняя из подписей — с пометой «подготовка текста к печати». Однако, насколько мы можем судить, текст оды Моисеевой опубликован не был.

зи с чем лишь при ознакомлении с оригинальным автографом становится очевиден ряд значимых фактов. Во-первых, ода Паузе представляет собой, по свидетельству самого автора, русский перевод некоего французского текста. Во-вторых, существуют три версии текста оды: два черновых варианта и один беловой. В-третьих, в итоговом беловом тексте Паузе был исключен ряд фрагментов, о причинах чего будет сказано ниже. В-четвертых, название стихотворения также претерпевало изменения в ходе работы автора над текстом. В-пятых, составителем книги оказался не учтен стиховедческий аспект работы автора над рукописью, а именно эволюция строфики и эксплицированная работа над метрикой. Наконец, сличение показало, что Перетц опубликовал текст чернового автографа I без учета авторских правок, присутствующих в самой рукописи.

Причины, по которым составитель книги избрал именно эту эдиционную стратегию, остаются не вполне ясны. Наиболее вероятным представляется стремление представить черновой текст как более объемный по сравнению с итоговой авторской версией. Вместе с тем вышеперечисленные факты видятся значимым упущением, в особенности игнорирование белового автографа как последней авторской воли. Просмотр шкафной описи 1898–1901 гг., хранящейся в Рукописном отделе БАН, показал наличие в рукописи всех пяти листов к моменту просмотра Перетцем. Итоговый авторский текст оды из белового автографа мы приводим в настоящей публикации — см. *Приложение 2.* (Убранные в итоговой рукописи фрагменты мы также помещаем в соответствии с редакцией Перетца, обозначая квадратными скобками, для того чтобы исследовать причины их исключения Паузе. По причине отсутствия итогового заглавия в рукописи ода печатается без заглавия. Орфография и пунктуация даны нами в соответствии с первоисточниками — беловым автографом оды и публикацией Перетца.)

На всех листах поэтический текст расположен в одном столбце. На Л. 1 текст разделен на строфы, строфы пронумерованы с 1-й по 7-ю, над номерами 4, 5 и 7 прочерчены линии (очевидно, для вставки дополнительных катренов). Строфы 6 и 7 разделены двумя полосами. Нумерация строф с 8-й по 13-ю, над строфами 8, 9 и 13 прочерчены линии. На Л. 1 об. с правой стороны параллельная нумерация, соответствующая расположению стихов в беловом автографе. На Л. 2 фрагменты обозначены порядковыми номерами 14, 3 (включает две строфы), 4 и 18. На Л. 3 об. – Л. 4 четвертые строки

текста пронумерованы с 4-й по 9-ю. Номера строк 7 и 8 взяты в фигурные скобки. Графическое разделение текста на строфы отсутствует. Четвертые строки текста пронумерованы с 10-й по 18-ю. На Л. 5 – Л. 5 об. графическое разделение текста на строфы и их нумерация отсутствуют, внизу листа проведена линия, после которой под надписью «Степени вѣршамъ» начерчена схема 6-стопного ямба с пропуском на месте цезуры:

U – U – U – U – U – U – –
U – U – U – U – U – U –
U – U – U – U – U – U – –
U – U – U – U – U – U –

Как видно, даже без пяти убранных фрагментов итоговый текст оды представляет собой целостное художественное единство. Рассмотрим наиболее значимые, на наш взгляд, текстовые различия между черновой и беловой версиями стихотворения, проливающие свет на истинную историю создания последней. Выскажем также некоторые предположения о причинах, побудивших автора сократить текст.

Бросающееся в глаза в самом начале текста изменение неофициального военно-морского чина императора с шаутбенахта на вице-адмирала — довольно известный факт. 9 сентября 1714 г. после торжественной церемонии на Троицкой площади шаутбенахт Пётр Михайлов был торжественно пожалован в вице-адмиралы князем Ф.Ю. Ромодановским [20, с. 76–77].

Гораздо менее очевидным, но наиболее значимым для истории рукописи видится четверостишье, начинающееся словами «Леiбгардiа егѡ на пушки и гранаты». В версии, приводимой Перетцем, текст выглядит следующим образом:

Не отстращаютъ ихъ ни бомбi, ни гранаты,
[российских солдат, примеч. мое. — *А.Т.*]
Ни противленiе, ни старых шведовъ рать,
Ни Ватеранг глава съ иными супостаты,
Нападкамъ ихъ (нашихъ) безсилны вси стоятъ [11, ч. 2, с. 146].

В этом фрагменте закономерно упоминается имя адмирала Густава Ваттранга, при котором шведская эскадра потерпела сокрушительное поражение в Гангутском сражении. Вместе с тем в более поздней версии текста в том же самом месте катрена присутствует имя некоего Зеблата. Исходя из контекста, вероятнее всего, под ним подразумевается Карл Георг Шёблад (Sjöblad, 1683–1754), известный, однако, участием не в Гангутском, а в Гренгамском сражении 1720 г. в качестве вице-адмирала [3, с. 6]. Доказательством того, что в данном фрагменте имеется в виду именно Шёблад, является фраза «безсилни вси бежатъ»: как известно, командир шведской эскадры принял решение спастись бегством с поля битвы после сдачи его фрегатов в плен россиянам [3, с. 6–7]. Если высказанные доводы верны, то этот факт предоставляет возможность значительно дополнить историю создания текста и датировать беловой автограф уже не 1714-м, а, самое раннее, августом 1720 г. В пользу более поздней датировки текста на Л. 5 свидетельствует и ряд других текстовых расхождений с черновыми автографами I и II, о которых будет сказано ниже.

Фрагмент, начинающийся словами «Недруги прошлыхъ же баталіи забывали», в черновом автографе выглядит следующим образом:

> Не помнитъ страшнаго себѣ боя въ Украйнѣ,
> Чимъ ваше царство все ихъ взятых сполнено,
> Что тамъ изрядные его убиты войни,
> Да поле трупомъ их все есть навожено.
>
> [11, ч. 2, с. 146]

Упоминание «боя в Украйнѣ» (очевидно, Полтавы) виделось актуальным в разгар Северной войны в 1714 г. Гренгамское же сражение, подытоживавшее цикл знаменательных баталий и русско-шведского противостояния Петровской эпохи, требовало подведения итогов войны, в связи с чем более уместным поэту виделось обобщенное упоминание всех битв последнего двадцатилетия.

Перейдем к рассмотрению исключенных в беловом автографе фрагментов изначального текста. В строфе, начинающейся стихом «Орѣлъ ничтожныхъ мухъ никако поимаетъ», говорится об орле и слоне. Два эмблематических образа, бесспорно, являются отсылкой к изображению на

триумфальных воротах на Троицкой площади возле Петропавловской крепости, через которые 9 сентября 1714 г. должен был пройти победоносный император. На воротах присутствовало изображение двуглавого орла, схватившего слона, которое сопровождалось надписью: «Русский орёл мух не ловит» [6, с. 167–168] (фраза обыгрывает латинскую пословицу aquila non captat muscas [14, с. 72–73]). Прозрачную аллегорию слона, обозначающую шведский фрегат «Элефант», раскрывает в подстрочном примечании сам автор оды. Вероятной причиной, по которой Паузе в итоге убрал эту строфу из итогового варианта стихотворения, послужила ее сугубая окказиональность. Ода предназначалась для прочтения перед императором в день торжества. В 1720 г., по прошествии шести лет, разумеется, аллегории орла и слона уже не актуализировались в сознании читателя и были излишними в стихотворении, посвященном другой триумфальной виктории.

По той же причине — событийной актуальности — вероятно, был исключен и фрагмент, в котором говорится о Преображенском и Семёновском полках. Фраза «во близости смотрети» свидетельствует о намерении автора оды передать зрительное восприятие проходящих сквозь триумфальные ворота солдат. Спустя шесть лет передача визуальных впечатлений от церемонии 1714 г. потеряла актуальность.

Причина отказа от строфы, посвященной слуху о пленении Петра, представляется очевидной — не очернять образ и авторитет правителя напоминанием о досадных сплетнях. Другое дело — о каком именно пленении идет речь в оде. Наиболее известным сюжетом о попадании императора в плен является эпизод из истории неудачного Прутского похода 1711 г., в ходе которого Пётр едва не был взят в плен по причине стратегических просчетов российского командования. В частности, известна не доказанная историками гипотеза о существовании письма Петра Сенату с берегов Прута. В этом письме император поручал членам Сената в случае своего пленения заморозить всю деятельность вплоть до возвращения из плена [5, с. 17–19]. Подлинность этого документа, напечатанного лишь в 1786 г. Якобом фон Штелином, до сих пор вызывает споры. В рамках настоящей статьи мы, разумеется, не претендуем на то, что обнаружили косвенное упоминание современником слухов о пленении императора, так как это не входит в наши задачи. В любом случае причины исключения Паузе этого фрагмента из беловика рукописи ви-

дятся прозрачными, а тезис о намеке автора на Прутский поход носит гипотетический характер.

Причины, по которым был исключен фрагмент, начинающийся словами «Однакожъ трудъ таковъ превелію Государю», остаются неочевидными. Возможно, поэтом было принято решение избавиться от данного 4-стишья по исключительно стилистическим соображениям.

Наконец, заслуживает комментария итоговый отказ автора от последнего катрена. В XVIII в. рождение наследников престола относилось к разряду тех событий, которые окказиональный жанр оды тщательно освещал [1, с. 7]. Традиция рекомендовала сказать о пополнении августейшей фамилии и в конце произведения, даже если ода не посвящена новорожденному напрямую. Упоминание Паузе детей Петра видится особенно уместным в свете того, что 3 (14) сентября 1714 г., почти за неделю до даты Гангутского торжества, родилась пятая дочь царя великая княжна Маргарита Петровна. Однако в беловом автографе этот фрагмент оказался убран. К 1720 г. из всех прямых наследников в живых оставались только Анна, Елизавета и Наталья Петровна младшая, после рождения которой супруга больше не подарила императору ни одного ребенка. При таких обстоятельствах, конечно, желать скорого пополнения семьи выглядело неуместным.

Подведем итоги. Нами были рассмотрены не все различия между черновиками и беловой версией текста, но, как было продемонстрировано выше, основная стратегия Паузе сводится к тому, что поэт намеренно убирал всякую конкретику, привязывавшую стихотворение к празднованию победы при Гангуте 1714 г., в результате чего поздний текст оды выглядит в целом более обобщенным. Из-за того, что черновик, по-видимому, в итоге не был переписан для подносного экземпляра императору (по крайней мере эта ода не числится в библиотеке царя [15; 16; 19]), поэт умело воспользовался тем, что Пётр, вероятно, не помнил стихотворения шестилетней давности, и приспособил имевшийся текст под новый праздник в 1720 г. Косвенным доказательством значительно более позднего происхождения белового текста оды может считаться и то, что слово «Эолъ» (Л. 1, Л. 5) имеет два варианта заглавной буквы: *Э* и *Є* соответственно [12, с. 187–188]. Остается вопросом, считать ли то, что было названо нами ранее беловым автографом, финальной версией оды 1714 г. или же самостоятельным сти-

хотворением — с учетом того, что текст на Л. 5 автор даже не снабдил названием.

В заключение статьи дадим ряд кратких замечаний относительно стиховедческих аспектов произведения. Несмотря на то что Паузе известен своими попытками ввести в русское стихосложение немецкую силлабо-тоническую систему [13], силлабо-тонический принцип не выдерживается строго на протяжении стихотворения. Обусловлено это в первую очередь непоследовательным оперированием Паузе дифтонгами: «Ни к сам*оу*годію, ни здравія смотря», «Ихъ стѣны низложа, вали и лег*ео*ны», «Как пр*ео*браженские со сем*ео*новскими» — на этих примерах видно, что поэт весьма бессистемно воспринимает идентичные бифонемные сочетания гласных то в качестве одного, то в качестве двух слогов, приспосабливая под избранный размер. Сбою ритма также способствует неестественный для русского языка перенос ударения: «Не помнитъ страшнаго себѣ бо*я* въ Украйнѣ», «I Н*ѣ*ва дней такихъ упомнитъ радостнѡ» и т. д. Наконец, неблагозвучными для силлабо-тоники кажутся рифмы типа «храбраго — своего», «смотрети — ходити», «самъ — завистникамъ» и др. Видно, что, по сути, характер клаузул здесь совпадает с тем, что было принято в русском стихосложении XVII в., — польской силлабической системой.

Приложение 1[2]

Паузе Иоганн Вернер. «Оды на победы Петра I в Северной войне». — 26.6.6.

XVIII в. 1714 г., 1720 (?) 5 л. 2°. Автограф. Русс., нем. яз.

Рукопись поступила в 1735 г. в составе собрания Паузе.

Филиграни: 1) герб Амстердама с литерами RG (Л. 1), вид: Дианова, Амстердам № 300 (1704–1719 гг.); 2) То же (Л. 3); 3) литеры IH (Л. 5), не отожд.

Почерк и языковые особенности. Авторская скоропись одного почерка (И.В. Паузе). Темно-коричневые чернила, исправления на Л. 1 – Л. 2 об.

2 За помощь в работе с рукописью выражаю искреннюю благодарность сотрудникам НИОР БАН: А.Е. Жукову, М.В. Корогодиной, Л.А. Петровой, В.Г. Подковыровой. За помощь в расшифровке немецкого названия оды сердечно благодарю немецких славистов С.А. Менгель (Университет Мартина Лютера, Галле-Виттенберг) и Е.М. Матвеева (Университет Фридриха Шиллера, Йена).

сделаны светло-коричневыми, на Л. 3 – Л. 4 об. черными. Почерк имеет незначительный наклон вправо. Почерк на Л. 5 – Л. 5 об. более компактен (за счет астрофичности текста) и аккуратен. Часто соединение букв. Присутствуют выносные буквы *х, р, с, і, ъ, з, м*. Под титлами пишутся слова *ншъ, црь, гдрь*.

Без переплета, в синей картонной папке с бумажным ярлыком.

Записи. 1) Л. 1: «Переводъ со французскаго» (почерком Паузе, светло-коричневыми чернилами). 2) Там же: математические вычисления. 3) Там же: «Слон значит — <фрега>[3] корабль, <которой въ тоі потреби> взятой <да съ нимъ> на котором шоутъ беи нахть господинъ фон Эреншилдъ білъ». 4) Л. 3 об.: исправления текста на русском и латинском языках. 5) Там же: «Слонъ значитъ взятоі фрегатъ, на которомъ шоутъ беи нахтъ господинъ фон Эреншилдъ коммандовалъ». 6) Л. 3 об. – Л. 4: исправления текста на русском и латинском языках.

Листы без текста. Л. 4 об.

Печати. Небольшой круглый синий штамп «Рук. отд. БАН СССР» (Л. 1, Л. 2 об.).

Содержание:

Л. 1 – Л. 1 об.: Нач.: «Небесная рука намъ въ истинѣ чудесна…». Кон.: «<Да> русія сего дня упомнитъ радостнѡ». Черновой автограф I с авторской правкой.

Л. 2.: Нач.: «Не ѡтстращютъ ихъ ни бомбі, ни гранаты…». Кон.: «…Во время же свое еще наслѣдниковъ». Дополнительные пять строф к черновому тексту оды I.

Л. 2 об.: Черновой вариант названия оды на немецком и русском языках. Немецкий текст: Auf den Triumphirlichen Einzug Herrn Z[aren][4] Seiner Majestät Petri I Imperator von ge[samten] Reußland. Welcher geschehen in dero Herrschaft zu S. Petersburg | 9 Sept[ember] 1714. Wegen der Siege by Wasa; Finland | 19. Febr[uar]. Wegen der Einnahme Insel Aland, und <крѣпость> Neschlott. aber wegen des glückl[ich] gefalle[ne]n Seefestung, so Herr Z[ar] Seine Majestät in qualität des Schaut by Nacht glückl[lich] besorgte». Русский текст: «Тріумфалной вход | егѡ царскаго величества Петра I всея росии самодержца | учиненъ въ царствующемъ градѣ Санктъ Петербургѣ въ |

3 В угловых скобках воспроизводится зачеркнутый в рукописи текст.

4 В квадратных скобках воспроизводятся вероятная расшифровка сокращенных слов.

θ сентября 1714 для побѣды у вази въ Фінландіи | въ θі февраря, для взятія крѣпості Нышлотъ и острова Аланда, | а особливѡ для морскагѡ боя, иже егѡ царское | величество в чинѣ шаутъ беи нахта счастливо держалъ». В немецком тексте присутствуют вставки на русском языке.

Л. 3: Черновой вариант названия оды на русском (два текста) и немецком языках. Первый русский вариант названия (перечеркнут целиком): «Тріумфалной вход егѡ царскаго величества Петра а всея велии росии самодержца учиненъ въ царствующемъ градѣ Санктъ Петербургѣ въ θ сентября 1714 для побѣды у вази въ фінландіи въ θі февраря, для взятія крѣпості Нышлотъ и острова Аланда, а особливѡ для морскагѡ боя, иже егѡ царское величество в чинѣ шаутъ беи нахта счастливо держалъ». Немецкий вариант названия нечитаемый. Второй русский вариант названия: «На тріумфалной вход | егѡ царскаго величества Петра Первагѡ | великія рѡсіи імператора въ царствующемъ градѣ Санктъ Петербургѣ въ θ февр сентарб (sic!) | учиненоі | сквоз торжественная врата | построена для разныхъ побѣдъ на шведѡвъ въ 1714 году | полученныхъ | іако для побѣды у васи во фінландіи въ θі февр., | для взятія ѡстрова Аланда и крѣпості Нышлотъ, | а особливѡ для ради морскоі вікторіи, еже <егѡ царское величество> самодержавн. | государь в чинѣ шаутъ беи нахта <сущіи> бывшіи | на шведскоі флотъ у ангы в сінусѣ бот | никомъ счастливо держалъ».

Л. 3 об. – Л. 4.: Черновой автограф второго исправленного варианта текста. Нач.: «Небесная рука намъ въ истинѣ чудесна…» (сверху надписано: «Десница Божія»). Кон.: «…Своихъ же первѣе насъ на морѣ имѣлъ…». Кон.: «Во время же свое еще наслѣдникѡв».

Л. 5 – Л. 5 об.: Беловой автограф оды. Нач.: «Небесная рука намъ въ истинѣ чудесна…». Кон.: «…I Нѣва дней такихъ упомнитъ радостнѡ».

Дополнительные сведения. В начале рукописи название не указано, авторство определено В.Н. Перетцем [11, с. 219–221].

Библиография. 1) Описание Рукописного отдела Библиотека Академии наук СССР. Л., 1980. Т. 4. Вып. 2: Стихотворения, романсы, поэмы и драматические сочинения. XVII – первая треть XVIII века. С. 64; 2) *Перетц В.Н.* Историко-литературные исследования и материалы: в 4 т. Т. 3: Из истории развития русской поэзии XVIII века. Ч. 2. С. 144–147.

Приложение 2

Небесная рука намъ въ истинѣ чудесна
Нашъ вицеадміралъ уже ся возвратил
Хоть недругъ учинилъ задержки и мѣста тѣсна,
А ншъ Ираклiи все скоро побѣдилъ.
Еолъ и братія крыла ему прислали
Он счастливѡ пошелъ чрез Сvрть и Каменіе
Как счастіе ему и случай прилежали
Так онъ и совершилъ свое намѣреніе.
Марсъ со Мінервою ему вездѣ проводник
Совѣтник истинноі и другъ искусноі былъ
Чим онъ на путь и в слѣдъ Алкідовых охотникъ
В своихъ же дѣлахъ всѣхъ неѕлобивѡ ходилъ.
Въ потребахъ болших онъ самъ въ первых поступает
Ни к самоугодію, ни здравія смотря
Вся предподумаетъ, чимъ дѣло совершаетъ
Смотритъ, коммандуетъ, водитъ и правитъ вся
Всякъ видяже его имѣетъ удивиться
Что государь единъ всю тяготу несетъ
Как Атласъ носитъ вся, в примѣръ боговъ трудится
Своимъ же окомъ зря, правленіе ведетъ.
В присущемъ году онъ узнал какъ авантажу
Иметь, онъ такова недруга ѡдолѣлъ
Котороі гнѣвъ и громъ дыхалъ и дымъ и сажу.
Своихъ и первѣе насъ на море имѣлъ
[Орѣлъ ничтожныхъ мухъ никако поимаетъ,
А нашъ орѣлъ пленилъ от силныхъ храбраго,
Слонъ гордый прежд сего и дикои познаетъ,
Поклономъ господа и царя своего.]
[Кому и нѣкогда такая честь припала,
Что в боѣ шаутъ беи нахтъ в полонъ от ково взят,
Не слышано нигдѣ, jсторія умолчала,
До сего дня ищемъ, а вѣдомости нѣтъ.]
Тогѡже силою къ намъ прислана побѣда
Земля и море есть ему позорище

Всегѡдно, да ему безсмертна честь примѣта
Надѣжноі же покой и миръ пристанище.
Недруги прошлыхъ же баталіи забывали
Чимъ наше царство все ихъ взятыхъ сполнено
Что тамъ безчисленные ихъ войни упали
Да поле трупами ихъ вездѣ навожано.
І видится что онъ недругъ забылъ уроны
Въ осадахъ съ двацатъ лѣтъ что царь имъ учинилъ
Ихъ стѣны низложа, вали и легеоны
Для мира точію побѣду ѡтносилъ.
[Однакожъ трудъ таковъ превелію Государю,
Коли онъ самъ прибывъ, все еже тяжало,
То умомъ побѣдит, по Божію же дару
Преможетъ, что инымъ не можно есть зѣло.]
[Зѣло дивительно во близости смотрети,
Как преображенские со семеоновскими
В примѣръ полковника, повелены ходити
На морѣ и землѣ, на непріятели.]
Леібгардіа егѡ на пушки и гранаты
Стоитъ, на нынѣшныхъ и старыхъ шведѡвъ рать
А Sеблатъ ихъ глава съ своими же фрегаты
На нашихъ не стоитъ, безсилни вси бежатъ.
Такъ Богъ помиловалъ благословляти царя
Славленна мудростью и вышшимъ разумомъ
Sдесь в новыхъ зданіяхъ светяща государя
Подданныхъ же своихъ блажяща с лишествомъ
А ежель нынѣже такъ счастливи начати
Судамъ, которыхъ <самъ> онъ себѣ построилъ самъ
Сколь паче счастливы не будутъ въ предъ достатки
На смѣхъ противникамъ всѣмъ и завистникамъ
Мы воспоемъ сію прерѣдкую побѣду
Четыре дни числомъ фрегатов, лѣпотнѡ
Да будет Фамою извѣстно всѣму свѣту
І Нѣва дней такихъ упомнитъ радостнѡ.
[При томъ тріумфѣ же царица умножаетъ

Намъ радость, рождшая надежду дала вновь.
Будь Боже похваленъ, да царство получаетъ
Во время же свое еще наслѣдниковъ.]

Список литературы

Исследования

1 *Алексеева Н.Ю.* Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб.: Наука, 2005. 369 с.

2 *Берков П.Н.* Из истории русской поэзии первой трети XVIII века // XVIII век. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1935. Сб. 1. С. 61–81.

3 *Берх В.Н.* Историческое известие о морской Гренгамской баталии. СПб.: Тип. Имп. Рос. академии, 1828. 11 с.

4 *Бородкин М.М.* История Финляндии. Время Петра Великого. СПб.: Гос. тип., 1910. 337 с.

5 *Водарский Я.Е.* Легенды Прутского похода Петра I (1711 г.) // Отечественная история. 2004. № 5. С. 3–26.

6 *Кротов П.А.* Гангутская баталия 1714 года. СПб.: Лики России, 1996. 247 с.

7 *Лапшов С.П.* Триумф и трагедия: битва при Стуркюро, 19 февраля (2 марта) 1714 г. // История военного дела: исследования и источники. 2014. № S–II. С. 82–132.

8 *Михальчи Д.Е.* Славяно-русская грамматика Иоганна Вернера Паузе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1969. 43 с.

9 *Моисеева Г.Н.* «История царьградская» Иоганна Вернера Паузе — неизвестное сочинение начала XVIII в. // Культурное наследие Древней Руси (Истоки. Становление. Традиции). М.: Наука, 1976. С. 205–210.

10 *Моисеева Г.Н.* Неизвестные стихотворения Иоганна Вернера Паузе // Сравнительное изучение литератур. Л.: Наука, 1976. С. 219–222.

11 *Перетц В.Н.* Историко-литературные исследования и материалы: в 4 т. СПб.: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1900–1902.

12 *Успенский Б.А.* Первая русская грамматика на родном языке. Доломоносовский период отечественной русистики. М.: Наука, 1975. 230 с.

13 *Smith G.* The contribution of Glück and Paus to the development of Russian versification: The evidence of Rhyme and Stanza forms // Slavonic and East European Review. 1973. T. 51. P. 22–35.

Источники

14 *Бабичев Н.Т., Боровский Я.М.* Словарь латинских крылатых слов: 2 500 единиц. М.: Русский язык, 1988. 960 с.

15 Библиотека Петра I: Описание рукописных книг. СПб.: БАН, 2003. 431 с.

16 Библиотека Петра I: Указатель-справочник. Л.: БАН, 1978. 212 с.
17 Вирши. Силлабическая поэзия XVII–XVIII веков. Л.: Сов. писатель, 1935. 332 с.
18 *Паузе И.В.* [Оды на победы Петра I в Северной войне], первая треть XVIII в. // БАН. 26.6.6. Основное собрание. 5 л.
19 Подносные экземпляры в библиотеке Петра I. Отражение культурной парадигмы Петровской эпохи: исследование, каталог. СПб.: Коло, 2022. 226 с.
20 Походный журнал 1714 года. СПб.: [Б. и.], 1854. 161 с.
21 Словарь русских писателей XVIII в.: в 3 вып. СПб.: Наука, 1988–2010.

References

1 Alekseeva, N.Iu. “Russkaia oda: Razvitie odicheskoi formy v XVII–XVIII vekakh” [“Russian Ode: Development of Odic Form in the 17–18th Centuries”]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 369 p. (In Russ.)

2 Berkov, P.N. “Iz istorii russkoi poezii pervoi treti XVIII veka” [“From the History of Russian Poetry of the First Third of the 18th Century”]. *XVIII vek* [*18th Century*], coll. 1. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the Soviet Union Publ., 1935, pp. 61–81. (In Russ.)

3 Berkh, V.N. *Istoricheskoe izvestie o morskoi Grengamskoi batalii* [*A Historical Report about the Marine Battle of Grengam*]. St. Petersburg, Tipografiia imperatorskoi rossiiskoi akademii Publ., 1828. 11 p. (In Russ.)

4 Borodkin, M.M. *Istoriia Finliandii. Vremia Petra Velikogo* [*A History of Finland: The Era of Peter the Great*]. St. Petersburg, Gosudarstvennaia tipografiia Publ., 1910. 337 p. (In Russ.)

5 Vodarskii, Ia.E. “Legendy Prutskogo pokhoda Petra I (1711 g.)” [“Legends of the Prut Expedition of Peter I (1711)”]. *Otechestvennaia istoriia* [*National History*], no. 5, 2004, pp. 3–26. (In Russ.)

6 Krotov, P.A. *Gangutskaia bataliia 1714 goda* [*The Battle of Gangut in 1714*]. St. Petersburg, Liki Rossii Publ., 1996. 247 p. (In Russ.)

7 Lapshov, S.P. “Triumf i tragediia: bitva pri Sturkiuro, 19 fevralia (2 marta) 1714 g.” [“Triumph and Tragedy: The Battle of Storkyro, February, 19 (March, 2), 1714”]. *Istoriia voennogo dela: issledovaniia i istochniki* [*A History of Warfare: Studies and Sources*], no. S-II, 2014, pp. 82–132. (In Russ.)

8 Mikhal’chi, D.E. *Slaviano-russkaia grammatika Ioganna Vernera Pauze* [*The Slavic-Russian Grammar of Johann Werner Paus: PhD Thesis, Summary*]. Leningrad, 1969. 43 p. (In Russ.)

9 Moiseeva, G.N. “‘Istoriia tsar’gradskaia’ Ioganna Vernera Pauze — neizvestnoe sochinenie nachala XVIII v.” [“‘A History of Tsargrad’ by Johann Werner Paus — an Unknown Work of the Beginning of the 18th Century”]. *Kul’turnoe nasledie Drevnei Rusi (Istoki. Stanovlenie. Traditsii)* [*The Cultural Heritage of Old Rus (Roots. Development. Traditions)*]. Moscow, Nauka Publ., 1976, pp. 205–210. (In Russ.)

10 Moiseeva, G.N. “Neizvestnye stikhotvoreniia Ioganna Vernera Pauze” [“Unknown Poems by Johann Werner Paus”]. *Sravnitel’noe izuchenie literatury* [*The Comparative Literary Studies*]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 219–222. (In Russ.)

11 Peretts, V.N. *Istoriko-literaturnye issledovaniia i materialy: v 4 t.* [*Historical and Literary Studies and Materials: in 4 vols.*]. St. Petersburg, F. Vaisberg and P. Gershunin Publ., 1902. (In Russ.)

12 Uspenskii, B.A. “Pervaia russkaia grammatika na rodnom iazyke” [“The First Russian Grammar in the Native Language”]. *Dolomonosovskii period otechestvennoi rusistiki*

[*The Pre-Lomonosovian Period of the Domestic Russian Studies*]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 230 p. (In Russ.)

13 Smith, Gordon. “The Contribution of Glück and Paus to the Development of Russian Versification: The Evidence of Rhyme and Stanza Forms.” *Slavonic and East European Review*, vol. 51, 1973, pp. 22–35. (In English)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/NPKPNY
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ. ДНЕВНИК. 1892 ГОД. Предисловие, подготовка текста и примечания В.Л. Гайдук

© 2025 г. В.Л. Гайдук

Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 07 июня 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 05 сентября 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-452-513

Аннотация: В статье продолжена работа над публикацией дневника В.Я. Брюсова, которая была начата в предыдущих номерах журнала. Записи с 1 января 1892 г. по 16 октября 1892 г. публикуются впервые без купюр. В предлагаемом отрывке Брюсов подробно описывает события своей жизни: учебу в Поливановской гимназии, стихотворные и прозаические опыты, впечатления от прочитанных книг, череду своих возлюбленных, первые актерские работы в любительском театре. По характеру записей ранний брюсовский дневник схож с другими юношескими дневниками рубежа XIX–XX вв. Для составления комментария, как и в предыдущих публикациях, привлекается материал «Записных тетрадей», в которые поэт не только вносил свои стихи, но и анализировал собственное творчество и фиксировал подробности своей жизни. Для более точной расшифровки дневника его текст был сверен с рукописью и машинописью жены поэта — И.М. Брюсовой, которая готовила первую публикацию дневников. Настоящая публикация снабжена предисловием и подробным историко-литературным комментарием.

Ключевые слова: В.Я. Брюсов, Б. Зунделович, А.А. Ланг, дневники, эгодокументы, автобиография, символизм, театр.

Информация об авторе: Владислава Леонидовна Гайдук — старший научный сотрудник, Государственный музей изобразительный искусств им. А.С. Пушкина, ул. Волхонка, д. 12, 119019 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-1131-5732

E-mail: bastetm9u@gmail.com

Для цитирования: *Гайдук В.Л.* Валерий Брюсов. Дневник. 1892 г. Предисловие, подготовка текста и примечаний В.Л. Гайдук // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 452–513. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-452-513

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

VALERY BRUSOV. JOURNAL ENTRIES OF 1892. Foreword, text prep. and notes by V.L. Gayduk

© 2025. Vladislava L. Gayduk
Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow, Russia
Received: June 07, 2024
Approved after reviewing: September 05, 2024
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: The article continues the work on the publication of the Valery Brusov's journals. For the first time, we publish uncut entries from January 1, 1892 to October 16, 1892. In the proposed passage, Bryusov describes in detail the events of his life: studying at the Polivanov gymnasium, poetic and prose experiences, impressions of books he read, a series of his lovers, and his first acting jobs in an amateur theater. By the nature of the entries, the early Bryusov's journal is similar to other youth journals of the turn of the 19th–20th centuries. For composing the commentary, as in previous publications, the article uses the material of *Notebooks*, in which the poet not only entered his poems but also analyzed his own work, and recorded the details of his life. For a more accurate interpretation of the diary, its text was compared with the manuscript and typewriting of the poet's wife, I.M. Bryusova, who prepared the first publication of the diaries. The publication is provided with a preface and a detailed historical and literary commentary.

Keywords: V.Ya. Brusov, B. Zyndelovich, A.A. Lang, journals, ego-documents, biographical sources, symbolism, theatre.

Information about the author: Vladislava L. Gayduk, Senior Researcher, Pushkin State Museum of Fine Arts, Volkhonka, 12, 119019 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-1131-5732

E-mail: bastetm9u@gmail.com

For citation: Gayduk, V.L. "Valery Brusov. Journal Entries of 1892," foreword, text prep. and notes by V.L. Gayduk. *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 452–513. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-452-513

Валерий Брюсов. Дневник. 1892 г.

В 1892 г. В.Я. Брюсову 19 лет, он — ученик выпускного класса Поливановской гимназии, молодой повеса, искушенный, по его мнению, в вопросах любви, поэзии и философии. Владимир Станюкович, брюсовский приятель той поры, рисует портрет юного поэта: «длинного, тонкого, слегка сутулого, с резко черными и жесткими волосами бровей, усов и головы. Он носил маленькую бородку, его движения и жесты были порывисты и угловаты. И по-прежнему он не умел смеяться» [21, с. 728].

Брюсов продолжает вести дневник, начатый осенью 1890 г. Записи в дневнике он делает почти каждый день, помимо фиксации событий, которая в дневнике будет обозначена как «Хронология», появляется и общее описание событий за какой-либо период. Возникают так называемые «Поездки в Голицыно», которых, исходя из дневниковых записей, было восемь, но подробно описаны лишь поездки с четвертой по восьмую. Голицыно — станция Московско-Брестской железной дороги, в 1890-е гг. — один из дачных поселков, который, согласно путеводителю 1894 г., не отличался дешевизною и удобством из-за дальности расположения и скудности условий для проживания [26, с. 31]. Сами Брюсовы это лето проводили в Ховрино, а в Голицыно Брюсов совершал регулярные поездки совместно со своим приятелем Николаем Андруссеком. Брюсов отзывался об обществе в Голицыно как о «цветнике, где я удовлетворяю потребности женского общества». Помимо семьи Федоровых, две дочери которых — Мария и Елизавета — были предыдущими увлечениями Брюсова [5], в Голицыно на лето переехала семья Красковых, дочерей которых — Елену и Варвару — он также не оставил без внимания.

По характеру записей ранний брюсовский дневник схож с другими юношескими дневниками рубежа XIX–XX вв.: учеба, чтение, театры, карточные игры, кутежи и любовные увлечения. Скупость жизненных впечатлений восполнялась скрупулезной документацией даже малозначительных событий. Желание пережить любовный опыт привело к гиперболизации незначительных увлечений, что делалось Брюсовым умышленно. Так, в дневнике большую часть 1892 г. Брюсов считал себя влюбленным поочередно в нескольких девушек из общества Красковых, в письме, которое он отослал сам себе, он писал:

> Разъясняю здесь всем, что теперь, еще в сентябре <18>92 года (да, поверьте, и раньше) я ясно понимал свои отношения к Варе, Верочке № 1 и Верочке № 2. Я не люблю ни одной их них. Ухаживаю я за Верочкой № второй не с целью убедить других, что я влюблен в нее: я слишком уже ухаживаю. Нет! Я желаю, чтобы думали вот что:
>
> Он притворяется влюбленным, боясь, что заметят его любовь к Варе.
>
> Одним словом, это одно звено в цепи <1нрзб> убеждений, которыми я заставляю всех уверовать в мою (несуществующую! заметьте!) любовь к Варе[1].

Своим возлюбленным Брюсов посвящал стихи, которые, как и прежде, заносил в «Записную тетрадь»*, теперь уже под номером три, стихи зачастую дополнялись пояснениями, в которых указывались события жизни, вдохновившие на их написание, или поэтические влияния. Чаще всего в это время возникали имена А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, С.Я. Надсона, о последнем Брюсов написал целую работу. Поэтические опыты Брюсова этого периода, по мнению Н.К. Гудзия, все еще существовали в рамках творчества поэтов надсоновской школы, на что указывает словарный материал стихов и пристрастие к трехсложным размерам [2, с. 205].

Сам Брюсов приводил следующую «последовательность» влияний:

* «Мои стихи. 1881–1891. Записная тетрадь № 2» — НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 2 (далее — МС2); «Мои стихи. 1892 — начало 1893. Записная тетрадь № 3. Prim.» НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 3. (далее — МС3(1)); «Мои стихи. Поэмы. 1891. Записная тетрадь № 3. Secundi» НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 4. (далее — МС3(2)).

> После ребяческих опытов, написанных в духе Некрасова, я одно время подпал под влияние Надсона, которым в те годы увлекалась вся молодежь. Следующим моим учителем был Лермонтов <...>. Только после Лермонтова настала для меня пора, когда я смог оценить величие и значение Пушкина [6, с. 169].

В это время Брюсов также увлекался переводами: 1891 г. ознаменован переводами «Энеиды» [5, с. 465], в 1892 г. появляются первые поэтические переводы произведений Г. Гейне. Об этом периоде он писал: «...я знал немецкий язык довольно посредственно, я понимал не все даже со словарем, но угадывать было еще сладостнее, чем знать» [8, с. 75]. Круг чтения Брюсова в 1892 г. был достаточно разнообразным: наряду с классическими авторами — Гомером, Ж.-Б. Мольером, И. Гёте, современники — Дм.С. Мережковский, Э. Золя, М. Метерлинк и др. Брюсов оказался под большим впечатлением от дневников М.К. Башкирцевой, которые появились в переводе Л.Я. Гуревич в журнале «Северный вестник» [16; 17]. Записи Башкирцевой отличали упорное взращивание собственного таланта, страстное желание славы и зацикленность на собственной личности — все это находило горячий отклик в душе юного поэта.

Помимо литературных занятий, Брюсов увлекался театром. В Голицыно он участвовал в подготовке любительского спектакля по пьесе Н.В. Гоголя «Женитьба», в котором также играла Елена Андреевна Краскова — будущая возлюбленная Брюсова. По возвращении в Москву в сентябре 1892 г. Александр Ланг пригласил Брюсова в драматический кружок, который был организован Борисом Зунделовичем, спектакли давали в Немецком клубе. К желанию прославиться на поэтическом поприще прибавляется также стремление блистать на театральный подмостках и как актер, и как драматург. Брюсов задумал «сочинить какую-то глупую сцэнку <так!>, чтобы поставить ее»[22] как можно скорее. Его желание осуществилось, и в следующем 1893 г. он сыграл одну из главных ролей в пьесе собственного сочинения «Проза».

Очевидно, под влиянием «Юлия Цезаря» У. Шекспира Брюсов начал работу над несколькими пьесами на античную тему: «Юлий Цезарь», «Помпей Великий», «Каракалла». Как отмечал М.Л. Гаспаров, «в 1890-х годах в брюсовском отношении к античности не было историзма — то есть внимания к исторической конкретности, своеобразию и взаимосвязи явлений.

Брюсова интересовало в его героях не то, что в них было конкретно-исторического, а то, что в них было надысторического, что позволяло Ассаргадону, Александру, Баязету и Наполеону подавать друг другу руки через голову веков в пантеоне брюсовского культа мощной личности» [1, с. 543].

Вероятно, в это же время Брюсов познакомился со спиритизмом, при описании одной из голицынских поездок он упоминал о спиритическом сеансе. В более позднем тексте — предисловии к сборнику стихов своего друга Александра Ланга, вышедшем в 1903 г., — Брюсов написал: «Все слыхали, что — спириты сидят в темноте и вызывают умерших родственников, а те стучат и сообщают приторные сентенции. Легко улыбнуться самодовольно, вспомнив это» [10, с. 7]. Возможно, улыбку вызывали именно красковские сеансы, участником которых и был поэт, ведь помимо наблюдения за «спиритическими явлениями» они были прекрасным прикрытием брюсовского фривольного поведения.

Таким образом, в дневнике 1892 г. Брюсов перед читателями предстает в разных ипостасях: юного поэта, начинающего драматурга, актера-любителя, спирита, ловеласа, прилежного студента гимназии, заядлого картежника и т. д. Весь дневник пронизывает брюсовская уверенность в своей одаренности и исключительности, именно к этому времени относится знаменитая фраза: «Я рожден быть поэтом. Да! Да! Да!»

В данной публикации впервые представлены дневниковые записи с 1 января 1892 г. по 16 октября 1892 г. без купюр, она является продолжением публикации дневников 1890 г. [4] и 1891 г. [5]. Лица, организации и издания, встречающиеся в предыдущих публикациях, в настоящем выпуске не комментируются. Дневниковые записи вплоть до 25 февраля 1892 г. ведутся в той же тетради, в которую помещены записи 1890 и 1891 гг. С 26 февраля 1892 г. по 16 октября 1892 г. они продолжаются в новой тетради, которая предварена тем же эпиграфом из А.С. Пушкина, что и предыдущая тетрадь. Последующие записи осени и зимы 1892 г. помещены в отдельной тетради, озаглавленной «Леля», так как эти записи представляют собой новый период в жизни Брюсова, в данную публикацию они включены не были, частично они были опубликованы Н.А. Богомоловым [19].

Все записи печатаются по правилам современной орфографии и пунктуации, с максимальным сохранением авторских особенностей. Сокращенные и недописанные Брюсовым слова восполнены в угловых редакторских

скобках (< >). Общеупотребительные сокращения не раскрываются (т. д., др., руб., коп.). Зачеркнутые слова и фразы воспроизводятся в тексте в квадратных скобках ([ ]). Авторские подчеркивания в тексте сохраняются, авторские вставки выделяются *курсивом*. Вопросы в круглых скобках рядом с некоторыми событиями являются авторским знаком В.Я. Брюсова. Постраничные примечания в тексте публикуемого фрагмента также являются авторскими.

Записи от 26, 27, 29 февраля; 18, 22, 29 марта; 6 апреля; 28, 29 июля; 12, 14, 16, 19, 20, 24, 31 августа; 7, 20 сентября; 3, 15 октября подчеркнуты красным карандашом, очевидно, рукой И.М. Брюсовой. Эти записи были отобраны для публикации дневника 1927 г. [7].

Автограф ныне публикуемого текста хранится: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 11/1. Л. 32 об. – 35 и Ед. хр. 11/2. Л. 1–36. Электронная копия рукописи опубликована: http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/moya-zhizn-knigi-1-5

1 НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 30. Л. 1.
2 См. наст. публикацию. с. 492.

1892 январь

Среда. 1. Днем у нас Бабурин, И.А., Н.А. Моя поездка к Рассадиным[3]. Говорю так, что патетически. Веч<ером> поездка ряжен<ыми> к Извольским (Эйх<енвальд> с нами не ездил). У Изв<ольских> в общем скучно, ибо не танцую.

Четв<ерг>. 2. Вторая поездка ряжеными к Можжух<?>. Несколько веселее. Знакомлюсь с Трофимовой. Еду на извозч<ике> с одной, там беседую с другой. Ночевал у И.А.

Пят<ница>. 3. Третья поездка ряженым <к> Соб<?>. Я собира<лся> к Красков<ым>, но меня убед<или> ехать к Оленьевой с Трофимовой[4]. К Краск<овым> зашел однако на час с И.А. Меня убедили остаться и этим так сказать растрогали. Стараясь придти в хор<ошее> распол<ожение> духа выпили у Краск<овых> 5 рюмок водки. Действит<ельно> пришел в настр<оение> хорошее. Говорил экспромты. Всей компанией заезжали к Краск<овым>. Я, изображая негодующего (для Верочки), толкнул Н.А. так, что тот отлетел шагов на 10, сорвал колпак с Н<иколая> Вас<ильевича>[5] и

др. У Оленьевой истерзал эпиграм<мами> и др. Фабер<а> так, что он ушел и заплакал <?>. Под конец вечера пили еще, и я был пьян в <1нрзб>, даже боялся танцевать.

Субб<ота>. 4. Вст<ал> поздно. Болит голова. Разбит. Заходил к И.А. и посидел там вечерок. Даже спорили об идеях.

Воск<ресенье>. 5. Веч<ером> у меня винтеры (днем звал Эйх<енвальд> к Свириденко). Играли до 5 час<ов> в перерыве спорили с Пильским.

Пон<едельник>. 6. Встал поздно. Веч<ером> за мной заехал (послан Е<леной> Андр<еевной>) Ник<олай> Вас<ильевич>, и мы уехали к Краск<овым>. Верочка. Провожаю ее. Убеждаю и убедил дать позволение писать ей.

Втор<ник>. 7. День дома. Писал «Самоубийство»[6]. В гим<назии> не был.

Среда 8. В гим<на>зии не был. Пишу «Самоуб<ийст>во».

Четв<ерг> 9. Начинаются холода. Собираюсь завтра в гим<на>зию. Был на Арбате (на счет уроков).

П<я>т<ница> 10. 22° мороза. Никуда не ходил.

Субб<ота>. 11. Веч<ер> у И.А. С ним у Трофимов<ой>. Винт до 3 час. Обещал быть в Нем<ецком> клубе[7] в субб<оту>.

Воскр<есенье> 12. Татьянин день. Веч<ером> с И.А., Нюн<иным> и еще? <так!> в Эрмитаже[8]. Пили. Речи. История с шапками. В Италии[9]. За город я не поехал.

П<о>н<е>д<ельник>. 13. В гимн<азии> не был. Веч<ером> у Эйх<енвальда>. Винт до 12 ч. с Трез<винским> и Тото. 2 больших клена (Я и Эйх<енвальд>).

Втор<ник>. 14. Холода 20°. Написал стих<отворение> «В пустыне эфира...»[10].

Среда 15[11]. Холода 25°. В гимназии не был. Писал «Поэзия Надсона»[12]. Веч<ером> домашний винт. П.А. и деньги.

Четв<ерг>. 16. В гимназии. Новости. Иллиада.

Пят<ница>. 17. Лев Ив<анович>[13] болен. Поэтому уроков мало (еще болен Аппельрот). Изучал в гимн<азии> Канта. Веч<ером> писал «Поэмы Надсона»[14].

Субб<ота>. <18>. Начало в 11 час. Веч<ером> собирался в Нем<ецкий> клуб, но пришедший Нюнин отказался. У Пильского. С ним и еще одним кадетом на Соболях. Дома пьян.

Воск<ресенье>. 19. Провел все скверно. Чувствовал боль во члене и воображал, что Пон<едельник> 20. заразил чем-то серьезным. Одно время даже в отчаяние приходил.

Вт<орник> 21. Веч<ером> в Воскр<есенье> в Нем<ецкий> клуб не поехал, а с Эйх<енвальдом> был в Немчиновке.

Ср<еда>. 22. Пришел в себя. Много занимался.

Ч<е>т<верг> 23. Чтение «Терапии» (вчера) успокоило окончательно.

Пят<ница>. 24. Был веч<ером> у Красковых. С Верой.

Субб<ота>. 25. У Эйх<енвальда>. Винт. Потом бродили по бульвар<у> и болтали. Звонил с полчаса и, наконец, был принужден пройти с черного хода.

Воскр<есенье> <26>. Дома. Утр<ом> собирался к Аппельроту. Заезжал к Чупрову, но его не оказ<алось> дома.

27 Понед<ельник>. Начало в 12 час. Утром написал «Я шел через горы...»[15].

Втор<ник>. Ничего особенного. Перевожу Bello civili[16].

Среда. Именины отца. Веч<ером> много. Я играл в префер<анс> с Полиной Вас<ильевной> etc. Выиграл.

30. Четв<ерг>. Проспал. В гимн<азии> не был. Ездил на Арбат за уроками. Писал fin de sciecle[17].

31. Пят<ница>. В гимн<азии> лат<инские> ext<emporale>. Увы! не из Bello civilis, а из Salustus[18].

1. Субб<ота>. Вечером ждал Пильского и Ланга. Но был сначала Станюкович, Нюнин и И.Ал. Игра до 2 час. в винт. Из гимназии захаживал к Аппельроту, толковали с ним и спорили. В гим<назию> я шел пешком.

2 Вос<кресенье>. Веч<ером> у Нюнина. Винт. Лурье и мн<огие> др<угие>. Разболелась голова. Соб<ствен>но говоря, винт дает очень малую цену удов*ольствия*, особенно беря в<о> вним<ание>, что теряешь полов<ину> след<ующего> дня.

3. Пон<едельник>. — В гим<назии> не был. Мэри уехала. Надя и Ж<еня>[19] взяли извозчика.

4 Втор<ник>-Ср<е>д<а>. Стар<аюсь> посещ<ать> гим<назию>.

5 Четв<ерг>. Холода.

6. Пят<ница>. Прекрасн<ая> погода. Лев в гневе. Изгнание Роста.

7. Суб<бота>. Веч<ером> думал звать И.А. и Нюн<ина> к Трофим<овой>. Но они собир<ались> к Лурье. Пошел с ними. Играли до 2 в винт.

8. Воск<ресенье>. Вечер у Красков<ых>. Танцевал. Говорил глупости. Были И.А. и Н.А.

9. Понед<ельник>. В гимназ<ии>.

10. Втор<ник>. На рекреац<ии> бродил с Леонов<ым> по бульвару. Веч<ером> у нас Красковы и tuttii quanti[20]. Пели, играли, я декламировал. Провожал Верочку. Целовались.

Среда. Утром ход<ил> в библиотеку (Державин[21]). Судьба, судьба! куда меня влекла ты! Восклицал я, когда идя на телеграф встретил Федор<овых> и обещал им быть завтра у них. Тяжелое впечатление легло на меня... Но вот принесли из гимназии мне сочинение. 5! О, счастье, о, слезы! О, жизнь, о, мир, о солнца свет. Я был упоен...

12. Чертв<ерг>. Веч<ером> был у Федоровых. Внезапно все мои слова и намерения сделались для них удивительно умными и приятными. Всякой моей остроте смеялись, всякому заключению восхищались.

Мне страшно.

Пят<ница> 14[22]. Днем писал Державина и наброс<ал> стих<отворение> «По произволу дивной власти»[23], задуманное уже давно. Веч<ером> ездил искать отца (у Арсентьича[24]): его именины. У нас Ник. Ал. В Немчиновке с Н.А. и мамой. Отец читает «Скупого рыц<аря>». *Еще* (Венок). После «Ск<упого> Р<ыцаря>» я уезжаю к Фидлеру. Бал. Варя, Верочка и tutti quanti. Разные глупости. Едем назад. История с извозчиком, кнутом и городовым. Н<иколай> Вас<ильевич>. (Я его отчасти еще провожал).

Субб<ота> 15[25]. Утром у меня Пильский. Пот<ом> Станюкович. Пот<ом> И.Ал. Собираюсь на Репин<скую> выст<авку> картин[26], но разошлись на улицах. Веч<ером> у Эйхенв<альда>. Винт. Проиграл много. Примирился с Краевским.

Воскр<есенье>. 16. Утр<ом> Н.Ал. Пот<ом> Н<иколай> Вас<ильевич>. Далее Аскоч<енский> и опять Н.Ал. К Эйхенвальду. Его нет дома. Винт. Тото. Сеткин. Полупьяный Коля Эйх<енвальд>. Много выиграл, но ничего не получил.

Понед<ельник> 13. Занимался. Лег рано. Читал «Вадима» Лермонтова.

Втор<ник> – Пят<ница>. Посещение гимназии.

Субб<ота>. Был у Эйхенвальда. Винт. Какой-то субъект проиграл, но взял деньги через превращение — в + и улетучился.

<1нрзб> Бониэр и кн. Урусов[27].

Воск<ресенье> 23. Веч<ером> у Ланга. Посидел с ним. Потолковал.

Втор<ник>. 25[28]. Веч<ером> у И.А. Спор с братом Нюнина о монархии, деспотии и республике. Я доказал ему, что лучшая форма правления — демократия. Он оцепенел и смолк.

3 Очевидно, речь идет о семье Варвары Николаевны Рассадиной, о ней см. подробнее: [5, с. 420].

4 В МС3(1) под 3 января записан полуэскпромт «Ты вокруг себя смотришь шутя» и указано, что он посвящен Александре Троф<имов>ой. (Л. 4 об.).

5 Возможно, речь идет о Николае Васильевиче Андруссеке [5, с. 468].

6 Наброски хранятся в НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 35. Ед. хр. 57.

7 В это время Немецкий клуб располагался в доходном доме Торлецкого-Захарьина на углу Рождественки и Пушечной улицы, по вечерам в клубе проходили концерты и спектакли.

8 Ресторан Эрмитаж располагался на Петровском бульваре.

9 Ресторан Италия располагался на Большой Бронной улице.

10 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 4–4 об.).

11 В МС3(1) на этот день отнесено стихотворение «Певец», предваренное эпиграфом из стихотворения С.Я. Надсона «Олаф и Эстрильда» (1886): «И ударил Олаф по струнам и запел», а также есть указание: «ср<авни> со след<ующим> и с “Поэт и друг” 4 марта» (Л. 5). Следующим записано стихотворение «Я шел через горы» (Л. 5 об.), а поэма «Поэт и друг» записана в МС3(2) (Л. 4–8 об.).

12 Возможно, речь идет о гимназическом сочинении «О стихах Надсона», см. подробнее: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 4. Ед. хр. 13.

13 Имеется в виду Лев Иванович Поливанов, см. подробнее: [5, с. 428].

14 См. коммент. № 12.

15 Стихотворение включено в МС3(1). (Л. 5 об.).

16 Речь идет о Commentarii de Bello Civili (Записках о Гражданской войне) — неоконченном сочинении Гая Юлия Цезаря, работу над которым относят к 47 г. до н. э.

17 Конец века, название неустановленного произведения (*фр.*).

18 Возможно, речь идет о произведениях Гая Саллюстия Криспа (87 или 86 г. до. н. э. – 35 г. до н. э.) — древнеримского историка, отрывки из сочинений которого задавались для перевода на гимназических уроках латыни.

19 Возможно, речь идет о сестрах Брюсова: Надежде Яковлевне Брюсовой (1881–1951) и Евгении Яковлевне Брюсовой (Калюжной) (1888–1964).

20 Все (*итал.*).

21 Возможно, речь идет о подготовке гимназического сочинения «Идеал Державина», которое хранится в личном фонде Брюсова, см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 4. Ед. хр. 7.

22 В МС3(1) на этот день отнесено стихотворение, посвященное Марии Федоровой: «Я думал — безумное сердце давно...» (Л. 6 об.).

23 Стихотворение записано в МС3(1) под датой 13 февраля, предварено эпиграфом из стихотворения «Челнок» М.Ю. Лермонтова (1832): «По произволу дивной власти / Я выкинут из царства страсти» (Л. 6).

24 Возможно, речь идет о знаменитом московском трактире; так трактир был описан В.А. Гиляровским: «Таков же был трактир и “Арсентьича” в Черкасском переулке, славившийся русским столом, ветчиной, осетриной и белугой, которые подавались на закуску к водке с хреном и красным хлебным уксусом, и нигде вкуснее не было. Щи с головизной у “Арсентьича” были изумительные, и Гл.И. Успенский, приезжая в Москву, никогда не миновал ради этих щей “Арсентьича”» [14, с. 346].

25 В МС3(1) на этот день отнесено стихотворение, написанное «тоже под влиянием Лермонтова» «Вдруг ветерок. Луна за тучи забежала» (Л. 6).

26 Возможно, речь идет о выставке картин И.Е. Репина, которая открылась в Историческом музее в Москве в 1892 г. См. подробнее: [29, с. 164].

27 Возможно, речь идет об Александре Ивановиче Урусове (1843–1900) — русском юристе и адвокате, по совместительству литературном и театральном критике, коллекционере. С 1889 г. Урусов служил в Москве присяжным поверенным, В.Я. Брюсов в воспоминаниях о нем пишет: «...Он вел одно судебное дело моего отца <...> Но после долгих вопросов А.И. всегда уделял еще несколько минут на литературные разговоры. Большей частью мы говорили о новых французских поэтах» [9].

28 В МС3(1) на этот день отнесено стихотворение «Наброски» (Л. 7).

См. тетрадь Vую.

Моя жизнь.

1892

Моя жизнь.

тетрадь пятая

Amour! Amour![29]

Любовь одна — веселье жизни хладной[30].

Пушкин

5.

Материалы для моей биографии.

Моя жизнь.

с 26 февраля 1892

по 20 окт<ября> <18>92

<18>92

Февраль

Ср<е>да 26 пр<аз>д<ник>. Веч<ер> у Эйхенвальда. Винт. Днем писал «Державин»[31].

Ч<е>т<верг> 27. В гимназии. Спорил со Столповским[32] о душе.

Пят<ница> 28.

Субб<ота> 29. Думал провести вечер мирно. Пошел было на заседание археол<огического> общ<ества>[33], но не нашел его. В пассаже

встретил Краев<ского>. Результат — винт у Эйхенв<альда>. Пот<ом> у Филиппова[34].

Март

Воскр<есенье>. 1. У Краевского с Надей. Скучно.

Пон<е>д<ельник>. 2. Веч<ером> у Трофимовой с Нюниным. Винт. Спорил о «сомнении» и разбил Нюнина до чертиков (?) <так!>.

Втор<ник> 3. Веч<ером>заезжал Н.Ал.

Среда 4. Веч<ером> у нас Красковы, Н.Ал. С М.Н. и Аскоч<енским>, сначала с этими 66[35]. Потом они — винт. Мы болтали, танцевали. Я с Варей о поэзии. *Как всегда ругает Нюнина по слов<ам> Н<иколая> Вас<ильевича>.*

Четв<ерг>. 5. русское сочинение и Лев.

Пят<ница>. 6. В гимназии не был, писал сочинение.

Суббота. 7. Веч<ером> справлял свои именины. У меня Эйхенвальд, Сеткин, Фюрг<анг>, Аск<оченский>, И.А., Н<иколай> Вас<ильевич> и др. Сначала винт, потом банк. Обыграли Сеткина и Н<иколая> Вас<ильевича>. Отчасти и меня. Пили брудершафты. Они играли до 8, а я лег в 6.

В<о>скр<есенье> 8. Встал в 2 и до 10 переписал сочин<ение>. На Арбате молебен[36] и вечер у Павл. Алекс.

Понед<ельник> 9. Был проходом на Арбате. Подал сочин<ение> *с Сеткиным.*

10–12[37]. В гимназии. Все прилично. Занимался мало. Раздали балы: прекрасные.

Пятн<ица> 13[38]. Вчера, часов в 12, когда я уже спал, меня разбудил Аскоченский. Едва разобрал спросонья, что он передает приглашение к Сеткину на пятницу вместо, кажет<ся>, субботы. Веч<ером> сегодня (13) иду к Эйхенв<альду> дабы вместе отправиться к Сеткину.

Эйхенв<альда> дома нет: с Аскоч<енским> на бильярде. После разных «заходов» (план Москвы, булочная на Пятницкой) поехали к Сеткину. Прекрасная квартира. Чай, кюрасо, мараскин[39]. Пот<ом> Эйх<енвальд>, Аск<оченский> и др. мне незнакомые. Винт. После банк. -2 и +5. Кончили в 3. Насильно везут меня в какой-то любопытный бардак. Однако я соскочил с извозчика на пути и, едва дозвонившись дома, бросился спать.

Субб<ота> 14. Был в гимназии. Был лат<инский> extemp<orale>. Лег в 8 час. (по субботам начало в 10).

Воскр<есенье>. Утро дома. В библио<теку> и у Н. Ник. Записка от Эйх<енвальда>. Ответ. Проходом у Эйх<енвальда>, потом у Красковых. У них Попова и пот<ом> Н. Ал. Время провел прелестно. Хотелось бы мне влюбиться в Варю. Придя домой, рассердился: истратил на изв<озчика> 40 коп. ... для удовольствия больше. Но тут же вспомнил, что еще дал на чай двухгривенный. <1нрзб> пожалуй там гривенник я проиграл. Подумал и... не готов был презирать себя.

(Ха Ха. 20.12. <18>92. какая отчаянно громкая фраза).

Понед<ельник>. В гимназии. Дараган болен. Копосов внезапно ушел. Вечер написал «Мы с тобой говорили случайно...»[40].

Втор<ник>

Сред<а>. 18. Веч<ером> читал с Надей «Моцарта и Сальери» (на уроке). Потом был у Троф<имовой>. Еще стоя у дверей, я колебался, не сбежать ли. Ник. дернул звонок. Приняли однако радушно, хотя в 11 час<ов> и стали посматрив<ать> на часы. Я испарился. Дома перечит<ал> «Веру»[41].

Ч<е>тв<ерг>. 19

Пят<ница>. 20. Перед<елал> «Утомленье окутало мысль...»[42] и «Я жив еще? Я чувствую? Я вижу!...». Обдумывал трагед<ию> «Сомненье»[43].

Субб<ота>. 21. Веч<ером> у Пильского. Сначала спорили, потом перешли на минорный тон и элегически исповедовались друг другу.

Вос<кресенье>. 22. Пошел под Сухаревку и прельстившись купил Оссиана[44] и Нибелунгов[45]. Веч<ером> на Гамлете[46]. Маджи. запомни о деньгах | книги театр

По<не>д<ельник>. 23. В гимн<азии>. Толки о Маджи.

Втор<ник> 24. У меня Станюкович. Разыгрывал перед ним что-то романтическое.

Среда 25 Пр<аздник>[47]. Нет! Веч<ером> был у Эйх<енвальда>. Играли в винт втроем. Краевский. Аскоч<енский>. Кое-что выиграл. Чувствовал себя не здоровым.

Четв<ерг>. 26. Утром совсем болен. В гим<назию> не пошел: тем более лат<инский> extemp<orale>.

Пят<ница>. 27[48]. Дома. Игра в винт большую часть дня (это вчера глав<ным> образ<ом>, но отчасти и сегодня).

Субб<ота>. 28. Был в гим<назии> (до 12). Веч<ером> у мен<я> Коля (Ник<олай> Вас<ильевич>), Станюк<ович> и Ланг. (Другие не пришли). Толковали и спорили. Из гим<назии> заход<ил> на вербу.

Воскр<есенье> 29. Утром набросал «Мой друг, ~~легко~~ всех презирать...»[49]. Пот<ом> на вербах, встретил Верочку и Nadine (Биндасову) с ними к Краск<овым>. Там пот<ом> был Н. Алек. Собой недоволен: не обладал мыслями и не говорил ничего блестящего и подчас даже кое-что бесполезное.

Пасха=Стр<астная> неделя[50].

Пон<е>д<ельник> 30. День дома. Вчера вернувшись в 2 (пров<ожал> Верочку), еще до 3 играл с отцом в винт. Проспал. Потерял день.

Втор<ник> 31[51]. Болит глаз. Дома. У Эйх<енвальда>, туда собирался (объяснить ему алгебру) не был. Обдумываю свою драму.

Апр<ель>.

Ср<еда>*. 1. Утро в разъездах. У И.А. Гайдук<ов>. Подарок Nadine Бинд<асовой>. См. XVII В. Т. II[52]. Лавка. Отец пропал. Уже 5 час<ов>, а его нет со вчерашнего утра. Пришел Станюкович. Пот<ом> и отец. Все дома.

Ч<е>тв<ерг> 2. У Эйхенвальда. Занимался с ним историей и алгеброй. Веч<ером> у меня Станюкович. Пот<ом> Пильский. Сидели часов до 12.

П<я>т<ница>. 3. У Эйхенв<альда>. Занимались геометрией. Спорили о Боге с Вильбушев<ичем>. № 2. Веч<ером> одиноко дома.

Субб<ота> 4. У меня Ланг. С ним у Калашникова. Спорили. Все вместе в Кремле.

Воск<ресенье>. 5. Утро ем отчайно пасху. Стучат. Станюк<ович>. С Н.А. и М.А. у Можжух<ина>. Туда Нюнин от Трофим<овой>. Едем через дом (ибо у меня расстроен желудок и я желал проглотить неск<олько> капель опия) к Трофим<овой>. На минуту заехали к Красковым (разговоры о карточке «Я вас люблю»). Веч<ер> заполнен винтом у Троф<имовой>. Очень завидовал Н.А., что уходит блуждать с девушками (т. е. М.Ал. и с (Тр<офимовой>)).

Пон<едельник>. 6. Утром у меня Станюков<ич>. С Зунд<еловичем>[53] на выставке картин Клевера[54]. Смотрели «Лесного царя»[55]. Сзади стоял сам Юрий Клевер и хвалил неким девицам свою картину. Я в него-

* Сбоку приписка рукой В.Я. Брюсова: «Написано после по памяти и, кажется, неточно»

довании стал ее ругать, и ругал, пока те не бежали. Дома. Медвед<?> поп. Потом Н.Ал. Беседовали с ним. Потом пошли. Побродили по бульварам. Видели брата Нюн<ина>. У них Надя, поэтому И.А. не зашел домой. Я вызвал И.А. (впрочем, Надя уже ушла) к Красковым. Там до 1. Я философствовал перед Варей. Право в ее присутствии иногда мною овладевает то томительное настроение, котор<ое> я испытывал иногда, когда ухаживал за Лизой Федоровой, и которое было со мною всегда, когда я был влюблен в Анюту. Однако я усиленно боролся с собой. Не позволял себе смущаться и терять дар слова. Говорил, говорил, говорил. Пот<ом> провожал Верочку и совершенно заставил ее растаять. Обещал, однако, быть в воскресенье в музее. Гм.

Втор<ник>. День потерян. Уходил на ½ часа пройтись и купить о до <1нрзб> (встретил межу проч<им> мальчика — Трофим<овой>). За это время заходил Бабурин + *Н.А.* Я его уже не застал, а он не застал никого у нас. Мне почему-то представилось, что веч<ером> собираются к нам Краск<овы>. Ждал. Пот<ом> оказ<алось> наши будут веч<ером> дома. Бегу пригласить Нюнина на винт. Его нет, но встретил Н.А. С ним и сидим вечер.

Ср<еда>. Днем занимался. Веч<ером> у Трофимовой. Винт. Глупейший господин. Потом я по неблагоразумию сел играть в стуколку и проиграл рубля 3. И то хорошо.

Ч<е>тв<ерг>. 9. Днем начал заниматься. Зашел Эйх<енвальд> пр<е>дл<ожил> винт. Я пошел с ним, решив в душе не играть, т. е. сделал полов<ину> чего-то. Вышло, конечно, скверно. Правда в винт не играл, но в маленький банк проиграл 3 р. Дома поэтому был в мрач<ном> настр<оении> духа и рассказал о неудачах в карты. Мама сжалилась, дала 5 р. И то ничего себе (2) <так!>. Оказалось, впрочем, что я просчитался и что у меня гораздо больше денег, чем я считал. Деньги!

П<я>тница 10. Занимался. Пот<ом> пошел побродить. Собственно зайти к Нюн<нину> и сообщить ему о выдуманном <1нрзб> без 4, чтобы он не изобличил моей лжи. Видел на Тверс<кой> И.А. и на Тв<ерском> бул<ьваре> Нюнина. Пот<ом> «Усады». Побродил. Дома спал, домаш<-ний> винт, скосил по 13 пр<оцентов>. Пот<ом> <2нрзб>. Наши проиграли рублей 19. Задумал роман «В преддверьи жизни» или «В дверях»[56].

Субб<ота>. Веч<ером> у меня И.А., Нюн<ин> и Гинет. Потом Коля Андр<уссек> и пот<ом> Эйхенвальд. Играли в винт. Играли по 1/400, я

сначала шутил, но проигр<ал> в что-то 2000 фишек, начал игр<ать> как след<ует>. Проигр<ал> 50 к. Коля зва<л> завтра к Краск<овым>.

12. Воскр<есенье>. Встал рано. В Румян<цевский> музей на свидание с Верочкой. Ходили с ней, с Настей и еще какой-то *(Дуня)* подругой. Я разъяснял картины. Потом провожал их и устал страшно. С Надей к Красков<ым>. Много шутил. Осторожно трогал струны души Верочки и Вари. Право мне очень нравится Варя. Дома застал еще игру. Набросал стихотв<орение> «Варе»[57].

Понед<ельник>. Занимался и скучал. В гимн<азии> не был. Отделал стих<отворение> «Варе» (В.К.)[58].

Втор<ник>. В гимн<азии>. Обычный сплин начинает овладевать мною.

Ср<е>да. Сплин. Эдакое скверное расположение духа.

Четв<ерг>. Завтра увижу Варю. Впрочем, ведь если правду сказать, это я написал так, чтобы перед собой порисоваться.

17. Пят<ница>. Веч<ером> у нас Красковы. Читали вместе «Сильвио»[59]. В общем довольно скучно (<1 нрзб>). Провожаю Верочку и очаровал ее тонким намеком на то, что Варя некрасива.

18. Субб<ота>. Веч<ером> пошел к И.А. Встрет<ил> Гинсбург<а>. С ним к Лурье. И.А. Нюнин. Винт.

19. Воскр<есенье>. Занимался с Эйхенвальдом алгеброй. Веч<ером> дома.

20. Понед<ельник>. В гимн<азии>.

21. Втор<ник>. Лат<ынь> устно 5. Наконец-то! Веч<ером> у меня Эйх<енвальд>. Занимал<ся> с ним алге<брой>.

22. Среда. В гимн<азию> не пошел и с утра до вечера разъяснял Эйхенвальду и Вильбушевичу 2му историю скульптуры, следов<ательно>, сам изучил эту науку. (Собир<ался> к Крубичу винтеть, но не был).

23. Ч<е>тв<ерг>. Беседовал с Гиацинтов<ым>[60] об его учениках. Вильбушевич и Эйхенвальд. Сегодня экз<амен>.

24. Пят<ница>[61] Вильбушевич — 3, Эхенвальд — 3 — плоховато.

25. С<у>бб<ота>. Веч<ером> у Эйх<енвальда> объяснял ему алгебру, потом винт, но я не играл. Корнилиушин, Коган и др. Я, Краевский и Корн<илиушин> в новой коф<ейне> у Петр. Г.

26. В<о>ск<ресенье>. С утра у Эйхенв<альда>. Алгебра. Пот<ом>у меня Станюк<ович>. Поэзия. Пот<ом> я у И.А. и несмотря на убеж<де-

ния> без него у Краск<овых>. (С И.А. я притвор<ялся> пьяным). Варя долго не выходила. Вышла поздороват<ься>. Игра в почту...

Проклятья вам, мучения любви!

Жить волей

Понед<ельник>[62]. В гимн<азии> не был. Занимался.

Втор<ник>. Веч<ером> у Эйх<енвальда>. Но они *ушли* играть, а я собирался было с Вильб<ушевичем> (слушать «Пир Вальтасара»[63] (надо же и оперу!)), но неудача.

Ср<е>да. Занимался с Эйх<енвальдом>.

Четв<ерг>. В гим<назии>.

Пят<ница>. История с недопущением Леонова и револьвером. Бегал разыс<кать> Леонова. Устал. Ни<ко>го не до<был>. <Фамилия нрзб> с <фамилия нрзб> и М. Рост. Веч<ером> домашний винт.

май

1. Субб<ота>. Кончилось учение. Видел Леонова после гимназии (шел к нему, встретил, посидели на бульваре). Веч<ером> у Эйхенв<альда> винт (Встрет<ил> на Твер<ском> буль<варе> всех + Гайдуков<а>. Эйх<енвальд> затащил играть почти насильно, однако выиграл 5 р.).

2. Воскр<есенье>. Веч<ером> собирался к Эйх<енвальду>, но зашел Нюнин и уговор<ил> идти к Трофим<овой>. Выигр<ал> 1 р., но получ<ил> лишь 40 к...

3. Понед<ельник>. Свободен! Веч<ером> бродил по Пречист<енскому> буль<вару> с Гайдуковым и нашими.

4. Втор<ник>. Изучал итал<ьянский> язык и ист<орию> архитект<уры>. Веч<ером> на Тверск<ом> бул<ьваре> Гайдук<ов>, Эйхен<вальд> и tuttii quanti. Федоровы. Еще веч<ером> у Вильбушевича винт, банк, Филиппов. Проиграл пустяки, обругал Когана дураком, тот не смутился.

Среда. Ве<чером> у меня Н<иколай> Вас<ильевич>. У нас Лазарев. Толковали и порешили готовить его к экз<аменам> вольноопр<еделяющимся>.

Четв<ерг>. Весь день дома. Уборка. Веч<ером> на Твер<ском>.

Пят<ница>. Наши уехали на дачу. Экз<амен> греческий. Веч<ером> на Твер<ском> буль<варе>. Музы<ки> нет. Ел мороженое. Н.А. и Коля. Дождь.

Субб<ота>. С 10 час в Голицыно. Там весь день. Крокет, прогулка. Н.А.

Воскр<есенье>. Дождливо. Однако играли в крок<ет> (встали рано, легли поздно).

П<о>н<едельник>. Утр<ом> в Москву. Пот<ом> дома. День потер<ян>. Веч<ером> экз<амен> лат<ынь>. (Bellum civile).

Вт<о>р<ник>. Утр<ом> русск<ий> экз<амен>. Случай с Щербат<овым>. Обедал у <фамилия нрзб>. Веч<ером> у меня Коля и Эйхенв<альд>. Пот<ом> я у Эйх<енвальда>. Играл в винт. Проигр<ал> пуст<як>.

Среда. Собирался в Ховр<ино>. Дождь. Однако в 11 ½ веч<ера> поехал с папой. Мы блужд<али> и едва добрели до дач.

Ч<е>тв<ерг>. Ховрино. Чуть ли не весь день играли в винт. День почти потер<ян>.

Пят<ница>. Ховр<ино>. Ходил в Петров<ско>-Разумов<ское>. Встретил на пути Ганса. Устал страш<но>.

Субб<ота>. В Москву. 9.05 поезд (опозд<ал>). 9.05 Моск<ва>. До 10 у Н.Ал. 9.55. на Цвет<ном> буль<варе>. 10.20 в Лавке и брил<ся>. 12 гимназия. Оттуда переоделся прямо на вокзале (математ<ика> сошла конечно гладко). 5.30 уехал. 6.51 в Голицыно.

18.5.92

Я как бы очнул<ся>. Пора работать. С Пасхи уже я ничего не делал.

16. Ничто так не воскрешает меня, как дневник М. Башкирцевой. Она — это я сам, со всеми своими мыслями, убеждениями и мечтами. Башкирцева хоть могла сказать: «Каждый час, употребленный не на это (приближение к одной из своих целей и не на кокетство (оно ведет к любви ergo[64] и к замужеству), падает мне на голову как тяжесть»[65]. Увы! Мне нет этого утешения, и часы, потрачен<ные> на рисовку перед барышнями — потеряны для меня. А вот я провел в Голицыне 3 дня и не делал ничего.

А годы проходят, все лучшие годы![66] Работать, писать, думать, изучать! Два дня буду работать с утра <до> вечера и вставать лишь затем, чтобы обдумать какую-нибудь фразу. А потом... поеду в Голицыно.

Воск<ресенье>. 17. Утро. Дождливо. Пот<ом> крокет. Веч<ером> почта, <1нрзб>.

Понед<ельник>. 18. утром просили меня остаться. День провел скучно. Ходили за ландышами. Беседовал с Еленой Андр<еевной>.

Втор<ник>. 19. Вчер<а> веч<ером> в Москву. Сегод<ня> в лавке, к Н.А. (не застал), в Ховрино.

Среда 20.[67] Четв<ерг> 20. Занимался итал<ьянским> яз<ыком>, Юл<ием> Цез<арем>, ист<орией> искус<ства> и Корол<ем> Лиром. В среду ход<ил> отчасти гулять. Дождливо и холодно. По ночам мерз.

Неделя.

20 21 22 23 24 25 26

Четверг[68]. еще провел в Ховрино, занимался отчайно. Изуч<ал> ит<альянский> яз<ык>. Писал наброски из романа «В дверях». В Пят<ницу> отправился в Москву. Там, конечно, потерял день. Веч<ером> был у Н<иколая> Вас<ильевича>. Начал с ним заниматься. Был еще у И.А. (с поезда у Н.А.) и на Твер<ском> бул<ьваре>.

В Субботу[69] хотел на пути в Голиц<ыно> заехать в Одинцово, вспомянуть <так!> старое, побеседовать с Евг. Вас. Но вспом<ни>в, что там <1нрзб> увижу какую-нибудь девицу и что у меня вскочил прыщик над глазом — остался до поезда 4.30. В М<оск>ве Мэри. Немного побалов<ались> с ней, разобрав себя и еще больше, вероятно, ее своими объятьями и щупаньем. На поезде встретил Н<иколая> В<асильевича>, и вот мы в Голиц<ыно>.

24[70]. 2 дня, что я провел там, не прибавили ничего нового в мои отнош<ения>. С Варей больше <1нрзб>. Со мной она почти не говорит и при моем приближении даже как-то все удаляется. В Воскрес<енье> веч<ером> я даже выпил на станции, чтобы быть остроумнее, и действитель<но> говор<ил> много и хорошо, но она смотрела мрачно, едва ли даже не заявила, что я опять «выпимши».

Верочка влюблена по-прежнему. В лесу в Понед<ельник>, отбившись от других, я похитил у нее два поцелуя, скверно воровских, к тому же только два вместо целого града. Ну да что мне в ней! Нежно скверно поступаю я по отношению к ней, даже не <1нрзб>. Но что же делать...

Как! Что делать! Ты желаешь лгать самому себе! Вот объяснение твоих сомнений к Верочке, придумано тобою для других, а сам ты знаешь истину. Молчи уж лучше!

Был Н.Ал. С ним вел себя как друг, делая вид, что совершенно откровенен с ним, и этим увлек его. Был И.А. Над ним я хохотал и <1нрзб> даже назвал его дураком, но потом очаровал и его притворною дружбой.

От насмешек всех лучше защищался Н.А., вместо пассивного матерьяла я встретил соперника и был этим неприятно поражен.

Субб<ота>. Веч<ером> Я, Н<иколай> Вас<ильевич>, Бабур<ин>.

Воскр<есенье>. Утром в церкви. <1 нрзб> именины. Пот<ом> Н. Алекс.<1нрзб> Улиты (Надежда <1нрзб>). Н<иколай> Вас<ильевич> уехал утром. Веч<ером> поздно.

Пон<е>д<ельник>. И. Алекс. Ходили за грибами. Веч<ером> Бабур<ин> и Н.Ал. уехали. Вернулся Н<иколай> Вас<ильевич>. Была Марья Андр<еевна>.

Втор<ник>. Рано уехал (на 2 поезде ибо на 1 не было мест) Н<иколай> Вас<ильевич>. С III поездом я и И.Ал. В Мо<ск>в<е> у меня Ланг, пот<ом> Н<иколай> Вас<ильевич>. Дал<ее> я у Н<иколая> Ва<сильевича>. Бабурин. Дождь внезапно, а я без пальто. Взял какую-то *старую* хламиду у Н<иколая> Ва<сильевича>.

27 Ср<е>да. Ланг сообщил мне, что Леонов помешался, и я, чтобы найти его, остался в М<оскве> еще на день. В Лавке (уплата по векселю). Пот<ом> у Ланга (его отец). У Леонова и у Золотар. (был подолгу точно). В Мо<ск>ве и с Верой к от<цу> в Ховр<ино>. В Ховр<ино> скверное распол<ожение> духа. Взял у Ланга жизнь Ии<суса> Хр<иста> Ренана по-немецки[71].

28. Четв<ерг> и 29 Пят<ница>. Занимался и писал. Не гулял никуда. В Пят<ницу> тщетно ждал Н<иколая> Вас<ильевича>.

Субб<ота> – Втор<ник>.

30. В Суббо<ту> утр<ом> зани<ма>лся. Веч<ером> Н.Ал. и Станюк<ович>. Ждали еще Н<иколая> Вас<ильевича> по пусту. Потолковали, походили. Потом легли. Ночью часа в 2 стук: приб<ыл> Н<иколай> Вас<ильевич>, опоздавший на поезд и много проблуждавший. Его одиссея. На другой день много ходили. Веч<ером> играли в рамс. Пот<ом> Н.Ал. уехал. В Понед<ельник> утром поезд опоздал и Н<иколай> В<асильевич> остал<ся> еще на день. Купались. Переплывали с Н<иколаем> В<асильевичем> пруд. Измучился в этом переплывании я страшно и весь вечер был едва жив. Однако еще бродил и даже еще купался. Веч<ером> Н<иколай> В<асильевич> уехал. *Утро<м>* ~~весь~~ Втор<ник> продолжали с Станюк<овичем> читать Ренана (он привез по-русски). Пот<ом> я проводил его в Петр<овско>-Раз<умовское> (девица с <1нрзб>). Вернулся. Веч<ером> игр<ал> отчасти в винт и читал евангелие. Все эти дни не в порядке желудок.

3 Среда. Цел<ый> день изучал итал<ьянский> яз<ык> и Ю<лия> Цез<аря>. Веч<ером> до 11 винт с мамой, ход<ил> купаться, но не купался.

4 Четв<ерг>. Утро с отцом винт. Поп. Пот<ом> итал<ьянский> яз<ык> и купаться.

IV поездка в Голиц<ыно>.

Друзья мои, я готов был плакать. Она, она, бывшая богиня среди толпы поклонников, взгляда которой добивались, поцелуй которой (хотя по правде не редкий) был дивной наградой, она... *это* она теперь. Я слышал еще те же речи. Я слышал рассказы о новых победах, правда уже нерешительно, но, закрыв глаза, еще мог вообразить себя снова рядом с ней. Но, поднимая глаза, я встречал побледневшие щеки, глаза, потерявшие блеск, и подведенные брови... Друзья! я готов был заплакать.

Я разговаривал с ней. Я доверчиво слушал ее сомнительные рассказы о новых поклонниках, я заводил разговоры о прошлом и этим ей давал оживиться. Прошлое! Прошлым она жила теперь. Там было все для нее. Пока говорила, увлекалась, упивалась былым счастьем. Она снова жила, была вновь счастливой... Я говорил ей комплименты, я тихонько пожимал ей руку, я похищал у нее поцелуи. Но теперь она только для виду защищалась от них, они позволяли ей думать, что она еще может любить, что *она* может быть и любимой. Друзья мои! Я готов был заплакать.

А рядом ее сестра! Более прелестная, чем когда-либо. Теперь к ней обращены взоры всех, а той еще хочется считать ее тем же ребенком. Она еще пытается убедить себя, что нет, и прежде все повертятся близ Лизы и вернутся опять к кокетливой Маше. Она хочет казаться спокойной, когда слышит комплимент своей сестре и простое «здравствуйте» себе. Но зато как хватается она за последнюю надежду, за возможность вернуть прежнее и если не все, то хотя бы немного. Она уже говорит о новых женихах как тогда, о вечерах, о театрах. И я... я говорил ей, что все вновь вернется, а в душе сетовал, что ничего уже не будет... Друзья, друзья! вспоминая, я плачу...

10.6.92[72]

Когда обыкновенно я возвращался из Голиц<ыно> я был печален: уезжаю и, следовательно, вернусь не скоро. Теперь я был тоже печален, но уже потому, что не увозил с собой ничего, ни желаний, ни мечты. Маленькое чувство к Вере (см. 16 марта, 17, 26 etc.) было только веселой улыбкой.

Только мечты опьяненной броженье...[73]

Просто

Ласки безумная жажда

Все это исчезло. К Верочке, конечно, никакого чувства нигде. Скверно. А все

Безумно-мучительно хочется ласки

Женской ласки и слез, и любви без конца[74]

Да —

И снова ищешь участья и ласки

И жаждешь страстно любви молодой

С Верочкой, конечно, целовался. Впрочем, родители мне уже делают намеки о женитьбе, и я, конечно, хоть медленно начинаю строить ограду с этой стороны, говорю с Верочкой о своей будущей жене, смеюсь о ее муже, не позволяю себе ни слова вроде признания в любви...

... Попал я в Голицыно только в Воскресенье. В Пят<ницу> на вокзале меня встретил Н<иколай> В<асильевич>: Кра<сковы> извиняются и говор<ят>, что их не будет дома, в Вос<кресенье> же просят (дело в том, что нашу комнату заняли по службе), поэтому вечер провел у Н<иколая> В<асильевича>.

Фиктивная история об отпирании моей двери и нападении вора. Субботу провел без толку. Веч<ером> заходил к Федоров<ым>, но они уезжают. Нич<его> о Ф<едоров>ых в Голиц<ыно>. Там все по-прежнему. Совсем тоже. В Понед<ельник> я больше шутил с Ел<еной> Андр<еевной> она даже показывала мне письмо Серг<ея> Васильев<ича>. Гм... Еще поиграть? Нет... Я всегда слишком надеюсь на свои силы и позволяю надевать себе на шею веревку, убежден, что разорву ее, а потом едва не погибаю. В Понед<ельник>, узнав утром, что Фе<доровы> дома, — к ним. Купил конфет и прибыл торж<ест>вен<но>. У них дела очевидно плохи. Кухарку рассчитали, пианино продали. М.В. немного раньше всего спешит все смягчить... Знаете... Пианино отвезли в починку... etc. Я смотрел на нее, и грусть пробуждалась в сердце. Были на Твер<ском> бул<ьваре>. М.В., теперь не стесняясь, попроси<ла> зайти в кофейн<ю>. Вообще она стала очень развязна. Лиза ушла со Свирид<енко>. Мы были долго. Она ухва<тилась> за меня и даже льстит мне... «Вы так<ой> умн<ый> человек...»... «Вы, как тот, кот<орый> всегда мне очень нравился»... «Ах, знаете как я скучал<а> без вас»... Бедная, она теперь хочет вернуть себе Эйхенвальда и просит меня

помочь «ради его счастья». Разо<шлись> с ней часа в 2. Светало. Я пошел домой, с тяжелыми думами. Многое я обещал себе, хотя, конечно, ничего не исполнил (почему надевать еще петлю). Обещал везти их в Богородское, в Кусково, на Вороб<ьевы> горы, к нам в Ховрино, они бы рады, они думали, что воскресло былое.

5 Пят<ница>. В 12 в М<о>ск<ву>. Веч<ером> на станции (Все рассчитано). Н<иколай> В<асильевич> увел назад. С ним до 1. Думал ночевать у него.

6 Субб<ота>. В М<о>ск<в>е у Эйх<енвальда> (Прав<?>). Дождь. Веч<ером> тщетно к Фед<оровым>.

7 В<о>ск<ресенье>. В Голиц<ыно>. Веч<ером> пение Н<иколая> В<асильевича> и замечание Андр<ея> Анд<реевича>[75].

8 Пон<е>д<ельник>. Прогулка с Вероч<кой> и оборванное за поцелуем <1нрзб> «La vie aprѐs la mort»[76]. Поездка. В Кунцеве веселая <1нрзб> и ее мать (?) <так!>.

9. Втор<ник>. В Моск<ве>. В лавке. Веч<ером> у Федор<овых> и на Твер<ском> буль<варе> Свириденко, Краев<ский>, Гомоли, Н<иколай> В<асильевич> и Бабур<ин>, Свир<иденко> с Лиз<ой>. Пот<ом> с Мар<ией> Ви<кторовной>.

У Медвед<ева?> в коф<ейне>. Ночь моя на *Преч*<истенском> бульв<аре>. Двусмысл<енные> разгов<оры>. Проводил ее. Пришел: светает.

10 Среда. В Ховр<ино>. День делал мало.

11. Четв<ерг>. Напис<ал> хорошенькое стих<отворение> на тему <так!> о встрече М<арии> Федор<овой> … «Сегодня судьба мне послала свиданье»[77]. Итал. яз.

12. Пят<ница>. Утро Спиноза. Купался и смотрел *через* дырочку в женской куп<альне>. Пот<ом> винт с отц<ом>. Пот<ом> Н<иколай> Вас<ильевич>. Веч<ером> чувствую себя несов<сем> здор<овым>.

13 Субб<ота>. Болел. Сов<сем> болен. Желудок… Голова. В шутку говорю, что холера (кстати, о ней толкуют).

14 В<о>ск<ресенье>. Немного выздоравливаю. От<ец> и мама уже в Богородск<ом>. Я, Тонька и Н<иколай> Вас<ильевич> в преферанс. Больше особ<о> нич<его>.

В П<о>н<едельник>. Выздоравливаю, но мало.

15 Июня <18>92.

Опять эти сны, сны о любви... Сны, где предо мною «она», мой идеал, мое счастье...

Ах! Зачем на ваших устах эта злая улыбка! Не те это — сны, о которых думаете вы! Будем говорить прямо. Не сны, сопровождаемые поллюцией, сны, вызванные долгим воздержанием. — Нет! Это сны — идеальной, впервые идеализированной любви. Она, что понимает меня. Она, с которой вдвоем мы одиноки среди шумного мира, она, у которой я найду и забвенье, и ласку, и ответ, и надежду. О, если бы я нашел ее! Если бы она ... могла меня полюбить. Тогда — прочь все сомнения... Смело в борьбу к верной победе! А теперь... Жалко наивно. Изнываю без сил, без надежды...

Любви, одной любви!

Как нищий подаянья...[78]

Гм. А может быть, в самом деле эти сны от долгого воздержания, а изнываю я оттого, что еще не выздоровел, что еще живот болит. Гм. Замечу вскользь, что «она» во сне вновь воплощается в образ Анюты, моей «первой любви».

14 Вт<орник>. Мало что делаю, выздоравливал.

15-17-18-19, Ср<еда>, Ч<е>т<верг>, П<я>тница. Вознаграждая себя за потерянные дни, занимался отчаянно с 8 до 8. Итал<ьянский> яз<ык>, теор<ия> зв<ука>, Полит<ическая> экономия. Чита<л> по-французски и Фауста по-нем<ецки>. Писал разбор Наде и «Проба»[79]. Перепис<ал> стихот<ворение> для посылки в Сев<ерный> Вест<ник>[80]. Дома даже ужасал<ись> моим занятиям, да я сам истощился за три дня страшно.

15. Вид<ел> во сне Анюту. 16. Вид<ел> во сне Лизу. Послед<няя> сцэна<так!> очень драмат<ическая>. Я слышу слово ее матери [не слишком может с ним, барон побагаче]. Потом я начинаю ее упрекать. До сих пор передо мной ее вблизи страшно побледневшее лицо. — Да! Вы <1нрзб>... А скажите, кто виноват... Вновь вы оба *только* понукаете меня...». Помню, я был подавлен и, к счастью, проснулся. 17 Анюта. Я с нею шел по *двору и по* набережной. Она вновь любит меня. Мы входим домой и в душе все так отрадно. У нас <1нрзб> (?) <так!> и Эйхенвальд. Я иду переодеться и мечтаю сладостно, сладостно. 18. Мария и Лиза. Бульвар. У кафе, помню, мы пьяны и едим, а я вспоминаю, что со мной только 1 р. с чем-то и ужас и стыд охват<ил> меня, и рядом с Лизой ее новый знакомый, все предлагает ей но-

вых и новых лакомств, и я тоже для Марии... Затем какой-то перерыв. Под конец я один счастливо расплачиваюсь. 20. Вижу Лёлю и какую-то барышню (вроде той, кот<орую> видел в Петр<овско>-Раз<умовском> 2 июня). На Страст<ном> бул<ьваре> и в сквер<е>. Поцелуи. Пот<ом> в каком-то номере обед. Опять она.

Душа зовет былые сны

Предвестья душной старины

20 Субб<ота>. Ждал Н<иколая> Вас<ильевича> (еще вчера). Грустно. Заним<ался>, но и гулял. Веч<ером> с попом.

21. Ночью снова тот же сон. В этот раз место дей<ст>в<ия> Ховрино. Н<иколай> Вас<ильевич> приехал, не ждали. Но я уже не имел терпения быть мягким, о нем и говор<ил> немного сильно.

22 П<о>н<е>д<е>льник. Занимался весь день. Пис<ал> «Учитель»[81].

23. Втор<ник>. Мама в Москве. Получил письмо от М<арии> Федор<овой>. Зовет в Москву. Поеду в Четв<ерг> вместо Пят<ницы>, как решил прежде. Зани<мался> весь день. Пис<ал> «Учитель» и «Ю<лия> Цез<аря>».

24. Ср<е>д<а>. Занимался много. Веч<ером> наши (отец, мама, Маша, П<а>д<шая> <1нрзб>) ушли гулять в Химки (оттуда ехали), а я писал «Учитель». Они вернулись — я писал. Они легли спать — я писал. Рядом пускали фейерверки — я писал. Я написал все кроме последней сцены. Взошло солнце, я лег спать.

V поездка в Голиц<ыно>

I.

Письмо Маньки Фед<оровой> сулило мне просьбу о деньгах. Поэтому я уже заранее составил план разговора с ней. Кроме того, я чувствовал, что отдайся я на минуту этому водовороту — он мгновенно засосет меня и мой кошелек. Теперь я осторожен и не полагаюсь «как прежде» на свои силы, в надежде, что все равно когда угодно отовсюду выберусь. В Пят<ницу> нужно было увидеть Ник<олая> Вас<ильевича> и узнать, удобно ли ехать в Голицыно. Поехал я через Разумовское. Устал страшно (собстве<енно> со мной собирался отец). Однако справился скоро, ночевал у дедушки (кстати и кварт<иру> запирал) и поехал к Фед<оровым>. В душе тайная надежда, что их не окажется дома. Увы! Меня все-таки просят подождать в сквере. Дождался. Идет Мари. Я тотчас становлюсь в трагическую позу:

— Что с вами? Вы расстроены?

— Скверно!

— Что скверно?

— Все! Весь мир.

— Ска-ажите...

Она думает, что я начинаю философствовать.

— Да! Прежде человека составляли из души и тела. Теперь прибавили еще 3-й элемент — бумажник.

Она начинает вслушиваться.

— И вот я... я разбит во всех трех отношениях. Был болен телом, исстрадал душой и... (со смехом) меня буквально ограбили.

— Как так...

— Видите-ли: мне предстоит быть отцом... (посл<е> кор<откой> паузы) крестным.

Рассказываю ей фиктивную историю о крестинах (т. е. крестины-то были в Голиц<ыно> и меня приглашали, но я отказался).

— Кстати, говорю я, вы пришли просить по важному делу. Что случилось?

— Да нет, простите... Мне просто хотелось с Вами повидаться. Я соскучилась без вас.

Окончательно убеждаюсь, что думала просить взаймы.

Пришла Лиза. Были на Тверск<ом> бульваре и опять съели на 2 рубля в кофейной. Впрочем, Лиза по-прежнему мягка, а Манька нахально спрашивает сама. Потом Лиза уехала: ей «занездоровилось». Я же заплатил за извозчика. Мы с Манькой сидели на разн<ых> бульварах еще до 3 час<ов>. Я вел себя холодно и даже ни разу не поцеловал ее, хотя было такое искушение, да и сама она нарочно выискивала темные уголки. Пришел домой — светает. Потом набежали тучи, и хлынул дождь.

26. На другой день зашел к Эйхенвальду. Нашел в нем привычно друга. Посидели, потолковали. Смело зашел к Краевскому, с которым холерина. Веч<ером> был у Н<иколая> Вас<ильевича>. Пошел опасливо на новое свидание с Ман<ькой>, которое она выпросила, но начался дождь, и я, воспользовавшись этим предлогом, ушел с бульвара, не дождавшись ее. Ходили ко мне. Отец вернулся «выпимши». На возврат<ном> пути вновь был на бульваре, встретил Федоровых в общ<ест>ве Свирид<енко>, Эйх<енвальда> и еще

кого-то. Извинился дождем, представил Н<иколая> Вас<ильевича>, походил немного и, оправдываясь тем, что спешу на поезд в 12 час<ов>, не пошел проводить Фед<оровых>. Когда уже все ушли, компания золотой молодежи бульвара (вполне трезвая) блеснула своей затеей и пошла длинным гуськом по бульвару и улицам. Я поспешил к Н<иколаю> Вас<ильевичу> ночевать.

1. июля <18>92.

2. *июнь.*

27. Поехали в субботу утром. В Голиц<ыно>. Купили бутоньерок и явились так сказ<ать> с подарками. Приехали в 12, но *там* еще только встают. Встретили приветливо, потому что соскучились за 3 недели. Но, увы... погода холодная, часто дождь. Так 3 дня почти все просидели дома, к тому же еще здесь страшно боятся холеры и все меры применяются, даже до смешного.

В Голиц<ыно> новый молод<ой> человек. Он устраивает спектакль и держит себя развязно. Я сначала колебался, начал с ним спор: боюсь ставить все свое реномэ сразу на карту. Однако потом решился. В споре этот гимназист (Пав<ел> Иул<ианович>[82]) оказался совсем слабеньким. Я разбил его в три минуты и даже еще посмеивался.

— Ну как же это так, молод<ой> челов<ек>, вы доказываете одно, а выходит совсем противоположное! Ну, если вы эдак да адвокатом будете, и своего клиента оправдывая, вдруг да обвините. Не хорошо, мол<одой> чел<овек>, право плохо!

Потом еще о Боге с ним поспорили. Совсем мокрой курицей стал челов<ек>, в стороне сел на сундуке и даже не танцевал, а веч<ером> были у Краевс<кого> «все», все Голиц<ыно> т. е. 3–4 «девицы». Веч<ер> прошел средне, не скучно, но ...

Этот Пав<ел> Иул<ианович> ухаживает за Варей. На другой день я ослепил его шумихою фраз. Даже Варя стала посматривать на меня изумленно (я был так ск<а>з<ать> в ударе). Затем писал письмо Верочке, по предлож<ению> М<а>р<ии> Ив<ановны>, а вечером снова пришел П<а>в<ел> Иул<ианович>. Я «гадал» на картах, поражал ловкими намеками, а потом мы играли в 66. Веч<ер> прошел очень весело. Я мечтал пожать Варе ногу под столом, но никак не мог до нее достать (она их подбирала). Из этого я потом разыграл историю, что П<а>в<ел> Иул<ианович> пытался пожать ей ногу, а я наступил ему на носок (рассказал, понятно,

только своим друзьям). Понедельник прошел более скучно. Утром развивал М<и>х<аилу> Евд<окимовичу> свою теорию об идеале девушки и женщины, писал для Н<иколая> Вас<ильевича> стихи для Вари, гулял по платформе. С А. Вас и Елиз<?>. В<о>с<кресенье> веч<ером> даже совсем неловко вел себя с Вар<ей> и П<а>в<лом> Иул<ияновичем>. Уехал мрачный. Дорогой объяснял Н<иколаю> Вас<ильевичу> способы писать стихи. Спокойствие! Я не люблю Варю и не хочу теперь даже воображать этого. Буду с ней спокоен и величаво-прост. Она слишком мала для меня. Зачем самообман! Спокойствие!

3.7.92

3.

30. На этот раз утро я проспал долго (прошлый раз у Н<иколая> В<асильевича> меня разбудила его мать, пришедшая к нему). Я пошел в лавку, нашел письмо Фед<оровых> с извинениями, которое начиналось фраз<ой>: Если Вы посмотрите на почтовый штемпель, то увидите, что я уезжаю в Голицыно —

Я получил его в Москве. У Эйх<енвальда> и Кра<е>в<ского> есть дело. Веч<ером> играл в винт до 2. Проиграл что-то 25 к. и пошел домой. На другой день именины дедушки. У него я, мама, Надя, Женя. Видел лишь Колю жену Лени.

С 5 ча<совым> поездом поехали в Ховрино. Весь следующий день почти не занимался. Напис<ал> только 13 сц<ену> «Учителя» и играл с отцом от 12 до 12 в винт. Теория урегулирования.

6 июля 92.

Зачем самообман! Спокойствие! Так я заканчивал три дня тому назад. Солнце лишь дважды совершило свой круг, и в душе уже все поменялось. Не любовь возникла там, нет! Какое-то блеклое отражение, подобие чувства. Ну что же. И ему привет! А что его вызвало? Ничтожные разговоры. Я узнал, что Варя нарочно сторонится меня, чтобы дать мне быть наедине с Верочкой и что эта Верочка рассчитывает, будто я признавался ей в любви и просил ее руки. Паскуда (слово, заимствованное понятно из последнего романа Боборыкина «Вас<илий> Терк<ин>»[83]. Впрочем, я хвалю этот роман). Паскуда! Потом я трезвее взглянул на НВ-ские рассказы. Гм. В них тоже много прибавлено. Хоть он и дурак, врать может. Далее не мог не повлиять разговор И.Ал. Он приехал веч<ером> в субботу,

а уехал с первым поездом в Понед<ельник>, и все это время он говорил только о любви, любви и любви. Вспоминали старые истории, рассказывали друг другу «свою первую любовь». Понятно, что чувство проснулось, на душе стало тоскливо и рука потянулась к перу. Я уже целый месяц не писал стихов.

5. Веч<ером> в Воскрес<енье> познакомился с Ник. Федор... Ого<рошил> его своими стихами и цитатами философии. Он вообще не далек, но не глуп и читал.

Субб<ота> и пятн<ица> занимался. Цезарь, Христос и итал<ьянский> яз<ык>.

П<о>нед<ельник>. Занимался и играл в винт. Напис<ал> или вернее переделал из Гейне стих<отворение>

Во глуби таинственной бездны

В них звезды глядятся и смеются[84]

Читаю La Debacle[85]

7 Июля 12 ½ ночи

Как любовник, ждущий тайного свидания, жду я вечера. Жара спадает, и мне можно укрыться наверх<у>, невыносимо от зноя днем. Я запираю все двери и сначала начинаю читать поэтов... Понемногу чувства приобрет<ают> должную мягкость, ум обостряется. Наконец я беру бумагу и начинаю писать. Со мною сегодня образы, рифмы звенят и льются, строфы сливаются в одно целое. Я чувствую, я наслаждаюсь, я счастлив.

Напис<ал> сегодн<я>.

Смотрел я как во сне

На милые черты...

Передо мной лежал портрет Анны Николавны[86]. Днем напис<ал> «Yes»[87], ита<льянский> яз<ык>. Веч<ером> пойду встречать отца (12 час).

15 июля[88].

Это утро VI поездка в Голицыно. Ею я дал удачный поворот своему положению там.

Поехал я в вечер четверга 9-го, думал быть у Н.Ал., но его не застал дома (Ехал я с Пав<лом> Иу<лиановичем>, кот<орый> завернул к нам. По дороге в глаз попала какая-то соринка. Ради этого *вскоре* потом обзавелся очками. Был у Эйх<енвальда>. Играл в винт. На другой день

опять был у него. В винт — вдвоем. Вечер дома. У нас поп из Ховрино и отец. В Голиц<ыно> поехал лишь утром в субботу на именины Ел<ены> Анд<реевны>, вез ей как именинный подарок фунт ананасных конфет.

Первый день вел себя хорошо. С Варей говорил интимно, с Ел<еной> Андр<еевной> умно. Приехал я с И.А и его настроил на мягкий тон. Потом спорил с И.А и Пав<лом> Иул<ияновичем> довольно блестяще, хотя правду сказать неверно. Веч<ером> танцевал прилично, говор<ил> с Пав<лом> Иул<ияновичем> как с другом, задабривал его и декламировал стихи в большом обществе недурно.

Хуже я провел воскресенье (objectiva[89]). Н.Ал. слишком уж разубеждал всех, что я не влюблен в Верочку (было видно, что я его просил). Я уже слишком дерзко и грубо вел себя с Варей и слишком льстиво с Н.Ал. Веч<ером> все немного поправилось: ходили смотр<еть> фейерверк у <1нрзб> и я лично трогал струны души у Вари. Блестяще спорил с П<а>в<лом> Иулиановичем о Боге.

Уехали с Н.А. в Понед<ельник>. Я согласился участвовать в домашн<ем> спект<акле>. <1нрзб> «Женитьба» (Гог<оль> <1нрзб>). Понедельник провел небрежно. Во втор<ник> собирался уехать, но оказалось, что мне необходимо быть на Арбате, ибо Ал. Георг. отказывается от места. Вызвавшись сам ехать туда, я очаровал отца. Среду провел в магазине. И в понед<ельник> и в среду заход<ил> к Н<иколаю> Вас<ильевичу>. В среду даже ночевал у него, написал ему стихотв<орение>.

Напрасно я молился...

Говорил с ним о любви (его) к Варе.

Во вт<о>р<ник>[90] близ нашего дома кого-то били, в среду, когда меня не было, кто-то пытался заехать к нам.

Ч<е>тв<ерг> думал тоже провести в Мос<кве>, но приехала мама и увезла в Ховр<ино>. Читал. Написал фантазии.

Рона серебрилась кротко.

В пятн<ицу> в М<о>ск<ве>.

Задумана трагедия «Помпей»[91].

Рассказы «Счастье в жизни» и «Верочка».

Поэма «Фея»[92].

24 июля <18>92 [VII поезд<ка>].

Что же это такое <1нрзб>?

Влюблен ли я, притворяюсь ли, что влюблен или не люблю вовсе? Когда я уезжал из Голицыно, я был убежден, что не люблю; я говорил себе, что глупо даже пытаться уверить себя в этом, что полюбить ее я не могу. Все это я подтверждал доказательствами, ссылался на авторитет Шопенгауэра и рассматривал слишком большой нос Вари. Одним словом окончательный вывод был тот, что я не могу влюбиться в нее и если бы это удалось, это был бы лишь самообман.

В чет<верг> веч<ером> я был у Н.А. Сидел с ним долго, до послед<-него> поезда и говорил о Варе. Он показывал мне *ее* карточку... я смотрел на нее и любовь, любовь сладкая, чудная просыпалась в сердце! Я уехал в Ховрино, шел ночью домой, лег спать, и ее образ был предо мною. Я делал такой опыт: вызову ее образ — сердце дрожит. Вызову образ Веры (кстати в Гол<ицыно> мне подарили ее карточку), и сердце спокойно. Я наконец потерял надежду решить все — и заснул.

В Голицын<о> я пробыл на этот раз 5 дней. Конечно, за это вр<емя> мы (т. е. я и Н<иколай> Ва<сильевич>) достаточно стесняли Красковых, и я проклинал себя, что остался. Много времени пропало совсем даром. Остальное прошло большей частью в разговорах. Много толковали о Верочке, надо мной посмеивались, но добродушно, и теперь все уже убеждены, что я не влюблен в нее. Ближе всего разговаривал с Еленой Андр<еевной> и разг<оваривал> очень удачно. С Варей не знал, как себя держать. То начинал упрекать ее, то поучать, то обращался дружественно, то... С Н<иколаем> Вас<ильевичем> держал себя повелительно. Из новых знакомых говорил немного с Пав<лом> Иул<ияновичем> потом дружественно. Он же относится ко мне почтительно. С Екат<ериной> Алекс<еевной> разгов<аривал> как с барышней — в гостиной; Варя даже удивлена.

— Оказывается, Вы умеете даже занимать барышень?

Мар<ия> Ив<ановна>[93] подарила мне образ 40 мучен<иков>, спор<ила> со мной «о жизни» etc. Оказывается, она очень образов<анная> женщина. Анд<рей> Андр<еевич> сначала посматривал на меня мягко, пот<ом>, видя, что я «загостился», обращался очень хладнокровно. Особенно, когда он остался недоволен спектаклем, предвижу себе неприятности в нем.

Жизнь за эти пять дней прошла больше в мелких интригах и мелочных победах. Кумушки голицынские уже начали прочить меня в женихи

Елизавет<ы>. Даже М<и>х<аил> Евд<окимович>, застав нас вдвоем, сказал словами своей роли (Старикова[94]).

— Али невпопад пришли? Али и без нас было слажено? Ай, припомните, матушка, и нас!

Пав<ел> Иул<ианович> и Н<иколай> Вас<ильевич> все время пикировали, только неудачно. Я подсмеивался над ними обоими. Вот пример. Я, Варя, П<а>в<ел> Иул<ианович>. Разговор о Н<иколае> Вас<ильевиче>. П<а>в<ел> Иул<ианович> уходит за <1нрзб>, а я говорю Варе:

— Знаете, Н<иколай> Вас<ильевич> остается в убеждении, что это П<авел> Ю<лианович> взял вас за ожерелье во вр<емя> сеанса (см. днев<-ник?>[95]).

— Ах, нет... Право, это Леля!

— Да, да! Я-то верю теперь. Вижу, что П<а>в<л>у Ю<лианович>у на это не отважиться! Прежде я сам опасался за вас, но теперь вижу, что он не опасен. Совсем безвреден. Такая змея без жала.

— Кто это, спраш<ивает>, подходя П<а>в<ел> Иул<ианович>.

— Ни<колай> Вас<ильевич>, — смело ответил я.

— Ах, да! Вот удачно!

П<а>в<ел> Иул<ианович> падает на скамейку и хохочет. Мы переглядываемся с Варей и смеемся над ним. Подход<ит> Н<иколай> Вас<ильевич> и, не понимая, тоже начинает смеяться.

И в этом вся жизнь там!

Решаю говорить более небрежно с Варей.

Впрочем, прежде чем передавать анекдот, отмечу хронологию, что мы были там. В субботу веч<ером> была 1 репетиция *и танцы*. В Воскр<есенье> днем ходили гулять с Анд<реем> Андр<еевичем>, но без Вари. Ходили далеко и даже растерялись в лесу, отстали Н<иколай> В<а>с<ильевич>, П<а>в<ел> Иул<ианович>. Я все время с Ел<еной> Андр<еевной> (Перед лесом служили молебен в пользу холеры). Ве<чером> 2ая репетиц<ия>.

В понед<ельник> собирались уезжать, но на 1 поезд не продав<а-ли> билетов, и Н<иколай> Ва<сильевич> остался. Пот<ом> реши<л> остаться совсем, не желал еще раз опаздывать в управу. Послал телеграмму, что болен. День прошел вяло. Еще более вяло втор<ник>. Веч<ером> репет<иция> с Углинским — режис<ером> (пригласили его всей толпою в воскр<есенье>). Пот<ом> я пытал<ся> декламировать, но плохо. Среду

с Варей. Читал роман Ел<ены> Андр<еевны> и все бродил по платф<орме>. 3 репетиция не удалась. Много толковали о неудобном устройстве спект<акля>. Роль Жевакина[96] приспособили сыну одного бедного аптекаря. В Четв<ерг> уехал в Ховр<ино>. Занимался немного, а в субб<оту> назад через М<о>ск<ву> в Голицыно.

27 июля <18>92[97]. VIII п<оездка>.

Как же наконец назову я это чувство? Это — любовь, любовь, любовь! А что заставило ее вновь пробудиться? Ответ мне известен. Не карточки, нет! Уезжая в Голиц<ыно>, я чувствовал, что сердце спокойно, но там нас встретила Варя, одетая в ярко-красную кофточку*. Кто не знает, как идет крас<ный> цвет разным брюнеткам! И я люблю, люблю! А впрочем, и странно было бы, если бы я не влюбился! До того я желал, стремился влюбиться, до того я сам толкал свое чувство к Варе.

Однако разберем это спокойно. Ведь если на моем месте был не я, его нельзя было бы хвалить. Во-первых, мне надоели романчики с поцелуями: довольно одной Верочки! Следовательно, этот роман должен быть серьезным, а это сбивается на женитьбу. Против нее можно сказать очень и очень многое! Ей 15 мне 18 лет. Разница в 3 года мала, очень мала! Она брюнетка, и я брюнет. Плохо, очень плохо! У нее некрасивый нос и неправильные губы. Ничего особенного вроде приданого или имени нет... Гм...

Теперь рассмотрим хорошие стороны. Характеры у нас взаимно-противоположные. Это хорошо, очень хорошо! Она пишет (тоже и стихи), она очень не глупа и обещает быть «умной». Лицом она недурна, некоторые находят ее красавицей! (моя мама, Илья Алекс., Ник. Алекс, Ни<колай> Вас<ильевич> и др.) Наконец, и это главное! мне надо ловить момент! Вряд ли я буду блестящим кавалером, и вряд ли в меня будут особенно влюбляться. Брак по любви великое дело! Поэтому если она полюбит меня — колебаться не надо! Конечно, при этом передо мною не менее 5 лет (VIII класс и 4 курса унив<ерситета>). Кроме того, замечу, что кой какое приданое есть и у нее. Некоторые (н<а>пр<имер> Н.Ал., Мих<аил> Евдок<имович>) называют ее «завидной невестой».

Между прочим, имя Н.Ал. встречается в обеих скобках. Скажу, что он особенно хлопочет над сводней между мною и Варей. Я при нем притво-

* Может быть мелочно, но естественно.

ряюсь влюбленным в нее до безумия, причем, конечно, притворюсь именно тем, что говорю, будто не люблю ее.

Насколько мелкая жизнь в Голиц<ыно> заметно уже по следующему случа<ю>, в субботу вечером после *репет<иции>* и танцев, увлекшись беседой, я подсел к Вере Алекс<?>. (14 1/2 лет) и начал разговаривать с ней. Проговорил весь вечер. И вот на другой день уже вижу колкости: «Ему особенно нравятся все “Веры”». Серьезно испугались, чтобы я не погубил и эту Веру, как уже «погубил» другую.

Гордо старался победить смущение, которое овладевает мною в присутствии Вари. И все же бывали минуты, когда ей было со мной скучно. А это — гибель, смерть! Впрочем, многое было и удачно. Обещалась она писать роман из моей жизни (Верочка). Я тоже обещал написать такой роман (срок 1 г.).

Дала она мне свои рассказы. Вообще она была очень мила со мной, даже не понимаю «почему»? Наоб<орот>, с Ел<еной> Андр<еевной> я говорил плохо. М<ария> Ив<ановна> отдала мне образ (подарок прошлого раза). С Н<иколаем> Вас<ильевичем> я был груб. Слишком груб! Вообще он может еще и пригодиться!

Хронол<огия>. 25. Лавка. Дома. Лавка. Еду с Н.А. В Одинцово. Забываю в буф<ете> книги. Репет<иция>. 26. Утро вдвоем с Н<иколаем> В<асильевичем>. Пот<ом> крикет. Пот<ом> вдвоем с Варей и еще Н<иколай> В<асильевич>. Пот<ом> вече<ром> репетиция. Печатаем билет<ы>. Уезжаю утром. 27. В М<оскве>. В лав<ке> и на Арб<ате>. С мамой в Ховр<ино>.

причастие к 24 Июл<я>.

21 июля я в шутку спорил с Варей, что через 2 года она изменит свое мнение о свадьбе. Срок спора.

21 июля 94 года

Пав<ел> Иул<ианович> Кулль здесь же сделал какой-то намек на

27 июля 99 года

28.7.92.

Я похож на Антония, очарованного Клеопатрой. Вырвавшись из власти любви, я снова царствую. Сегодня я писал «Ю<лия> Цезаря», изучал Итал<ьянский> язык. Разрабатывал «Помпея Великого»[98], набрасывал строки из «Мимоходом»[99], читал Грота[100] и Паскаля, разбирал Козлова[101] и отдыхал на любимом Спинозе.

Надо работать! Надо что-нибудь сделать! А то столько говоришь о себе, а нет ничего, становится чуть ли не смешно! За работу, жизнь не ждет! «Помпей», теперь в тебе вся надежда.

Ждал сегодня тщетно Н.Ал.

Вечером читал по-французски и исправил роман Вари, в нем нахожу выведенным себя, притом с идеальной стороны. Гм.

Вся моя оригинальность перед ней в том, что я не объяснялся в любви. Прочь чувство! Царствуй мысль! Здесь будет моя точка опоры, времени еще много впереди.

Чтобы закончить перечень занятий сегодняшнего дня, скажу, что занимался с Надей и изучал с ней времена диадохов.

29.7.92[102]

Когда я пишу «Помпея», мне грезится сцена, с которой я раскланиваюсь, крики «автора, автора!», аплодисменты, венки, цветы, зрительный зал, залитый огнями, полный тысячью зрителей и среди них в ложе... головка Вари, с полными слез глазами.

12 авг<уста> <18>92

Я уехал из Ховрино 1-го и вернулся 10 августа. За эти 10 дней успел 3 раза побывать в Голицино. В Москве видался с Эйхен<вальдом>, играл в винт, в кегли (собс<твенно> смотрел и держ<ал> пари), с внешней стороны самое важное событие — спектакль, который наконец состоялся 9-го авг<уста>; с него и начну.

<1нрзб>

Генеральная репетиция 8-го сошла гладко. Только я ради высшего эффекта нарочно забыл роспись и импровизировал это место от себя. Неприхотливая публика весело смеялась. Играли уже с гримом и костюмами (черт возьми! пришлось мне взять их напрокат. Вообще истратил много). На другой день с утра все готовились к спектаклю. Я связывал стулья и устал страшно. Билетов разослали много и, боясь тесноты, многим отказывали (и многие обижались). Но увы! собралось всего немного, так что под конец стали впускать всех (по поводу количества пуб<лики> держал пари с К.А. и выиграл однако). По поводу времени начала держал пари с П<авлом> Иул<ианович>ем> на 20 поцелуев Елиз<аветы> Вас<ильевны> и... проиграл: начали во время!). Публика была холодная, замороженая, а когда после 1 д<ействия> с нее собрали «в пользу бедных семейств», они совсем смеять-

ся перестали, и чуть аплодировала, разве только Ел<ене> Андр<еевне>, да мне, впрочем мне-то аплодир<овали> больше «свои», *и поэтому* я не вышел на аплодисменты. После спек<такля> немного выпили, шутили, танцевали. Был Н.Ал. Он усердно пропагандировал мои достоинства Варе.

Кстати о Варе. Больше я не сомневаюсь: любовь, любовь! Сначала теперь я был поражен ее поведением ко мне. Садится со мной рядом, первая заговаривает. Потом сообразил: она кокетничает — раз. Ее убеждают, что я выгодный жених, — два... Она... она... ей... чуть-чуть нравлюсь я — три! Браво! Браво! Вперед. Есть надежда. Я счастлив.

Вел себя по отношению к ней средне. Не слишком удачно, не слишком плохо. Мало заставлял ее скучать, но я не блистал особенно, разве только однажды своим разбором Гоголя. Я читал ей разбор ее романа, держал с ней разные пари, шутил, что влюблен в нее. Хорошо и то, что владею собой.

Н<иколай> Вас<ильевич> стал подозревать, что я люблю Варю и обходился со мной грубо. Сначала я мягко прощал ему, но потом увидел, что мою мягкость считают за слабость и начал теснить его. Даже предложил Варе особый план в шутку вызвал его через П<авла> Иул<иановича> на дуэль.

Отдельные случаи:

После репетиции 1-го с П<авлом> Иул<ияновичем> сделался первый припадок от усталости и от упреков нашего режиссера — Ев<гения> Иванов<ича> Улина. После дядя П<а>в<ла> Иул<иановича> ругал сына Ев<гения> Ив<ановича> — Федю... А! Ваш отец это сделал нарочно, потому что мы в ссоре. О! Если бы там был я — я расправился бы: Мой племянник играет 8-ой раз и конечно лучше всех! (По правде сказать, он играл хуже всех: на 1-ой ноте и вместо чувства — кривляние. Сын кулаками хотел защищать отца. Их разняли. Я обращался с П<авлом> Иул<ияновичем> как друг (нельзя! Он ухаживает за Варей). Когда ему запретили репетировать на след<ующий> день, я первый убеждал его не нарушать запрещений и уйти с репетиции.

5-го я посоветовал Н<иколаю> Вас<ильевичу> поцеловать Варю. Тот хотел было это сделать, но Варя защищалась веером и даже сломала его об голову «нахала». Я хохотал. Вот новая тема для разговоров с Варей.

6-го. Бродил часа 4 с Верочкой №2 на станции. Говор<ил>, говори<л>... Она очень мила, хотя... жалостна. Варя язвительно упрекнула меня за эти прогулки. Н<иколай> Вас<ильевич> тоже ухажив<ал> за К.Ал. и, кажется, даже казался ей интересным.

Я покупал крепс, я привез краски, я купил гребенку для невесты. Н<иколай> Вас<ильевич> купил обои для декораций. Красковы сделали занавес и костюм Сер<гея> Алекс<?>. Остальные ничего.

Хронология

1. Утро в М<о>ск<ве> (с 4 ч<а>с<ов> в Гол<ицыно>. Приехал с Пав<лом> Иул<иановичем>)

2. В Голиц<ыно>

3. В М<о>ск<ве>. Веч<ер> у Ник<олая> Вас<ильевича>. Костюмы

4. Веч<ером> с Н<иколаем> Вас<ильевичем> собирались в Голиц<ыно> на <1нрзб>.

5. Веч<ером> в Голиц<ыно>.

6. В Голицы<но>.

7. В М<о>ск<ве>. Веч<ером> у Эйх<енвальда>. Винт. Сеткин. У <1нрзб> кегли.

8. Веч<ером> генер<альная> реп<етиция>. (Утро<м> бра<т> ост<арался> приех<ать> с курьер<ским>.)

9. Веч<ером> спекта<кль>.

10. В М<о>ск<ве>, с 5 час<ов> в Ховрино.

11. За ночь холоднее, немного простуд<ился>. Весь день чувствую себя плохо. Писал «Помпей» и набросал

Я видел сад...[103]

14.8.92

август

Страшно трудно писать «Помпея». Сначала надо добиться, чтобы я владел этой картиной, а не деятели того времени мною. Потом надо сплотить всю громадную, несущуюся жизнь в немногих картинах, причем картины должны быть действием! Наконец надо придать всему интерес!

И каков герой!

Помпей!

Человек ничтожный, никакой не герой!

Ведь зрители заснут, если оставить им только борьбу Цез<аря> и Помп<ея>. Придется прибегнуть к сплетенному мифу.

Зачем же я беру именно Помпея? Не лучше ли бросить все начатое. Тогда неужели даром пропадет столько трудов? Но лучше потерять столько трудов, чем больше.

Да неужели ничего нельзя сделать? Или это я не могу. Тогда, значит, есть сюжеты мне не по силам.

Перо падает из рук.

веч<ером>

Утром еще в постели мне представилось, что бы стал я делать, если бы Варя вдруг вышла замуж.

Это мне показалось ужасным. Мне казалось, что мною овладело бы отчаянье, которому я не знаю пределов. И я уже ясно рисовал себе эту дивную элегию, котор<ую> напишу я тогда и от которой содрогнется мир.

Старался воображать сейчас, что Варя замужем. И что же? Я спокоен. Я чувствую, что случись это, никто бы даже не заметил, что она касается до меня.

Утро и вечер.*

16.8.92

Я пытался написать стихи на обдуманную тему, соч<инения?> которые можно бы было написать Варе в альбом[104]. Но увы! из-под пера не выходило ничего или вернее выходил прозаический рассказ с рифмами на концах. Я бесился, но напрасно и несправедливо.

хронология.

12–13. занимался целые дни. Помпей. 12го веч<ером> у нас Рощин и др. Я писал «Демон»[105].

14. Веч<ером> у нас И.Ал. Пот<ом> Н.Ал. и Леонила Н. Мамина кузина.

15. Весь день с Н.Ал. и Ил.Ал. Жарко.

16. Весь день с ними. Веч<ером> они уехали. Набросал «Виновата ли я»[106] и « Мы с тобой навсегда разошлись»[107].

Из событий в Голицыно напомню еще ссору с m-me Улиной из-за Верочки № 2.

* Обыкновенно бывает иначе. Утро вечера мудренее (Ср. Шопен.)

17.8.92.

Что я действительно влюбился в Варю, это бесповоротно доказывается моей уверенностью в вечности этой любви. Мне кажется, что я буду любить Варю всю жизнь, и впереди мне рисуется свадьба и жизнь вдвоем, даже когда я пишу эти строки, я не хочу верить, что любовь угаснет.

18.8.92

Те 2 дня, кот<орые> у нас были Н. и И.Ал. провел, конечно, довольно безалаберно. С Н.А. делал вид, что очень откровенен, старался изобразить из нас пару друзей, но что-то не очень удавалось, и откровенность была самая деланная. Разговор все сбивался на Красковых. С ужасом стал я замечать, что меня уже мало интересовали отвлеченные темы.

19.8.92

Как укрепляет работа. Правда часто к вечеру я теряю всякое соображение, весь полон фигурами римлян и итальянскими словами, но зато ко мне вернулась былая твердость духа. На все я смотрю спокойно и уверенно, гордо и правильно. Я верю в свое будущее, а любовь к Варе кажется смешной и пустой. Вперед! На победу!

17 и 18. Писал с утра до веч<ера> «Помпея» (план, окончил его только в 12 час<ов> 18 го (ночью). Изучал Misantrope[108] и итальянский язык. Немного Политической экономии[109] и Грота.

Хронол<огия>.

19. Утром в М<о>ск<ву?>. В л<а>в<ке>. Веч<ером> скит<ался> (к Н.Ал.) нак<ануне> у Н<иколая> В<асильевича> (во 2ой раз). Здесь и заночевал. Собирал<ся> на Цимбелина[110] завтра, по отложил.

20 Утро в Хов<рино>. Мама по <1нрзб>.

20.8.9<2>.

Бывают минуты, когда готов послать к черту это горнило умственной работы, славу и искусство, чтобы жить солнцем, музыкой и любовью, счастьем[111].

М. Башкирцева

Впрочем, сейчас я не в таком настроении. Наоборот, я готов работать, трудиться, бороться. Я счастлив. Вперед.

Не изумляйся на бессвязные мысли. Я догадываюсь, я понимаю по намекам Н<иколая> Вас<ильевича>, что Варя ... что я для Вари, что я нравлюсь ей. Il re![112]

Сегодня была гроза. Дождь и град обрушивались на железную крышу, и у меня наверху казалось, что рушится мир. Блистали молнии, потоки лились, гром грохотал. Я как-то обезумел; выбежал на балкон, я упивался бурей и стоял в какой-то фантастической позе.

Пусть же мечет в меня.

Бог снопами огней смертоносных.

Пусть эфир поколеблет раскатом громов.

Пусть такой ураган он подымет.

Чтобы земля содрогнется на вечных корнях[113]

Люблю! Люблю!

24.8.92

Субботу и Воскресенье 22 и 23 у нас было нашествие народов. В Пятницу в М<о>ск<ве> с мамой. Зашел к Н<иколаю> Вас<ильевичу>. Пер<е>да<л> Мих<аилу> Евд<окимовичу> Мизантропа для отсылки в Голиц<ыно> (там было уже стали колебаться в пользу «Бедность не порок!»). Веч<ером> в Малом театре (и Н<иколай> Вас<ильевич>) Имогена[114]. Надеялся немного возвысить душу и увы возвысил ее очень и очень немного. Игра плохая, характеров не понимают, публика... публика смеется на остроты г. Правдина[115] (в роли Клотена). Уехал из театра обиженный.

На другой день в М<о>ск<ве>. Со мной Н<иколай> Вас<ильевич>. В Вагоне мама и отец. Пот<ом> Ланг. Пот<ом> еще Илья Ал. и Сем. Мих. Мы всемером.

Я, конечно, почти все время с Лангом. Те где-то играют в винт, а Н<иколай> Вас<ильевич> близ нас, собачкой, на которую мы покрикивали. Я говорил и спорил за целое лето, кот<орое> провел в кругу мелких людишек. Читали друг другу свои последние произвед<ения>. Сцэна <так!> Ланга скоро идет на любит<ельском> спектакле. Хотя глупо, но я завидовал. Пот<ом> даже сам стал уже сочинять какую-то глупую сцэнку <так!>, чтобы поставить ее в этом обществе. При этом сам записался в их члены[116] (10 с<е>нт<ября> собрание 15 первый спект<акль>). Ланг по-прежнему убежден в своей гениальности, но плоды былых побед еще за мною: он говорит со мной как с равным (с друзьями он свысока, если только его не сбивают на ничто).

Ланг уехал в воскр<есенье>, взяв с меня обещ<ание> приехать к нему в среду (а мои работы?). ИА и СМ утром в понед<ельник>. Н<иколай>

Вас<ильевич> опаздывал к 1-му поезду. — остался. Я, не обращая на него внимания, занимаюсь, но работа идет туго. «Помпея» я хотел переделать в комедию, но что такое П<омпей> как не комический тип? Но в мечтах у меня другое: комедийка, кот<орую> можно бы было поставить на сцене поскорее.

Глупо, глупо и глупо!

31 авг<уста> 92[117]

Друга!

Где я найду друга? Ему я высказал бы все, что кипит на душе.

Что же?

Что? Конечно, любовь...

Вот сказка старая, которой быть вечно новой суждено[118].

Но, впрочем, прочь лирику! Проза — царствуй! Недаром ты задумал роман «проза»[119]!

что было?

Был я в Голицыно, этом цветнике, где я удовлетворяю потребности женского общества.

С Верочкой (№ 2) я побродил с час по платформе. Мне рассказали, что она краснела, когда упоминали обо мне. Потом вечером перед отходом поезда посидел несколько минут рядом с ней, очень рядом... пожал ей руку и, если бы теперь были вдвоем, поцеловал бы ее. Знакомый трепет охватил меня. Все фибры моего сердца ответили этой

Младенчески — чистой душе[120]

Ученый Фауст был очарован невинностью Гретхен.

Очарование, лучшее обаяние победило меня. Всю дорогу был я среди этой чары, и по приезде в Москву передо мной стоял тот же образ юной, прелестной, наивной Верочки*. Только когда я до 2 час<ов> *про*изучал Горе от ума, мысли мои улеглись и я трезво взглянул на все — заснул.

Но, привет тебе, проза!

Рассудок убеждает меня влюбиться в Варю... рассудок — да! чувство скользит на минуточку к Верочке... но рассудок протестует: она не особенно красива и кажется хорошенькой только от молодости, через 4 года та обрюзжется... брр.

* Вспомни идею о посещении ее в Голиц<ыно>.

Варя была больна (в воскрес<енье> я ее даже не видел), цвет лица ее был дурен, она была в дурацком распол<ожении> духа. Верочка, розовенькая, милая, была рядом; я пожал ей руку. Вот и разгадка.

август

Подробная хронология

24–25. Занимался много (Помпей). 25го у нас Нюнин.

26–27. В Перловку к Лангу. Толковал, но не оживленно. С его домашними я не блеснул... скверно. Веч<ером> 26 были у некого Селина. Я играл в шахм<аты> и толковал о литературе. Ночевать пошел в Ховрино. Там Нюнин (они с отцом и пот<ом> всю ночь играли в карты).

28. Утро в М<о>ск<ве>. Блестящий разговор с Леониллой Ал. (маминой Кузиной). Веч<ером> в Голицыно. Там ругаюсь очень сурово с Н<иколаем> Вас<ильевичем>, пытаюсь блеснуть перед Серг<еем> Михайлович<ем> (новооткрыт. философ). но неудачно... т. е. собственно одерживаю победу в споре, но тот спасается насмешками и здесь я слаб.

29. Варя больна. Разговариваю с ней серьезно и серьезно получаю отпор. Скверно на душе. Веч<ер> все без Вари. Скучно.

30. Весь день Вари не видел. С Верочкой. Н<иколая> Ва<сильевича> ругаю громко и дураком и болваном. Ему я объясняю, что это в наказ<анье> за то, что он всем кричит, что я влюблен в Варю (и мне именно и хочется, чтобы он это кричал). На самом же деле мне очень хочется показать, что я все тот же я. Все в Москву. Известие о покушении на самоубийство Пав. Алекс. Мама больна холериною. Были <у> меня в Хов<рино>. Н.Ал. и Нюнин. (Веч<ером> 27 Нюнин мне рассказ<ал> свою жизнь. Потрясающая история!)

31. Я рожден поэтом. Да! Да! Да!

7.9.92

Целую неделю не писал я. За это время я сделал немного. Перевел пьесу Метерлинка «L'intruse»[121], задумал комедию Любовь[122] и почти забросил своего Помпея. Так мало потому, что приш<лось> быть в Москве, на Арбате, так как Горинов застрелился (не совсем положим, но лежит в больнице). Потом кроме того мы переезжали, и мои книги были упакованы. Кое-что, однако, делал.

Странно, в душе еще жив образ Веры. Знаю, что при живом свидании все исчезнет, но... но пока

Написал, вдохновенное ею, удачное стих<отворение>.

Помнишь, сидели мы рядом[123].

Написал «К Варе»

1. Разум мне указал на тебя[124] и

2. Я исповедь пишу, хотел тебе признаться[125].

Оба неудачно.

Изложил по-своему стихами монолог

Гамлета «быть или не быть»[126].

Вообще на этой неделе довольно хронологии.

Хрон<ология>.

1–2. В Хо<в>ри<не>. Работал. J'entrese[127].

3. В Москв<е>. На Арбате весь день.

4. В М<оскве>. На Арбате весь день.

5. В М<оскве>. На Арбате. Веч<ером> в Ховрино.

6. Переезд. Ночью сильно болит живот. Обед у попа. В Мос<кву>.

7. Утро на Арб<ате>. Пот<ом> у Н<иколая> Вас<ильевича>. Веч<ером> дома.

11 сент<ября> <18>92.

Болен, совсем болен. Простудился вчера, путешествуя к Зунделовичу. Скверно. От театра не жду ничего, и ради него предстоит много трудов и расходов скверно...

[О Вере. Люб<овь?> убил<а> наповал].

Отправил письмо, где объяснил свое поведение относительно Вари[128]. Отправил его себе. Вскрывать письма не буду, и штемпель его послужит доказательством.

12 сент<ября> <18>92

— Что это вы все толкуете о Верочке?

— я?

— Да! Она-то к вам совсем иначе относится.

— То есть?

— Выдает вас с головой. Рассказывает, как вы ей руки пожимали. Смеется над вами.

Любовь убита.

Прости еще одно упование!

12 сент<ября> <18>92. вечер

По горло хлопочу по театру. Дел много, готовлю речь, которую скажу завтра на общем собрании. Занимаюсь мало.

Хронология.

8. _____

9. Веч<ером> с Лангом на собрании.

10. Утро у Зунделов<ича>. Пот<ом> у ме<ня> Вильбуш<евич>. Пот<ом> Зунделович и Дарузес. Веч<ером> Ник<олай> Вас<ильевич>, *поцелуй и* плевок на *кусочек тебя*.

11. Утро у меня Ланг. Пот<ом> у Ни<колая> Вас<ильевича>. Даже у Нюнина.

15.9.92

От роли Юсова[129] я избавился, взял меньшую. Право, меня всегда смущало положение: уйти *со сцены*, заканчивая первое действие в гробовом молчании.

Было и общее собрание 13-го. В общем, конечно, весело. Для поддержания собств<енного> достоинства я покричал и поспорил.

— Я не позволю налагать оков на свою мысль.

сентябрь

Веч<ером> провожал молоденькую Наталью Александровну (Дарузес)[130]. Известно, что пока мои рассуждения не приелись, они производят блестящее впечатление. Как же тут и Шекспир, и Гомер, и идеал, и любовь, и <1нрзб> в Великобритании... Нат<алья> Ал<ександровна> играет Полину и в жизни тоже Полина. Она слушала, слушала и «ничего не поняла, из того, что я говорил»[131]. Во всяком случае она одна узнала меня, а другие лишились этого дивного случая, потому что посмеялись над моими волосами.

— Отчего это у вас волосы так торчат?

— А я сейчас смотрел: все играли... немного неудачно, так вот я испугался, они дыбом и стали.

Прощаясь, пожал Н<аталье> Ал<ександровне> руку немного сильнее, чем это следовало бы. Что делать: ночь, вдвоем...

На другой день я был в Голицыно. Два часа... и образ Нат<альи> Ал<ександровны> рассеялся как дым, и снова стало то же спокойное, чудное, милое видение Вари.

Привет тебе!

Варя нездорова, больна Ел<ена> Андр<еевна>. Потом был в Голиц<ыне> недолго и вечером домой.

Хронол<огия>.

13. с 3 час<ов> репет<иция> в <1нрзб>. Веч<ером> провож<ал> Нат<алью> Ал<ександровну>.

14. С утр<а> в Голиц<ыно>. Разговоры о Верочке.

15. Утро с Ник<олаем> Николаев<ичем>. Веч<ером> у Зунделовича.

Сегодня набросал терцинами «Из Энеиды»[132]. Недавно довольно несуразно написал — Amoure! Amoure![133]

17.9.92

Вчера веч<ером> у меня была 2-ая репетиция. Марья Петровна и Екатер<ина> Семеновна сидели в уголку мрачно и с достоинством. Нат<алья> Алекс<андровна> вертелась. Mll Пригунчикова... виноват Дворянчикова кокетничала на пропалую. Выпили 4 самовара. Прорепетировали 3 де<йст>вия. Случайно был Эйхенвальд и Аскоч<енский>. Эйх<енвальд> ухаживал за Дворян<чиковой>, надо утилизировать ее. Щупать себя она позволяет, впрочем, это позволяет и Нат<алья> Алекс<андровна>, особенно Макарову. Разошлись в 10 1/2.

Мар<ья> Петр<овна> довольно умная барышня. С Рарбером можно говорить. Остальные — идиоты.

Утром был у меня уезжающий Вильбушевич.

Сегодня утр<ом> в пасс<аже>. Послал телегр<амму> Верочке № 1, и с Эйх<енвальдом>, и с Аск<оченским>. Дома у меня Зунделович. Жалуется на неудачи. Пот<ом> И.Ал. и Н.Ал.

19 субб<ота>. 9. 92.

Сегодня вечером получил ответ от Верочки № 1. «Благодарю... за пожелание, если оно искренне».

Письмо! —

И для меня воскресло вновь

И божество, и вдохновенье

И жизнь, и слезы, и любовь[134].

Это, конечно, немного сильно, но уменьшите в 100 раз это чувство и получите мое.

Вчера изучал весь день Энеиду. Сегодня Илиаду. Набросал вчера «2-ую фантазию»[135].

20

Был только что Пильский (и Станюк<ович>). Немного поспорили и потолковали. Что ни говорите, а он человек умный.

Тщетно ждал Зунделовича.

Переписываю Юлия Цезаря.

Видел себя во сне влюбленным в какую-то итальянку и учил у нее итал<ьянский> язык. Это можно передать в идиллию.

23.9.92.

За два дня я прожил довольно хорошо, и хотя ничего в них не сделал, но никак не могу считать их потерянными.

В Понедельник утром я отправился любоваться на крестный ход: не важно увлеченный пошел с ним... думал между прочим встречу кого-либо знакомого... Впрочем, напр<имер>, знакомых не встретил, но, хотя пропутешествовал 20 верст, не жалею: столько оригинальных типов! сколько сцен!

На пути преследовал ухаживанием двух каких-то барышень, потом питался колбасой, кот<орую> продают в <1нрзб> etc etc. В Мытищах встретил приехавшего Свириденко и Шпендлера. С ними заказал самовар и пот<ом> бродил по станции. Там тоже много типов. См. в памяти: привилегированная дама, поп (Я — священник! А вдруг кто умирать будет!) Тут, крик...

— Мещерная <?> (это старушке исп<угавшейся> <1нрзб>.)

— Никанор! (густым басом)

И <1нрзб> шире движение, толпа, толпа! У Крестовной заставы было, на мой взгляд, тысяч 200. Здесь только 50.

— Мещерная

— Никанор

Едва добились места на второй поезд.

Дома — письмо от Федоровой Маньки. Начинается: «Милый Валерий Яковлевич...» Черт знает что такое. Почитал письмо всем, даже маме. Говорит — потому, что разозлен на нее, и на самом деле...

Вечер<ом> вчера репетиция. Почти всю провел с Марьей Петровной. Толковал<и> с ней возвышенным слогом, и ругали всех. Потом проводив ее (с подругой) — занялся Натальей Алекс<андровной> Дарузес. Она и Mlle Пригунчикова посмеивались над моим разговором с М<а>р<ьей> Петр<овной> (Дело в том, что М<а>р<ью> Петр<овну> все сердит. Г<оспо>жа Истомина подошла к ней.

— А! Здравст-вуйте, милочка!

— Здраст-вуйте.

— Знаете, я вчера у Омона была.

М<а>р<ья> Петр<овна> поднялась, как гордая богиня, и пошла в сторону. Что-то в этот раз произошло и с Mll Пригунчиковой (т. е. Дворянчиковой).

После провожал Нат<алью> Алекс<андровну>. Пер пешком с Таганки на 1 Мещанскую, так как она не согласилась ехать на извозчике.

Сегодня вечер<ом> у меня С<ергей> Мих<айлович>, и все, и Ник<олай> Вас<ильевич>. Получил с них деньги за билеты; играли в винтик. Ждал тщетно Нат<алью> Алекс<андровну>. (Та клялась, что будет)

Сегодня интересное под конец.

Вчера (22) зашел сначала к И.Ал., потом к Ник<олаю> Вас<ильевичу>. Этого не застал, но у него — сидит его сестра. Я ее смущал разговорами. Служит она в модной мастерской. То-се; об одном, о другом.

Толковали много... Я ей набросал стишки. Пожимал руки ей — она ничего. Пот<ом> пришел Н<иколай> Вас<ильевич>. С ним. Когда он на минуту вышел (за конфетами в булочную), я поймал эту Марию Вас<ильевну> и живо поцеловал.

— Ах! Как вы смеете.

Еще поцелуй.

— Ах...

— Ну, простите...

— О-о-оставьте.

— Мар<ья> Ва<сильевна>, простите! Вы теперь сердиты? Простите! Я на колени стану, Маничка.

— Ну, оставьте же... Ну, я не сержусь.

— Нет? Ну, в этом прощении поцелуй? Один!

Ник<олай> Вас<ильевич> был недоволен тем, что я познакомился с его сестрой.

Сегодня утром писал обещанный акростих «Наташа»[136].

27.9.92

На репет<иции> в четв<ерг> ни Наташи*, ни Мар<ьи> Петр<овны>. Я говорил с Mll Пригунчиковой, но плохо: она честная блядь, с позволения

* Получил право так называть ее, поэтому не ровняйте меня с Грушницким.

сказать. Репет<иция> шла вяло. Под конец я изобиловал, замучился вновь. С Шумовым[137] вышла сцена. Он разорвал даже условие. Я в качестве простого артиста устроился от антрепризы. Ехал с <1нрзб>.

В Пят<ницу> был у Шернова. Зундел<ович>. Он и я. Беленький. В трактире. Веч<ером> у Н<иколая> Вас<ильевича> (не застал), у Нюнина.

В субб<оту> утр<ом> у нас И.А. и Н.А. Пот<ом> генеральная репетиция. Целовался в желтой зале с Наташею и толковал об умных предметах с Мар<ьей> Петр<овной>. Ее провожал на извозчике до дому. Выпивали водочки.

28.9.92

Кончено дело!

Болит голова от «выпивки»; пусто на душе (ср. идею О): нечего ждать.

Спектакль[138] не обошелся без скандалов. Денег не хватало, Зунд<елович> <1нрзб> ... я посмеивался. Занавес подняли только в 9 час. Играли довольно... смешно, но прилично. Я, к несчастью, перед своим выходом хватил 2 рюмки очищенной и потому только кричал со сцены. Благодаря тому же после I действия я устроил скандал. Схватил кого-то свиставшего за шиворот и начал его ругать. Меня схватил околоточный. Нас <1нрзб> Шумов. Однако дело <1нрзб>.

Познакомился с матерью и теткой Мар<ьи> Петров<ны>. Так как я не танцевал, то провел почти все время с ними. Пошел провожать их и даже ехал с ними на извочкике. Мар<ья> Петр<овна> дала две книги (из библиот<еки>).

4 часа

Хорошо, что я не падаю духом. Вот я уже декламирую Антония и мечтаю, как... наш театр будет бороться с Малым, как меня пригласили на гастроли чуть ли не в Нью-Йорк и многое другое. Кстати, почему мне кажется неудобным играть Антония, если Клеопатрой будет кто другой, а не Мар<ья> Петр<овна>.

29

Никак не ожидал окончить вчерашний вечер у Красковых, но оказалось Рождение Мар<ии> Иван<овны> и за мной зашел Н<иколай> Вас<ильевич>. Была Верочка (№ 1 конечно). У меня не хватило умения разыграть ту сцену, кот<орую> я задумал ранее, и я просто поухаживал за нею.

В общем, собою доволен. Варя приятна и относится ко мне довольно мягко. Когда («почта») я написал ей стихотворение

Я исповедь пишу...[139]

и

Разум мне указал на тебя[140]

У нее на лице отразилось разочарование, печаль. Верочку я провожал, но, идя назад пешком, я набросал стихотворение Варе («Любовь и рассудок»[141]). Увы! Это уже полная гибель чувства.

Прощай, Верочка!

30.9.92

Долгое время мы жили надеждою на получение отцом 660 руб. Я истратил все «фонды» (и <1нрзб>, и запасной и даже за «основной» принялся; уцелел только путешествующий). Теперь вчера он их получил, и все стали нарезать эти деньги на части. Надо и мне не упустить своего. Сегодня утром Поливанов прислал к нам с посыльным письмо.

Не правда ли, играя Антония, усы можно только заклеить, а не брить?

3.10.92.

Знаете, что я приобрел за лето? Твердость. Прежде у меня была только наглость.

Сегодня предстоит рассказать 2 события. 30 вечером был у Красковых (именины Мар<ии> Ив<ановны>), было очень много (для Крас<ковых>) гостей. Танцевали и играли. Я с Верочкой хладнокровно-великолепный. С Варей увы! так ни одного живого слова! Она тоже отвечала страшной холодностью. Кабы да не мое обещание самому себе не говорить ей о любви до лета 1893 года: но надо выдержать характер. Конечно, ей странно, на ее глазах я уже стольким говорил о любви. Как же ей поверить моим намекам. Расстались совсем мрачно. У меня, впрочем, надежда на Вторник: зайду к ней за книгою. Есть еще комбинация с Н<иколаем> Вас<ильевичем>. Я изображу из себя пьяного и расскажу ему о своей любви к Варе эдак потрагичнее. Завтра пойду к Зундел<овичу> толковать о театре. Надо написать и письмо Марии Петровне, не сыграет ли он<а> Клеопатры.

Оглохли, что ли! Я еще Антоний!

Посетил гимназию и начал входить в эту колею.

Хронология.

2. В гим<назии>. Веч<ером> долго за книгами (25 р.)

3. Нач<ало> в 12. Утром отдал переплет книги у Гриб.

Хрон<ология>.

4. У Зунделовича. Веч<ером> он у меня.

5. Веч<ером> получил книги и библиот<ечного?> Ричарда III[142] (не играть ли?)

6. Новое письмо от Фед<оровых>. Веч<ером> у них и Лизы.

7. На Арбате днем. Письмо М<арьи> Петр<овны>.

За лето я приобрел одно хорошее качество: твердость. До тех пор у меня была только наглость.

Ведь когда-то я любил Елизавету Викт<орову>. Не слишком, а любил. Вчера же мы сидели с ней — чужие друг другу.

Видно, что игра у <1нрзб> поправила их дела. Видел рояль и массу безделушек.

(28.9.92)

ОВ. Верочка № 1 говорит, что никогда не помирится с Шурочкой. Держу пари (За чайным столом).

8.10.92.

Когда я сегодня читал «По тернистой дороге» Эберса[143], меня осенила мысль, но я не мог поймать и уловить ее смысл. Потом у меня мелькнула она снова. Я пытался набросать ее в виде стихотв<орения>, но получились только бессвязные строки

Мир! Я любил ее, и умерла она.

Ты понимаешь? — я! я любил ее, твой повелитель.

Вечером я притворялся, что забыл о мысли, и, когда она вновь скользнула, я ловко ухватил ее! Это — трагедия в 3 сценах. Каракалла[144].

Раб, был счастлив <1нрзб>

— Перуния <?>. Повелитель. Раб!

Я люблю ее! Мир-я! <1нрзб>!

Плач, мир!

9.10.92

Тебе благоприятствуют боги!

Вчера. Тонька не зашел за письмом к М<арье> Петр<овне>, пот<ом> веч<ером> мама забыла его взять на Арбат. В отчании спешу туда (а вдруг в отсутствии придут Краск<овы>) и о судьба, о случай! на улице встречаю Мар<ью> Петр<овну>. А у меня в кармане письмо к ней. Играть Клео<па-

тру> она отказалась — так и надо! Есть еще Ел<ена> Андр<еевна>!

Сегод<ня> весь день был занят Каракаллой.

Хрон<ология>.

8. Гим<назия> в 11, а утр<ом> с Н<адей> и Ж<еней> зан<имался>. Ве<чером> Мар<ья> Петр<овна>. За книг <1нрзб>.

9. Идти<?> на Арб<ат>. Каракалла.

11.10.92.

Вчера вечером у нас неожиданно были Красковы. По обыкновению время прошло «тяну́че». Одно было очень хорошо: пока Ел<ена> Андр<еевна> пела, там вдали я усадил Варю на диван, читал ей свои стихи, рассказывал о своей жизни, показывал карточки и письма. В ее глазах была симпатия и интерес. Я воспрял душою... Впрочем, не тогда, а сегодня при воспоминании. Вчера же на душе было пусто (может быть, оттого, что у Вари в виду болезни зубы были плохо вычищены).

Давно уже решил я, что на буд<ущий> год летом я сделаю объяснение. Но теперь решаю, что объяснение может быть только после поцелуев. Это раньше. Прошу Ел<ену> Андр<еевну> играть Клеопатру.

Хрон<ология>.

10. Веч<ером> у нас Краск<овы>.

11. Утр<ом> у меня Зундел<ович>. Пот<ом> перепис<ывал> роли.

Мелькнула мысль написать сатиру Культ любви[145].

11.10.92

Только что пришел с одной мистификации. Был у Н<иколая> Вас<ильевича> и изображал из себя пьяного, делал ему разные признания о любви к Варе. На что это нужно см<отри> раньше.

15.10.92

Кто бы ожидал, что я брошу свою театроманию, вернее актероманию. А между тем это так. Писать некогда.

Вот хронол<огия>.

13. У меня Дарузес. Пот<ом> крупный разговор с полупьяным отцом и мамой.

14. У ме<ня> Даруз<ес> и Зундел<ович> — отказываюсь, плету длинную историю. О Поливанове.

15. Сеанс, собираюсь к Краск<овым> (См. 11.10.92 и Идею XVII и 1 апр. 92)[146]

15. Веч<ером> был у Краск<овых> по XVII еще не известно<?>.

20.10.92

Хрон<ология>.

16. Заказывал пирог. С ним заход<ил> к Саблину (пригл<ашен> к Кр<а>с<ковым>).

17. С<у>бб<ота> пр<аздник>[147]. Веч<ером> у Красков<ых>. С Над<ей> и Мэри.

18. В<о>ск<ресенье>. Доходное место у Корша[148]. Веч<ером> у Зунделов<ича>.

19. Веч<ером> у меня Н<иколай> Вас<ильевич>. Танцевали, душил его.

20. Веч<ером> в тракт<ире> с Зунд<еловичем> и Жолв. жд<али> Остроградского.

Остановлюсь, конечно, на посещении Краск<овых>. Это были именины Анд<рея> Андр<еевича>. С Верочкой обращался надменно спокойно. Она, вероятно, в душе и злилась, и плакала. Наружно<?> кокетничала с Саблин<ым>. С Варей довольно хорошо. Но на весь вечер я был похищен Надей (Бинд<асовой>). Она толковала со мной все время, истерзала меня и не дала покою. С Верой держал пари, что Н<иколай> Вас<ильевич> будет у меня. И действительно он был у меня в П<о>н<е>дельник. История с запиской, где я его ловлю не красиво <1нрзб>. Пот<ом> репетировал и изучал танцы. Кстати, Е<лена> А<ндреевна> боится играть Клеоп<атру>. Да и я колеблюсь ... из-за <1нрзб>.

Не поставить ли «Троила»[149]. На ближайшем спектакле думаю поставить сцену из Фауста и играть Мефистофеля.

16. Дома.

29 Любовь! Любовь! (*фр.*)

30 Цитата из стихотворения А.С. Пушкина «Любовь одна — веселье жизни хладной» (1816).

31 Возможно, речь идет о сочинении «Идеалы Державина» (см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 4. Ед. хр. 12).

32 Столповский Михаил — воспитанник гимназии Поливанова, впоследствии студент-юрист, см.: [7, с. 145].

33 Возможно, речь идет о Московском археологическом обществе, в 1892 г. оно располагалось по адресу: Москва, Берсеневская наб., д. 20.

34 Возможно, речь идет о кофейне Филиппова на Тверской улице.

35 Шестьдесят шесть, или шнопс — популярная карточная игра.

36 На Арбате в доме Александрова располагался магазин оптического и хирургического оборудования, который принадлежал отцу Брюсова.

37 В МС3(1) на этот день отнесено написание стихотворения: «Бывают минуты <?>. В душе упованья...» (Л. 7–7 об.).

38 В МС3(1) под этой датой записано стихотворение «Жизнь» (Л. 7 об.), здесь же Брюсов указывает, что это переделка более раннего варианта перевода стихотворения Ибсена, который записан в МС2 (Л. 10).

39 Названия фруктовых ликеров.

40 Стихотворение включено в МС3(1) и посвящено Варе Красковой, далее указано: «См<отри> “По произволу див<ной> власти”. Я употребил чередование: abba cooc, которое так полюбил после» и далее следуют другие наброски к этому стихотворению. (Л. 8).

41 Возможно, речь идет о повести в стихах Д.С. Мережковского «Вера» (1890) [23; 24]. «Поэма Мережковского “Вера” так прочно ныне забытая, была одно время в центре нашего внимания, и мы декламировали друг другу длинные отрывки из нее», как вспоминал позднее Станюкович [21, с. 726].

42 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 8), оно является переделкой более ранних набросков, написанных 5 сентября 1892 г. и включенных в МС2 (Л. 16), примечание Брюсова в МС3(1) к этому стихотворению: «понятно, что я переделал <?> потому, что мое настроение совпадало» (Л. 8). Также на этот день в МС3(1) отнесено написание стихотворения «Я жив еще, я чувствую, я вижу» (Л. 9).

43 Возможно, замысел не был воплощен.

44 В библиотеке Брюсова значится следующее издание: *Макферсон Дж.* Поэмы Оссиана. СПб., 1890; НИОР РГБ. Ф. 386. Книги 388.

45 В библиотеке Брюсова значится следующее издание: Песнь о нибелунгах. СПб., 1889; НИОР РГБ. Ф. 386. Книги 420.

46 В конце марта 1892 г. в Москве проходили гастроли итальянского трагика Андреа Маджи (1855 или 1850–1910), 22 марта в театре «Парадиз» была представлена постановка «Гамлета», в которой Маджи исполнял главную роль. См. подробнее: Театры и зрелища // Русский листок. 1892. № 81. С. 3.

47 25 марта по старому стилю празднуется Благовещение Пресвятой Богородицы.

48 В МС3(1) на 27 марта отнесены два наброска: «Как в землю горько изгнан я» и «Я к вам на родину принес» (Л. 6 об.).

49 В МС3(1) стихотворение включено под названием: «Мой друг легко все отрицать» (Л. 9 об.) и приписка Брюсова: «Все влияние философии» (Л. 9 об.).

50 В 1892 г. Страстная седмица была с 30 марта по 5 апреля по старому стилю.

51 В этот день в МС3(1) записан экспромт «И снег, и град и все дурное» (Л. 10), а также указано на сравнение данного экспромта с необнаруженным стихотворением: «Я видел на берегу моря...».

52 С оборотной стороны тетради, в которой Брюсов вел дневник, на нескольких листах есть записи под заголовком «Мысли и идеи», пронумерованные римскими цифрами, в дневниковой записи от 1 апреля 1892 г. он ссылается на следующую мысль: «Как приятно терзать свое чувство! Не в смысле анализа (это так прекрасно, но совсем другое), а жить, заставляя себя распутывать мною же завязанный узел жизни, тревожится, смущаться. Всякий раз нарочно поставить себя в жалостное положение, чтобы сердце билось поскорее, да мысль работала поживее. Бывали случаи, что я писал объяснения в любви, чтобы намеренно взволновать себя при встрече с этой девушкой». Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 11. Л. 39–39 об.

53 Борис Зунделович — Н.К. Гудзий в комментариях к публикации 1927 г. указывает, что это «товарищ Брюсова по гимназии Креймана» [7, с. 146]; в «Канве моей жизни» Брюсов указывает имя «Боря» (см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 1. Л. 22). Он был одним из устроителей театрального кружка, в котором участвовал Брюсов, см. подробнее коммент. № 115.

54 Юлий Юльевич Клевер (1850–1924) — русский художник-пейзажист, профессор Императорской академии художеств. Подробнее о выставке картин Юлия Юльевича Клевера см.: Выставка Ю.Ю. Клевера // Новости дня. 1892. № 3145. С. 2.

55 Картина «Лесной царь» была написана в 1887 г. на сюжет одноименной баллады И. Гёте.

56 В архивных фондах В.Я. Брюсова рукопись не обнаружена.

57 Возможно, речь идет о стихотворении, внесенном в МС3(1) под датой 20 апреля, «Грезы о счастии», посвященном В.К. и предваренном комментарием Брюсова: «Опять чувство и мысль, новый элемент моей поэзии в то время»; далее следует указание, что «первонач<альный> вар<иант> был обработ<ан> анапестами аа оо ее» (Л. 10–10 об.).

58 См. предыдущий коммент.

59 «Сильвио» (1887) — фантастическая драма Д.С. Мережковского.

60 Скорее всего, речь идет о Гиацинтове Владимире Егоровиче (1858–1933) — искусствоведе, драматурге, выпускнике Поливановской гимназии. После окончания историко-филологического факультета Московского университета он преподавал в Поливановской гимназии историю и географию.

61 В МС3(1) на этот день записано стихотворение «Черепаха» (Л. 10 об.).

62 В МС3(1) под этой датой значится стихотворение «Мысли и мечты 27-го», посвященное Варе Красковой, и стихотворение «Тяжко» (Л. 11).

63 В этот день состоялась премьера оперы «Последний день Бельсаруссура» («Пир Вальтасара»), написанной Арсением Николаевичем Корещенко (1870–1921). Режиссером постановки был А. Барцал, дирижером И. Альбани. См.: [30].

64 Следовательно (*лат.*).

65 Цитата из дневника М. Башкирцевой в переводе Л.Я. Гуревич, см.: [17, с. 161].

66 Цитата из стихотворения М.Ю. Лермонтова «И скучно и грустно» (1840) [20, с. 426].

67 В МС3(1) на этот день отнесено написание стихотворение, посвященного Марии Федоровой, «Мне снилось, ты пришла ко мне…» (Л. 12), далее следует комментарий Брюсова: «Первонач<ально> не было посвящ<ения> М.Ф., а название Фантазия (к NN)». Ср<авни> стих<отворение> 16 авг<уста>. Очевидно, речь идет о стихотворении Марии Ф. «С вами мы навсегда разошлись». На следующей странице записной тетради комментарий: «Здесь же 20 мая случайно набросок стих<отворения>, разработанного через 3 дня пот<ом>». (Л. 12 об.), речь идет о стихотворении Поэзия, см. коммент. № 69.

68 В МС3(1) на этот день отнесено стихотворение «Из Гейне», далее следует комментарий Брюсова: «Это начало ряда моих переводов и подражаний. Читал я Гейне в подлиннике, хотя много не понял (Buch der Lieder — (*нем.*). Книга песен) одно из 8 (Т.О.). Только концом я был не доволен» (Л. 13.).

69 В МС3(1) на этот день записано стихотворение «Поэзия» (Л. 13 об.) и приписка: «Опять пантеизм!..».

И далее записано еще одно стихотворение, «Мысли», первая часть с припиской Брюсова: «Я уже говорил, что этот вопрос особенно занимал меня, но я тогда решил его в пользу рассудка» (Л. 14).

70 В МС3(1) на этот день отнесено написание второй части стихотворения «Мысли» (Л. 14) «(Вся) Жизнь-то сцена суеты…».

71 Речь идет о работе французского историка религии Эрнеста Ренана «Жизнь Иисуса» (1863), вызвавшей широкий общественный резонанс в Европе и России.

72 На этот день с МС3(1) записано стихотворение «Марии Ф.»: «Сегодня судьба мне послала свиданье» (Л. 14 об. – 15).

73 Строчка из стихотворения С.Я. Надсона «Море — как зеркало!..» (1880) [27, с. 118].

74 Неточная цитата из стихотворения С.Я. Надсона «Я вчера еще рад был» (1881), в оригинале: «И безумно, мучительно хочется счастья / Женской ласки, и слез, и любви без конца» [27, с. 171].

75 Андрей Андреевич Красков — отец Варвары Андреевны Красковой и отчим Елены Андреевны Красковой (Масловой).

76 Жизнь после смерти (*фр.*).

77 В МС3(1) стихотворение записано на 10 июня 1892 г., см. коммент. № 72.

78 Строка из стихотворения С.Я. Надсона «Любви, одной любви» (1884). [27, с. 254].

79 Неустановленное произведение.

80 Согласно черновику письма, обнаруженному Н.К. Гудзием, Брюсов решил отправить в «Северный вестник» 6 стихотворений: «Сегодня судьба мне послала свиданье», «Смерть — то спокойная ночь», «Поэзия», «Октава», «В пространстве эфира блуждая», «Мне снилось, ты пришла ко мне» [2, с. 230].

81 Пьеса опубликована, см.: [12].

82 Павел Юлианович Кулль — так его имя значится на афише домашнего спектакля «Женитьба» [22, с. 617].

83 Имеется в виду роман П.Д. Боборыкина «Василий Теркин» (1892).

84 В МС3(1) первые строки этого стихотворения записаны следующим образом: «Из глуби таинственной бездны / К нам звезды глядят и сияют» (Л. 15–15 об.). В статье И. Ивановой и Р. Щербакова указано, что это стихотворение было опубликовано позднее в 1895 г. в московской «Театральной газете» за авторством А.Н. Емельянова-Каховского [3].

85 Название романа Э. Золя, в русском переводе «Разгром», вышедшего в 1892 г., в этот же год роман был переведен на русский язык.

86 В МС3(1) записано стихотворение: «Посв<ящается> Анюте К. (Перед портретом)» (Л. 15 об.). Очевидно, произведение было написано под влиянием Гейне, так как далее следует прозаический перевод стихотворения Гейне «Ее портрет»: «Я стоял в темном сне и пристально смотрел на твой портрет и тайно вызывал к жизни дорогой облик...» (Л. 16).

87 Да, название неустановленного стихотворения (*англ.*).

88 В МС3(1) в этот день записано шуточное стихотворение, написанное для Н.В. Андрусека. (Л. 16 об.).

89 Объективно (*лат.*).

90 В МС3(1) на этот день записано стихотворение «Аллегория» (Л. 17).

91 Отрывок трагедии сохранился в архиве Брюсова, см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 125. Ед. хр. 36.

92 Названия неустановленных рассказов и поэм.

93 Мария Ивановна Краскова — мать Елены Андреевны и Варвары Андреевны Красковых.

94 Алексей Дмитриевич Стариков — персонаж пьесы Н.В. Гоголя «Женитьба», далее Брюсов приводит не совсем точную реплику Старикова, в оригинале: «Вона! Аль невпопад пришли? Али и без нас дело варилось?» [15, с. 32].

95 Брюсов был активным участником спиритических сеансов, которые проходили в доме Красковых, «явления», происходившие на спиритических сеансах, он заносил в специальный дневник, в архиве поэта сохранился лишь дневник за 1893–1894 гг. НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 2. Ед. хр. 6.

96 На афише указано, что роль Жевакина исполнял С.А. Максимов [22, с. 617].

97 В МС3(1) на этот день отнесено стихотворение «Поэт и фея», посвященное Варе Красковой (Л. 17 об.).

98 Отрывки сохранились в архиве Брюсова, см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 125. Ед. хр. 36.

99 Возможно, речь идет о неоконченном рассказе «Мимоходом», наброски к которому хранятся: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 125. Ед. хр. 51.

100 Возможно, речь идет о Якове Карловиче Гроте (1812–1893) — филологе, авторе ряда трудов по истории русской словесности.

101 Возможно, речь идет об Иване Ивановиче Козлове (1779–1840) — русском поэте и переводчике, среди книг Брюсова значится следующий сборник: *Козлов И.И.* Стихотворения. СПб., 1892; см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Книги 237.

102 В МС3(1) на 31 июля записано два стихотворения, посвященных Варе: «Антоний» (Л. 18–18 об) и «Amore non devo!» (Л. 18 об.–19), приписка к последнему: «Влияние Пушкина» (Л. 19).

103 В МС3(1) под 11 августа значится стихотворение «Nona», также указано: «Попытка изобрести форму вроде сонета или триолета» (Л. 19).

104 В МС3(1) есть несколько неоконченных стихотворных набросков, отнесенных на 16 августа (Л. 20 об. – 21).

105 Возможно, речь идет о поэме «Демон», которую В.Я. Брюсов писал весь 1891 г., см. подробнее: [5, с. 452–453].

106 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 21 об. – 22).

107 Стихотворение включено в МС3(1) под названием «С Вами мы навсегда разошлись», посвященное Марии Федоровой (Л. 21 об.).

108 «Мизантроп» (1666) — пьеса Ж.-Б. Мольера.

109 Возможно, речь идет о работе Александра Ивановича Чупрова (1842–1908) «Политическая экономия», изданной в 1892 г.

110 «Цимбелин» — пьеса У. Шекспира, очевидно, что Брюсов собирался на спектакль «Имогена» (Цимбелин), поставленный в Малом театре. Подробнее см. коммент. № 114.

111 Неточная цитата из дневника М. Башкирцевой, в оригинале: «Бывают минуты, когда я готова послать к черту это горнило умственной работы, славу и живопись, чтобы ехать в Италию — жить солнцем, музыкой и любовью» [16, с. 209].

112 Царь (*итал.*).

113 Неточная цитата из перевода Дм. Мережковского трагедии Эсхила «Скованный Прометей», в оригинале: ...Пусть же мечет в меня / Бог снопами огней смертоносных, / Пусть эфир поколеблет раскатом громов, / Пусть такую он бурю подымет, / Что земля содрогнется на вечных корнях» [25, с. 51].

114 Возможно, Брюсов не точно указывает дату спектакля: согласно Ежегоднику императорских театров драма «Имогена» (Цимбелин) шла 21 августа 1892 [18, с. 2].

115 Правдин Осип Андреевич (наст. имя: Оскар Августович Трейлебен) (1849–1921) — русский актер и педагог, с 1878 г. играл в труппе Малого театра. В спектакле «Имогена» исполнял роль Клотена [18, с. 81]. Один из критиков отмечал, что Правдин сосредоточил все свое внимание только на комической стороне персонажа, в результате чего Клотен получился лишь «добродушным забавником публики». См. подробнее: Иванов И.И. «Аргунин» — «Компаньоны» — «Имогена» // Артист. 1891. № 18. С. 118.

116 В архиве Брюсова сохранилось письмо Ланга А. от 7 сентября 1892 г. следующего содержания: «Дорогой Валерий! Ты записан в общество. Приходи ко мне вторник в 3 часа на квартиру. Весьма Нужно» и далее приписка Брюсова: «Дело идет о драматическом “кружке” Зунделовича», см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 91. Ед. хр. 39. Л. 1.

117 В МС3(1) на этот день отнесено стихотворение, посвященное Верочке № 2: «Помнишь: сидели мы рядом...» (Л. 24 об.). Предваряет стихотворение приписка Брюсова: «Это мое любимейшее стихотворение».

118 Возможно, это вольный перевод строки из стихотворения Гейне «Ein Jüngling liebt ein Madchen». В дальнейшем Брюсов использует эту строку в стихотворении «Мы встретились с нею случайно...», которое будет включено в первый сборник «Русских символистов», см.: [32, с. 15]; а также напечатано в сборнике Juvenilia с эпиграфом из Гейне [11, с. 19].

119 Возможно, изначально «Проза» была задумана как роман, но затем это произведение превратилось в одноактную пьесу, которая сохранилась в фонде поэта, см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 28. Ед. хр. 4. Впоследствии пьеса была представлена в Немецком клубе 30 ноября 1893 г., сохранилась афиша этого представления: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 122. Ед. хр. 17. Л. 4 об.

120 Возможно, это перефраз слов Фауста в переводе А. Фета, в оригинале: «А в стороне она с младенческою душою», см.: [13, с. 126].

121 Пьеса М. Метерлинка была написана в 1891 г., Брюсов перевел название пьесы как «Смерть (Гостья)», перевод хранится в НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 26. Ед. хр. 27.

122 Черновые наброски пьесы хранятся: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 30. Ед. хр. 117.

123 В МС3(1) это стихотворение записано на 31 августа 1892 г., см. коммент. № 116.

124 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 25 об. – 26).

125 Стихотворение включено в МС3(1), первая строка записана следующим образом: «Я исповедь пишу, хотел писать признанье» (Л. 25 об.); далее в этот же день написаны «Неудачные наброски» (Л. 26) и приписка: «Три послед<них> стих<отворения> очевидно в связи. Вообще неудовлетворен Варей <?> любовью рассудка, я стал отказываться от господства мысли и напр<имер> теперь говорю, что чувство выше. Теперь я готов повторять и даже повторю с Пушкиным: “Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман”. Что прежде осмеивал» (Л. 26).

126 В МС3(1) перевод из «Гамлета» Шекспира датирован 31 августа. (Л. 23–24) и его предваряет пояснение Брюсова: «В связи с моими занятиями драматич<еским> искусством. Я был неудовлетворен переводом и переложил в стихи перев<од> Кетчера, следуя и за его ошибками» (Л. 24).

127 Я вхожу (*фр.*).

128 Это письмо сохранилось см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 30.

129 Аким Акимович Юсов — персонаж пьесы А.Н. Островского «Доходное место» (1856). Первое действие пьесы заканчивается монологом Юсова, после которого, согласно авторской ремарке, он уходит со сцены. См.: [28, с. 52].

130 Наталья Александровна Дарузес — возлюбленная Брюсова, в одном из донжуанских списков поэта указано, что «не любя, мы были близки» (НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 4. Л. 2), седьмая книга дневника имеет подзаголовок «Книга Та-Ли» (НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 12.7).

131 Полина — персонаж пьесы А.Н. Островского «Доходное место» (1856), в первом явлении второго акта на вопрос сестры: «Твой Жадов что говорит с тобой, как вы одни остаетесь?» отвечает: «Ну уж, Юлинька, вот хоть сейчас голову на отсечение, ничего не понимаю, что он говорит» [28, с. 53–54].

132 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 26–27 об.), предварено комментарием Брюсова: «Занятия древними языками не прекратились. Это между прочим моя новая проба терцинами» (Л. 27 об.).

133 Возможно, речь о сихотворении «Amore non devo», см. подробнее коммент. № 102.

134 Неточная цитата из стихотворения А.С. Пушкина К***, в оригинале: «И для него воскресли вновь / И божество, и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь» [31, с. 267].

135 В МС3(1) стихотворение «Фантазия» датирована 19 сентября. Эпиграфом к стихотворению выбрана неточная цитата из стихотворения Пушкина, в оригинале: «В последний раз обняв твои колени, / Произносил я горестные пени», у Брюсова: «Последний раз обняв дрожащие колени, / Произносил я тягостные пени»; посвящено Вере П., далее следует комментарий Брюсова: «Эпигр<аф> из Пушкина, которому я тогда поклонялся. Ср. форму abba baab» (Л. 27).

136 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 27 об.) и предварено эпиграфом из Евангелия от Луки (Лк. 20: 15–16). «Что же сделает с ними господин виноградника? Придет и погубит виноградарей тех и отдаст виноградник другим. Слышавшие же это сказали: да не будет». Ниже приписка Брюсова: «Смысл и тайну эпиграфа забыл, но она была когда-то» (Л. 27 об.).

137 К сожалению, установить фамилию и имя не удалось, в записях Брюсова Шумов фигурирует как владелец театральной антрепризы.

138 В этот день в Театре Шумова состоялся спектакль «Доходное место» по А.Н. Островскому, в котором Брюсов играл роль Мыкина. В записях, озаглавленных «Я и мир», Брюсов помечает, что выступал он под фамилией Даров, см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 20. Л. 12 об.

139 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 25 об.).

140 Стихотворение включено в МС3(1) (Л. 25–25 об.).

141 Стихотворение включено в МС3(1), датировано 28 сентября и стоит отметка: «На пути от К<раско>вых» (Л. 28).

142 Ричард III (между 1592 и 1594) — пьеса У. Шекспира, повествующая о двухлетнем правлении Ричарда III в Англии.

143 Эберс Георг Мориц (1837–1898) — немецкий ученый-египтолог и писатель. Роман «Тернистый путь» (Каракалла) (1892) относится к древнеегипетскому циклу автора. Роман повествует об одном из эпизодов жизни Септимия Бассиона, прозванного Каракаллой (188–217), а именно о трагических событиях, произошедших в Александрии в III в.

144 Поэма сохранилась в нескольких вариантах, см.: НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 3. Л. 30 об., Ф. 386. Карт. 28. Ед. хр. 2. и Ф. 386. Карт. 28. Ед. хр. 3.

145 Скорее всего, замысел не был осуществлен.

146 См. коммент. № 52.

147 На 17 октября по старому стилю приходилась Дмитриевская (родительская) суббота.

148 В Театре Корша в этот день играли «Доходное место» утром «по значительно удешевленным ценам». См.: Театры и зрелища // Русский листок. 1892. № 287. С. 3.

149 «Троил и Крессида» (1602) — пьеса У. Шекспира, действие которой происходит в последние годы Троянской войны и следует сюжету Илиады.

Список литературы

Исследования

1 *Гаспаров М.Л.* Брюсов и Античность // *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 5. С. 543–556.

2 *Гудзий Н.К.* Юношеское творчество Брюсова // Литературное наследство. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. Т. 27/28. С. 198–238.

3 *Иванова И., Щербаков Р.* Альманах В. Брюсова «Русские символисты»: судьбы участников // Блоковский сборник XV. Тарту: Tartu U-uml likooli Kirjastus, 2000. С. 33–76.

Источники

4 *Богомолов Н.А., Гайдук В.Л.* Валерий Брюсов. Дневник 1890 // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 3. С. 328–357. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-3-328-357

5 *Богомолов Н.А., Гайдук В.Л.* Валерий Брюсов. Дневник 1891 // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 1. С. 414–471. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-1-414-471

6 *Брюсов В.Я.* Автобиография // *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА-ПРЕСС Звездный мир, 2002. С. 163–181.

7 *Брюсов В.Я.* Дневники 1891–1910 / пригот. к печ. И.М. Брюсовой, примеч. Н.С. Ашукина. [М.]: М. и С. Сабашниковы, 1927. 203 с.

8 *Брюсов В.Я.* Из моей жизни: Моя юность; Памяти / предисл. и примеч. Н.С. Ашукина. [М.]: М. и С. Сабашниковы, 1927. 131 с.

9 *Брюсов В.Я.* Из письма к издателям // Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем. М.: Тип. И.Н. Холчева и Ко, 1907. Т. 2–3. С. 288.

10 *Брюсов В.Я.* Ко всем, кто ищет // Миропольский А.Л. [Ланг А.А.]. Лествица. М.: Скорпион, 1903. С. 13–28.

11 *Брюсов В.Я.* Полн. собр. соч. и переводов. СПб.: Сирин, 1913. Т. 1. 270 с.

12 *Брюсов В.Я.* Учитель // Современная драматургия. 2017. № 3. С. 238–249.

13 *Гете И.* Фауст / пер. А. Фета. СПб.: А.Ф. Маркс, 1889. 173 с.

14 *Гиляровский В.А.* Москва и москвичи. М.: Сов. писатель, 1935. 391 с.

15 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М.: Изд-во и 1 тип. Изд-ва АН СССР, 1949. Т. 5. 512 с.

16 Дневник Марии Башкирцевой // Северный вестник. 1892. № 5. С. 143–178.

17 Дневник Марии Башкирцевой // Северный весник. 1892. № 7. С. 197–235.

18 Ежегодник Императорских театров. Сезон 1892/1893 гг. СПб.: Дирекция императорских театров, 1894. 575 с.

19 Из дневника Валерия Брюсова 1892–1893. Публикация Н.А. Богомолова // Новое литературное обозрение. 2004. № 1. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/iz-dnevnika-valeriya-bryusova-1892-1893-godov.html (дата обращения: 20.02.2024).

20 *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: в 4 т. Л.: Наука, 1979. Т. 1: Стихотворения 1828–1841. 655 с.

21 Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. 854 с.

22 Литературное наследство. М.: Наука, 1991. Т. 98, кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. 831 с.

23 *Мережковский Д.С.* Вера // Русская мысль. 1890. Кн. 3. С. 11–44.

24 *Мережковский Д.С.* Вера // Русская мысль. 1890. Кн. 4. С. 8–38.

25 *Мережковский Д.С.* Полн. собр. соч.: в 24 т. М.: Т-во И.Д. Сытина, 1915. Т. 20. 216 с.

26 *Н.Н.Ч.* Полный путеводитель по всем дачным окрестностям Москвы. М.: Д. Дмитриев и Ко, 1894. 32 с.

27 *Надсон С.Я.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. 505 с.
28 *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. и писем в 18 т. Кострома: Костромаиздат, 2020. Т. 2: Сочинения 1855–1863. 832 с.
29 Переписка И.Е. Репина, В.В. Стасова. М.; Л.: Гос. изд-во «Искусство», 1949. Т. 2: Письма 1877–1894. 456 с.
30 Пир Валтасара («Последний день Бельсаруссура») // Большой театр. Электронный архив. URL: https://archive.bolshoi.ru/entity/OPERA/3817799 (дата обращения: 20.02.2024)
31 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Наука, 1962. Т. 2: Стихотворение 1820–1826. 546 с.
32 Русские символисты: Вып. 1–3. М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Романа, 1894. Вып. 1: Валерий Брюсов и А.Л. Миропольский. 45 с.

References

1 Gasparov, M.L. “Briusov i Antichnost’” [“Brusov and Antiqity”]. Briusov, V.Ia. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [*Collected Works: in 7 vols.*], vol. 5. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975, pp. 543–556. (In Russ.)

2 Gudzii, N. “Iunosheskoe tvorchestvo Briusova” [“Juvenile Brusov’s Works”]. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 27/28. Moscow, Zhurnal’no-gazetnoe ob”edinenie Publ., 1937, pp. 198–238. (In Russ.)

3 Ivanova, I., and R. Shherbakov. “Al’manakh V. Briusova ‘Russkie simvolisty’: sud’by uchastnikov” [“Bryusov’s Almanac ‘Russian Symbolists’: The Fate of the Participants”]. *Blokovskii sbornik XV* [*Block’s Collection XV*]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2000, pp. 33–76. (In Russ.)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/OBNLJJ
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ЭССЕ Н.В. РЕЗНИКОВОЙ «АЛЕКСЕЙ МИХАЙЛОВИЧ РЕМИЗОВ (1877–1957)». Вступительная статья, публикация текста и комментарии А.М. Грачевой

© 2025 г. А.М. Грачева
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 21 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 13 апреля 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2025 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-514-539

Аннотация: Литературная история эссе «Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957)» тесно связана с многолетней дружбой писателя с его помощницей, секретарем и переводчицей Н.В. Резниковой. После смерти Ремизова ее задачей стало «возвращение» его творчества на Родину. В соответствии с последней волей писателя она должна была передать его архив в Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Резникова рассматривала себя только как временную хранительницу, а не как владелицу остававшихся у нее материалов. Ее единственным условием безвозмездной передачи архива Ремизова было предоставление финансовой возможности приехать в СССР и обеспечение краткого пребывания там для разборки привезенных материалов. После отказа Пушкинского Дома Резникова пыталась договориться о том же с дирекцией ЦГАЛИ (РГАЛИ). Перипетии переговоров с российскими архивными учреждениями реконструированы на основе ее переписки с мужем сестры Ариадны — журналистом В.Б. Сосинским. В 2013 г. архив Ремизова, остававшийся у наследников скончавшейся Н.В. Резниковой, был куплен Министерством культуры России. Другим делом, связанным с сохранением памяти о писателе, Резникова считала публикацию его книг в СССР. Архивные свидетельства показывают, что еще в 1957 г. она подготовила книгу избранных произведений Ремизова и надеялась на ее издание вскоре после смерти писателя. Проведенный анализ выявил, что обнаруженное в архиве эссе «Алексей Михайлович Ремизов» могло быть вступительной статьей из пока еще не найденной наборной рукописи этой книги.

Ключевые слова: А.М. Ремизов, Н.В. Резникова, В.Б. Сосинский, архив, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, РГАЛИ, эссе, «Избранное».

Информация об авторе: Алла Михайловна Грачева — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. адм. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0002-4708-098X
E-mail: ichnelat@rambler.ru

Для цитирования: *Грачева А.М.* Эссе Н.В. Резниковой «Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957)». Вступительная статья, публикация текста и комментарии А.М. Грачевой // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 3. С. 514–539. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-514-539

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

Studia Litterarum,
vol. 10, no. 3, 2025

N.V. REZNIKOVA'S ESSAY "ALEXEY MICHAILOVICH REMIZOV (1877–1957)". Introductory article, publication of the text and comments by A.M. Gracheva

© 2025. Alla M. Gracheva
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia
Received: February 21, 2025
Approved after reviewing: April 13, 2025
Date of publication: September 25, 2025

Abstract: Literary history of the essay "Alexey Mikhailovich Remizov (1877–1957)" has close connection with the long-term friendship of the writer with his assistant, secretary and translator N.V. Reznikova. After Remizov's death, her task was to "return" his work to his homeland. In accordance with the last will of the writer, she had to transfer his archive to the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences. Reznikova viewed herself only as a temporary custodian, and not as the owner of the materials that remained with her. Her only condition for the free transfer of Remizov's archive was to provide the financial opportunity to come to the USSR and ensure a short stay there to disassemble the brought materials. After the refusal of the Pushkin House, Reznikova tried to negotiate the same with the directorate of TsGALI (RGALI). The article reconstructs the vicissitudes of negotiations with Russian archival institutions on the basis of her correspondence with her sister Ariadne's husband, journalist V.B. Sosinsky. In 2013, the Russian Ministry of Culture purchased Remizov's archive, which remained with the heirs of the deceased N.V. Reznikova. Reznikova considered the publication of his books in the USSR to be another matter related to preserving the memory of the writer. Archival evidence shows that back in 1957 she prepared a book of selected works by Remizov and hoped for its publication soon after the writer's death. The analysis showes that the essay "Alexey Mikhailovich Remizov (1877–1957)" discovered in the archive could be the introductory article from the as yet undiscovered typesetting manuscript of this book.

Keywords: A.M. Remizov, N.V. Reznikova, V.B. Sosinsky, archive, IRLI (Pushkin House) RAS, RGALI, essay, *Selected works*.

Information about the author: Alla M. Gracheva, DSc in Philology, Director of Research, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.
https://orcid.org/0000-0002-4708-098X
E-mail: ichnelat@rambler.ru

For citation: Gracheva, A.M. "N.V. Reznikova's Essay 'Alexey Michailovich Remizov (1877–1957)'," introd. article, text publ. and comm. by A.M. Gracheva." *Studia Litterarum*, vol. 10, no. 3, 2025, pp. 514–539. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2025-10-3-514-539

Переводчица и мемуаристка Наталья Викторовна Резникова (1903–1992) познакомилась с Алексеем Михайловичем Ремизовым и его женой — Серафимой Павловной (1876–1943) в 1920-е гг. в русском Берлине [3]. Ее родители по своим политическим убеждениям принадлежали к партии социалистов-революционеров, к идеям и деятелям которой была близка супруга писателя. Приемным отцом Натальи Викторовны и ее сестры-близнеца Ольги (1903–1979), а также родным отцом их третьей сестры Ариадны (1908–1974) являлся Виктор Михайлович Чернов (1873–1952) — один из лидеров эсеровской партии, в 1917 г. ставший первым председателем Всероссийского учредительного собрания. Мать Резниковой — его вторая жена — Ольга Елисеевна Колбасина-Чернова (1881–1964) была журналисткой и писательницей. Встреча старших Черновых с Ремизовым состоялась в 1905 г., когда писатель принес в редакцию эсеровской газеты «Дело Народа» рукопись романа «Часы». В.М. Чернов был главным редактором этого периодического издания, там же работала и Ольга Елисеевна [8]. После Октябрьского переворота О.Е. Колбасина-Чернова, расставшаяся с Черновым еще в 1916 г., подверглась политическим преследованиям как его жена и как эсерка, но в 1921 г. с помощью М. Горького сумела покинуть Советскую Россию и с тремя дочерями переехала жить сначала в Германию (Берлин), затем во Францию (Париж) [18]. Тесные связи супругов Ремизовых и «клана» семьи Ольги Елисеевны длились в течение многих лет. Они продолжались, несмотря на исторические катаклизмы и перипетии личных судеб участников этого дружеского круга. В дальнейшем сложилось так, что после окончания Второй мировой войны в последнее десятилетие жизни Ремизова именно Наталья Викторовна стала его литературным секрета-

рем, ближайшей помощницей в бытовых делах, дружеским конфидентом, той, кого он называл своим «девятикрылым ангелом» [5, с. 768]. Когда в 1957 г. писатель скончался, Наталья Викторовна занималась организацией похорон, участвовала в улаживании наследственных дел. Сохранилась сделанная ею подборка газетных и журнальных вырезок — реакции русской эмигрантской и зарубежной печати на смерть Ремизова[1].

По завещанию к Резниковой перешла библиотека писателя. Она также перевезла к себе его личный архив, остававшийся после кончины владельца в квартире на улице Буало. Согласно воле скончавшегося, эти материалы должны были быть возвращены в Россию и переданы в Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, с сотрудниками которого Ремизов переписывался в последние годы своей жизни и где уже хранилась значительная часть его архива дореволюционного периода. Определенное время Резникова рассматривала себя только как *временную хранительницу*, а не как владелицу оставшегося в ее доме ремизовского литературного наследия. Единственным (достаточно скромным) условием *безвозмездной передачи архива* Ремизова на Родину, которое ставила Резникова перед Пушкинским Домом, было предоставление ей финансовой возможности приехать в СССР вместе с архивом и обеспечение краткого пребывания там с тем, чтобы спокойно самой разобрать привезенные материалы. Ее пожелания остались нереализованными. Резникова смогла посетить СССР летом 1964 г. на короткое время по туристической визе в качестве сопровождающей группы. Ее встреча с представителями дирекции Пушкинского Дома не привела к сколько-нибудь значимым результатам. В дальнейшем Резникова переориентировалась на Москву и вела переговоры с ЦГАЛИ (ныне: РГАЛИ). Об этом она, в частности, сообщала мужу своей сестры Ариадны — писателю и журналисту В.Б. Сосинскому (1900–1987) в письме от 6 декабря 1967 г. Это послание, хронологически совпадающее с 10-й годовщиной со дня смерти писателя, знаменательно в плане отражения в нем заботы Натальи Викторовны о сохранении памяти о Ремизове и динамики ее позиции относительно судьбы находившихся у нее архивных материалов:

«У меня была забота № 1-й — десятилетие смерти нашего любимого

1 ГМИРЛИ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 321.

Алексея Михайловича Ремизова. Ах, как грустно, как пусто теперь в русском Париже! К счастью, существует С.Ю. Прегель. Она поддержала мой дух и принялась за меня. У меня была написана часть моих воспоминаний (очень малая часть сравнительно с тем, что я могу и хочу сказать об этом писателе и человеке) о А<лексее> М<ихайловиче>. И вот я эту главу переписала, но, переписывая и отделывая, стала читать письма А<лексея> М<ихайловича> и С<ерафимы> П<авловны> и написала свой рассказ, введя эти письма в текст. Я закончила "отрывок воспоминаний" [9] и отослала — инициатива С<офии> Ю<льевны> — приложив портрет А<лексея> М<ихайловича> и фотокопию 2-х писем. Написала вот по какому плану: Океан — любимая стихия А<лексея> М<ихайловича>. Живя во время войны на океане, мы получаем от А<лексея> М<ихайловича> известие о смерти С<ерафимы> П<авловны>. Я привожу его письма той эпохи и письмо Доды[2] о них, о их посещении незадолго до кончины С<ерафимы> П<авловны>. Потом — наша переписка того времени. А<лексей> М<ихайлович> раздаривает клочки и обломки того раскрашенного мира, который был когда-то миром "Ремизовых" в довоенное время. Описание их жизни, ритма квартиры "кукушкиной" — чтение вслух А<лексея> М<ихайловича>, игрушки на нитках, проснулось много дремавших воспоминаний их слов, разговоров, их credo, объяснение, что такое "Обезьянья палата" — опять вспоминаю последние дни С<ерафимы> П<авловны>. Потом конец вечера у них, провожание гостей, и, в заключение, как прощалась я с А<лексеем> М<ихайловичем>, когда он был один и уже не мог вставать с кресла.

Большого вечера мы еще не делали, это очень трудно, и надо много подумать, чтобы вышло хорошо. Лучше сделать попозже, но как следует. В Париже вообще никого почти уже нету! Было маленькое собрание после панихиды, и было тихо и хорошо. И мои хорошие добрые знакомые — потомки Пушкина — тоже пришли, оказали внимание памяти А.М. Ремизова. Сейчас я очень занята — должна на машинке переписать и послать экстренно, вдогонку статье что-то из произведений Ремизова — небольшой рассказ. Выбор очень труден — надо из неизданного (такого нет, чтобы не было напечатано!) или забытого. Вот я и переписываю — память о Шаляпине "Магия слова" [11], дивный поэтический essais. Когда-то я его переводила, его поместили в "Art"

2 Дода — Даниил Георгиевич Резников (1904–1970) — писатель, типограф, муж Н.В. Резниковой.

[20], и он имел большой успех среди французск<их> писателей — тема: русская песня, пропетое слово. Я тебе пошлю копию — где-нибудь прочесть. <...>

Ох уж эти архивные дамы! У меня была такая, из ЦГАЛИ, с миссией узнать про архив Ремизова. Я очень хорошо ее приняла (З.А. Никитина[3]) и сообщила ей, что, по поводу архива, *веду переписку с моей двоюродной сестрицей (Асей)*[4], которой я сообщила свой взгляд и свои условия для передачи. А<лексей> М<ихайлович> вверил мне свой архив, à ma discretion[5]. Я — неотступно бывшая при нем в последние годы, и не прерывавшая с ним и Серафимой Павлов<ной> близких — дружеских отношений до смерти С<ерафимы> П<авловны> и после, до смерти А<лексея> М<ихайловича>, — больше тридцати лет и много-много знающая о его жизни и литературном творчестве — обещала А<лексею> М<ихайлови>чу поработать над его архивом и сделать комментарии. К сожалению, времени у меня на это недостаточно, и работа моя над архивами идет медленно, а годы идут. Поэтому я предлагала архивным центрам — А<лексея> М<ихайловича> и моей Родины — сдать им архивы теперь, до окончания моей работы по комментированию, с тем, чтобы мне обеспечили приезд (с Додой, чтобы привезти архив) и для меня лично возможность скромного существования на 2 месяца в Москве, — с тем, чтобы я могла все свое время посвятить (безвозмездно) работе над архивом. Я это написала Асе и устно сказала то же Никитиной. Я знаю, что Евреинова повезла свой архив с триумфом и с секретаршей. Знаю также, что Андреевы за переписку Андреева с Горьким и за другие материалы были неоднократно принимаемы (Андреевы старшие и средние (Валентина и Муся)). Я считаю, что Ремизов не меньше Евреинова и Андреева, несмотря на славу последнего. Мнения могут расходиться, что для кое-кого “quo licet Jovi, non licet bovi”[6]. Но я стою на своем. Вчера, я вдруг получила письмо от Волковой[7]... и у меня почва вроде как ушла из-под ног.

3 Никитина Зоя Александровна (1902–1973) — редактор, литературовед, знакомая искусствоведа, основателя «Литературного наследства», коллекционера И.С. Зильберштейна, контактировавшего с русскими эмигрантами во Франции по вопросам возвращения их архивов в СССР.

4 Ася — Филипченко Анна Васильевна, урожденная Сухомлина (1891–1970). Работала библиографом в ленинградской ГПБ имени М.Е. Салтыкова-Щедрина (ныне: РНБ).

5 По моему усмотрению (*фр.*).

6 Что дозволено Юпитеру, не дозволено быку (*лат.*).

7 Волкова Наталья Борисовна (1924–2022) — архивист, с 1963 по 2001 г. директор ЦГАЛИ (РГАЛИ). Жена И.С. Зильберштейна.

Она пишет мне следующее: они рады встретить меня и создать мне условия для работы в архиве по разборке материалов А<лексея> М<ихайловича> (Что значит разборка?). После разборки материалы будут рассмотрены и оценены экспертной комиссией ЦГАЛИ. Что это все означает? "Оценены" — как будто речь идет о *продаже* (?!?). Но я продавать архив А<лексея> М<ихайловича> не собираюсь. *И речи не может быть об этом*. О возможности моей работы над архивом — ни слова. А это — единственное мое условие. Очевидно, Ремизов еще не дорос до Куприна, Андреева, Евреинова. Ну, что же, подождем, пока он подрастет. Pazienza[8]! Я написала Н. Волковой, что мы, очевидно, не поняли друг друга, что я архив не продаю. Что я надеюсь скоро быть в Сов<етском> Союзе по приглашению родных, и тогда мы лично поговорим с нею. Я сделаю опись архива и возьму с собою»[9]. Как и планировала, Резникова посетила Москву и встречалась с руководством ЦГАЛИ, которому она поставила то же условие привоза архива Ремизова, что и ранее ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Однако в Москве, как и в Ленинграде, ее план не нашел поддержки у официальных лиц, определявших параметры возвращения на Родину наследия русской эмиграции. Помимо скромного условия потенциальной фондосдатчицы, неудаче проекта возвращения архива, вероятно, способствовала и литературная репутация самого Ремизова, не имевшего в сознании власть предержащих титулов классика русского реализма и Нобелевского лауреата. В дальнейшем в течение продолжительного времени Резникова сама, как могла, непрофессионально разбирала ремизовские материалы, разрешая свободный доступ к ним немногочисленным европейским и американским славистам, интересовавшимся творчеством писателя. После смерти Натальи Викторовны архив остался у ее сыновей — Е.Д. и А.Д. Резниковых, которые в 1993–2012 гг. продолжали традицию предоставления специалистам возможности пользоваться находящимися у них материалами. В 2013 г. они продали архив А.М. Ремизова Министерству культуры Российской Федерации. В итоге он поступил на хранение в Государственный музей российской литературы имени Вл. Даля (ГМИРЛИ; Москва) [2]. К сожалению, личные материалы Натальи Викторовны и ее родственников, имеющие историко-литературное значение и, в частности, связанные с взаимоотношениями семьи

8 Терпение! (*итал.*).

9 ГМИРЛИ. Ф. 156. Оп. 5. Ед. хр. 43. Л. 1–3 об.

О.Е. Колбасиной-Черновой с писателем, в комплекс проданных документов не вошли и остались в семейном архиве Резниковых (Париж).

Кроме цели сохранить архив Ремизова, Н.В. Резникова ставила перед собой задачи издания, по возможности, его литературного наследия, а также написания эссе и мемуаров, посвященных его личности и творчеству. С конца 1950-х и до начала 1980-х гг. она опубликовала в периодической печати целый ряд текстов Ремизова, как забытых, так и остававшихся в рукописном виде в его архиве [12; 13; 15].

Среди предпринятых Натальей Викторовной усилий в этой области надо отметить так до конца и не выясненную до настоящего времени историю ее попыток издать сборник произведений А.М. Ремизова в СССР. По данным сохранившихся документов, начальный этап этого проекта восходил еще к 1957 г. В год восьмидесятилетия писателя, принявшего советское гражданство, издание его книги в СССР должно было стать стартом, знаменовать открытие дверей для публикации его произведений на Родине.

Надо вспомнить также о том, что в преддверии наступавшего юбилея 1957 г. друзья Ремизова задумали создать книгу, содержащую посвященные ему статьи и мемуары. Организационным «центром» и координатором планировавшегося издания стала литературная ученица писателя, литератор и меценатка Наталья Владимировна Кодрянская (1901–1983). Ремизов сам активно участвовал в реализации этого проекта, определял содержание и цели задуманного труда. В итоге результатом *его* «авторской воли» стал не коллективный труд, а подписанная именем Кодрянской книга «Алексей Ремизов» [6]. Большинство составивших ее материалов было подготовлено самим писателем и представляло собой изложение авторского мифа о самом себе. При доработке рукописи после кончины Ремизова Кодрянская прибавила к имеющимся у нее источникам тексты его дарственных надписей Серафиме Павловне на книгах, которые «литературный учитель» подарил ей в конце 1940-х гг. Она также дополнила текст отрывками из тетрадей ремизовского «Дневника мыслей» и созданного им своеобразного учебника «Как научиться писать» [4, с. 243–273].

При подготовке книги о самом себе, первоначально называвшейся «Лицо писателя», Ремизов вдохновлялся идеей: через «воскрешение» памяти о себе на Родине добиться публикации там своих книг и, в итоге, таким образом «вернуться» в Россию. Наиболее близкие к нему друзья осознавали

эту главную задачу создаваемого труда. Понимание этого отражено в переписке Н.В. Резниковой и О.Е. Колбасиной-Черновой, переписке, посвященной, в частности, различным аспектам работы над книгой «Лицо писателя». Так в письме от 6 мая 1957 г. Ольга Елисеевна сообщала дочери: «Читала она [Н.В. Кодрянская. — *А.Г.*] мне начало своей книги: его рождение, происхождение Ремизовых при Петре Великом и т. д. — указание на летопись, где встречается имя Ремизова, — все *точно* со слов — записей Алекс<ея> Мих<айловича>, как будто под его диктовку. — В плане — во всем — его твердая рука — очень толково и организованно, он ориентируется (по секрету от нее) на Родину — чтобы там потом пользовались»[10].

Среди планов юбилейного года особое место занимала подготовка сборника произведений А.М. Ремизова для его дальнейшего издания в СССР. В относящихся к 1957 г. материалах личного архива самого писателя каких-либо сведений о данном проекте не имеется. Однако есть свидетельства, что в юбилейном году наборная рукопись избранных сочинений Ремизова была сформирована и переправлена (или находилась в стадии отправки?) в Советский Союз. История этого замысла непосредственно связана с Н.В. Резниковой. В письме от 24 апреля 1961 г. она сообщала научному сотруднику Пушкинского Дома В.И. Малышеву, который переписывался с Ремизовым в последние годы жизни писателя: «Несколько лет тому назад — еще при жизни А.М. — я подготовила одно или двутомник <так! — *А.Г.*> “Избранного” Ремизова, который находится в Сов<етском> Союзе» [5, с. 805].

Другое свидетельство, подкрепляющее тезис о существовании планировавшегося издания, имеется в материалах архива Резниковых (Париж). В письме от 5 января 1958 г. журналист, литературовед, один из основателей Русского исторического архива в Праге Сергей Порфирьевич Постников, находившийся в то время в СССР, попросил одного из своих парижских друзей (М.М. С<?>) связаться с Н.В. Резниковой. «Я хочу, — отмечал он, — написать ст<атью> об Ал<ексее> Мих<айловиче > Ремизове. О нем ни строчки не появилось в советской прессе. Я сделаю попытку написать и собрать материалы для знакомого литератора, который, думаю, напишет. Ек<атерина> Дм<итриевна> Кускова переслала мне небольшую заметку

10 Собрание Резниковых (Париж).

о последних днях Ал<ексея> М<ихайловича>. Я ее использую. Заметка, кот<орую> я получил, подписана Натальей Резниковой[11]. Поговорите с ней, у нее, наверное, есть список всех изданий Ал<ексея> М<ихайловича>. Это нужно для статьи. М<ожет> б<ыть>, Вы имеете какой-нибудь материал о жизни и трудах Ал<ексея> М<ихайловича>. Роман его “В розовом блеске” я имею. Буду очень благодарен за ответ»[12]. Парижский знакомый Постникова передал это письмо Резниковой. Она очень ответственно отнеслась к изложенной в нем просьбе. В Архиве Резниковых сохранилось два черновика ее ответного письма (от 22 и от 30 января 1958 г.) С.П. Постникову. Вариант, датированный 30 января, опубликован [3, с. 17–22]. В своем ответе Резникова фактически дала целостную характеристику личности и творчества Ремизова, которая в дальнейшем должна была стать концептуальной основой предполагавшейся статьи о нем. Возможно, в перспективе эта планировавшаяся публикация также должна была помочь ремизовскому творчеству найти путь на Родину. В черновике, датируемом 30 января, Резникова, в частности, сообщала Постникову о своих попытках возвращения литературного наследия Ремизова в Россию: «Хотелось бы, чтобы А<лексей> М<ихайлович> открылся на Родине во весь свой рост — очень большого писателя. Но когда это будет? Мне думается, впрочем, что простой, рядовой читатель легче, чем критика или сложившиеся литераторы, примет Ремизова. В прошлом году я подготовила сборник “Избранного” Ремизова, подбирая наиболее яркие и доступные тексты, я имела в виду среднего русского человека. Сборник этот находится в руках Эренбурга» [3, с. 20]. В составе архива И.Г. Эренбурга (РГАЛИ. Ф. 1204) наборная рукопись «Избранного» А.М. Ремизова отсутствует. На данное время судьба этого труда неизвестна. Подготовленный Ю.А. Андреевым сборник А.М. Ремизова под тем же названием («Избранное») вышел только в 1978 г. [14], чуть-чуть опоздав к 100-летию со дня рождения и к 20-летию со дня смерти писателя. Но это была уже иная книга.

Другой серьезной задачей Н.В. Резниковой в деле сохранения памяти о Ремизове было написание посвященных ему статей и воспоминаний [1, см. по указ.]. В 1980 г. созданные ею в разные годы отдельные мемуарные

11 Ошибка автора письма. Статья «Последние дни Ремизова» была написана Н. Кодрянской [7].

12 Архив Резниковых (Париж).

очерки были, при помощи проф. О.П. Раевской-Хьюз, объединены в книгу «Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове» [10].

Публикуемый далее авторизованный второй экземпляр машинописи эссе Н.В. Резниковой «Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957)» находится в комплексе материалов архива писателя, с 2013 г. хранящихся в ГМИРЛИ. По машинописному тексту проведена незначительная авторская правка карандашом и шариковой ручкой. Также имеются несколько карандашных помет рукой неустановленного лица — читателя текста. Машинопись не датирована и не подписана. Авторство Н.В. Резниковой легко устанавливается по содержанию и по принадлежащим ее руке рукописным пометам. При анализе данного документа возникают следующие вопросы: 1) о датировке машинописи; 2) о цели создания эссе.

Определенным маркером времени создания машинописи является подзаголовок к тексту, в котором указан год смерти Ремизова. Это свидетельствует, что она создана после 28 ноября 1957 г. Дополнительную информацию, связанную с вопросом о датировке, дает ее перекличка с текстом послания Н.В. Резниковой С.П. Постникову. Сравним текст машинописи с текстом черновика письма от 30 января 1958 г.:

Письмо Н.В. Резниковой С.П. Постникову от 30 января 1958 г.	**Эссе «Алексей Михайлович Ремизов»**
В коротком некрологе, посвященном А.М. известный франц<узский> писатель и критик Marcel Arland пишет о нем: «Alexei Remizov était peut-être le plus rare, le cœur le plus frais et le plus douloureusement sensible» (с. 18–19).	В коротком некрологе известный французский писатель и критик Марсель Арлян пишет про Ремизова: «Алексей Ремизов был, может быть, самым большим русским писателем последних 50-ти лет, и, наверное, самым необыкновенным художником с самым свежим и самым до боли чувствительным сердцем».
Свое «наследие» А.М. ведет от «природного русского языка» (не церковнославянского) — протопопа Аввакума — Ваньки Каина, — несколько лет тому назад он изучал судебные записи XVII века, вслушиваясь в язык приказных <...> (С. 19).	Свое наследие, т. е. «откуда он идет» в литературе, Алексей Михайлович ведет прежде всего от «*лада природного русского языка*», минуя церковнославянский <...>. В последние годы своей жизни А<лексей> М<ихайлович> изучал грамоты XVII века, вслушиваясь в язык приказных — дьяка Бормосова — на нем учился.

Наиболее повлиявший на него, «отметивший» его писатель — Достоевский (С. 19).	Но, конечно, писатель, больше всех отметивший своим внутренним влиянием Ремизова, — Достоевский, о чем часто говорил А<лексей> М<ихайлович>.
...ни один русский писатель так не любил, так не вживался — не знал литературу, как Алексей Михайлович. Наряду с легендами, сказками, «бытовыми» рассказами у А.М. можно найти темы, взятые из литературы (С. 18).	...ни один русский писатель так не любил, так не вживался, так не знал всю русскую литературу, как Алексей Михайлович Ремизов. Наряду со сказками, легендами, рассказами из живой жизни, мы у него постоянно наталкиваемся на *темы, взятые из литературы.*
Как древние (А.М. хорошо знал Эсхила и Софокла), он прислушивался к голосу судьбы — к хору, — к вопросам бытия и старался определить место и значение человека на земле (и в пространстве среди звезд) (С. 18)	Алексей Михайлович глубоко знал и любил Эсхила и Софокла. Как древние, он прислушивался к голосу и знакам судьбы, к хору, стараясь разгадать место человека на земле и в пространстве среди звезд.

Сопоставление двух текстов (количество приведенных параллелей можно увеличить) выявляет их тесную взаимосвязь. В послании Постникову кратко повторены или пересказаны «близко к тексту» пассажи, в развернутом виде представленные в эссе. В ряде случае Резникова как бы цитирует более ранний текст. Так, слово «отметивший» в письме заключено в кавычки, которые отсутствуют при его использовании в тексте эссе. Можно сделать предположение, что данная в послании Резниковой характеристика творчества Ремизова сделана на основе выборки из уже готового текста. Черновик письма датирован 30 января 1958 г., это также сужает хронологические рамки времени создания эссе: декабрь 1957 – январь 1958 г. Вспомним, что первый опубликованный текст Н.В. Резниковой «Из воспоминаний о А.М. Ремизове: к 10-летию со дня смерти» появился только в 1968 г. [9]. Для какой же цели был создан текст эссе? В нем Резникова ставила перед собой следующую задачу: «Имея в виду трудность произведений Ремизова, я думаю, что мне следует рассказать то, что я знаю о мыслях, суждениях, писательской работе Ремизова, о его жизни, о биографии, которая является и его писательской биографией. Кроме того, мне, хорошо знавшей и любившей Алексея Михайловича Ремизова, хочется сохранить и передать его образ и, хоть отчасти, — все очарование его существа». В настоящее время, ввиду невозможности исследования находящихся в частной собственности материалов личного архива Натальи Викторовны, можно лишь сделать не-

которые предварительные предположения о времени создания текста и его предназначении. По отчасти популяризаторскому тону подачи и трактовки темы, эссе имеет типологическое сходство с жанром краткой вступительной статьи к представляемым далее образцам литературного творчества мастера. Заметка кратко, концептуально и в *идеологически нейтральном* контексте знакомит читателя с ранее не известным ему писателем. На данном этапе можно лишь с большой степенью осторожности высказать гипотезу о том, что, возможно, данное эссе представляет собой вступление к той самой наборной рукописи «Избранного» Ремизова, которая в целом *была* подготовлена еще в последний год жизни писателя и издать которую сразу после его кончины Н.В. Резникова не теряла надежды. Надо также отметить, что имеющиеся в эссе отдельные пассажи и литературные цитаты из произведений Ремизова перекликаются с текстом главы из книги «Огненная память» — «Посолонь», в которой Резникова рассказала о начале их знакомства и о первых литературных шагах Ремизова [10, с. 32–43]. Эссе, таким образом, является как бы сконцентрированным прообразом будущего подробного повествования о писателе, своего рода «планом», отдельные пункты которого впоследствии будут развиты в главах книги «Огненная память». Однако надо отметить, что окончательно подтвердить высказанные предположения станет возможно только после обнаружения наборной рукописи «Избранного» или каких-то дополнительных находок в личном архиве Резниковых.

Результатом многолетнего общения с Ремизовым, работы над переводами его произведений и, прежде всего, над переводом такой значимой книги, как «Подстриженными глазами» [19], стало глубокое понимание Натальей Викторовной неповторимой специфики личности и творчества писателя. Публикуемый далее текст является концептуальным отражением ее ви́дения образа Ремизова, при том, что надо учитывать его сжатый объем и ориентацию на широкую читательскую аудиторию.

При публикации эссе не комментируются многочисленные упомянутые в нем известные персоналии, а также связанные с именем Ремизова географические реалии и исторические события. Сведения о них можно подчерпнуть в комментариях к Собранию сочинений А.М. Ремизова [16]. В комментарии (с пометой: «Было») включены сведения о проведенной автором рукописной правке машинописного источника.

Эссе «Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957)» печатается с учетом правил современной орфографии и пунктуации по тексту авторизованной машинописи — ГМИРЛИ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1024. 9 лл.

Н.В. Резникова

Алексей Михайлович Ремизов
(1877–1957)

Среди писателей и художников есть отмеченные. Для них их искусство — их судьба, обреченность. Таким обреченным писателем был Алексей Михайлович Ремизов.

В.В. Розанов сказал о Толстом: «У нас никто так не напрягался в сторону *правды*»[1]. Про Ремизова можно сказать: никто у нас так не напрягался в сторону *слова*.

В России не было писателя, у которого словесный материал так сливался бы воедино с самой сущностью творчества, темой, образом и мыслью, как у Ремизова. Поэтому, говоря о нем, прежде всего надо отметить его словесную одаренность, его несравненное словесное мастерство и, главное, его любовь к слову. Я говорю не о любви к внешнему украшению стиля. Если в молодости Ремизов искал затейливые обороты и мудреные слова, то впоследствии, когда он созрел как писатель, он почти совсем отказался от этого и упорно искал самое точное выражение или определение, самый верный звук и ритм, и какое-то единственное нужное слово. Его слова, как и темы, шли вглубь: всё те же темы о судьбе человека на земле и в мироздании. Ремизов старается разгадать тайну этой судьбы через искусство прошлого, через легенды — память человечества — через сны, через жизнь и смерть отдельного человека.

Алексей Михайлович часто говорил о том, что слова приходят к нему нелегко: «с каким усилием выуживаю слова из кипи слов... а у других встречаю и настоящие точные слова, и музыку, и чувства...».

Алексей Михайлович не соглашался с Тютчевым, с его «мысль изреченная есть ложь»[2]. По мнению Ремизова, мысль, не высказанная словами[3], — просто не существует, хотя высказать ее иногда трудно. Для Ремизова вообще ничего легкого в жизни не было. Он никогда не читал «просто так», для него чтение было работой, он про себя повторял, слушал и слышал каждое слово, каждый звук.

Алексей Михайлович родился в Москве 24 июня 1877 года в состоятельной купеческой семье. Он придавал большое значение тому, что родился в «купальскую ночь», — отсюда, говорил он, ему доступен мир чудесного. Мать Алексея Ремизова, Марья Александровна Найденова родом из богатой и влиятельной купеческой семьи; её брат, Николай Александрович Найденов — первый человек на Московской бирже. Он образован, занимается археологией, прошлым Москвы, дружит с славянофилами.

В молодости Марья Александровна принимала участие в революционном движении, состояла в студенческих кружках. Из-за какой-то личной драмы она вдруг порывает со своей деятельностью и средой и неожиданно выходит замуж за вдовца с уже взрослыми детьми, Михаила Алексеевича Ремизова, купца второй гильдии, когда-то начавшего «мальчиком» и добившегося солидного положения в мире галантереи. Он даже побывал заграницей — в Германии. Марья Александровна выходит замуж «на зло». У них рождаются дети, сыновья. После рождения пятого, Алексея, она не выдерживает, покидает мужа и с детьми уходит жить к своим братьям Найденовым, на берегах Яузы у Полуярославского моста. Мать с сыновьями поселяются во флигеле, бывшей красильне. Жизнь «Найденовского двора» странная. Тут же фабрика. Алексей Михайлович запомнит тяжелую жизнь рабочих, их каморки. Это впечатление не изгладится никогда. Гимназия. Алексей мечтает о классическом образовании — Эсхил, Софокл, но, по воле дяди, его переводят в коммерческое училище. Найденовский сад спускается к Яузе, на другом берегу белые стены и башни Андроникова монастыря. С детства Алексей знакомится с церковным пением: русский лад и ритм. В Рогожском монастыре он увидит бесноватых. В книге «Подстриженными глазами»[4] Ремизов расскажет о своем детстве.

После гимназии — университет, физико-математический и естественный факультеты. Алексей Михайлович принимает участие в студенческом революционном движении, он — социал-демократ. В 20 лет его арестовывают на студенческой демонстрации, он попадает в тюрьму и ссылку. Сначала Пенза, потом Вологда. Русский Север, природу которого так особенно остро чувствовал и так поэтически передал Ремизов: «памятна синяя осень, серебряный утренник. А вернется весна, глянет во все глаза солнце: белые цветы земляники, белые ночи, стаи белых лебедей над гремящим половодьем из нетерпеливой весны-красы»[5].

Вологда — Северные Афины. Среди ссыльных представителей русской интеллигенции — Н.А. Бердяев, П.Е. Щеголев, А.В. Луначарский, Б.В. Савинков. Алексей Михайлович знакомится с молодой ссыльной студенткой-эсеркой, яркой и обаятельной Серафимой Павловной Довгелло. Она станет его женой. Ее образ, воспоминания ее детства и юности мы находим в книге «Оля»[6], написанной со слов Серафимы Павловны.

В ссылке (1898–1903) Ремизов начинает писать. С самого начала он идет собственным путем, следуя своему внутреннему ритму и ладу, он вносит в русскую литературу свой новый, еще не слышанный голос, свое мироощущение и свою оценку вещей.

Современник и друг Блока, Белого, Сологуба, Ремизов начинает вместе с символистами. Впоследствии, не порывая с ними, он все же отходит от них.

С самого начала писательской деятельности А.М. Ремизова его произведения были высоко оценены литературной элитой, но рядовому читателю они казались непонятной декадентщиной. А<лексей> М<ихайлович> рассказывал, как он безнадежно посылал свои рукописи из одной редакции в другую и как их возвращали ненапечатанными. Все-таки в 1902 году Горький переслал одну из них Леониду Андрееву, и ее поместили в газете «Курьер». «Эпиталама»[7] — первое напечатанное произведение Алексея Михайловича Ремизова, начало его литературной карьеры.

«Песней-плачем невесты, ее молитвой к солнцу, к месяцу, к звездам и к радуге начинаю мое взвихренное слово русским ладом...

Песней-плачем к началам — матерям жизни поземной, подземной, водяной и воздушной —

пожелайте столько желанного, сколько летит по небу осенних звезд, и в откате по разлучной межзвездной дороге отлетающих птиц!

Пожелайте столько желанного, сколько лепестков осыпающихся в реку алых шиповников!»

Плачем девушки перед замужеством я вступаю в русскую литературу — 8-го сентября 1902 года[8].

В 1905 году Ремизовым наконец разрешен въезд в столицу. Перед тем, после ссылки на Севере, они жили в Киеве и Одессе. Они поселяются в Петербурге, живут в литературной среде. Белый, Блок, Сологуб, Вячеслав Иванов, Мережковские, Розанов, Бердяев, художники из[9] «Мира ис-

кусства» и нарождающегося футуризма — Бурлюк, театральные деятели: Коммиссаржевская, Мейерхольд, с которым Ремизов подружился в юности в ссылке, в Пензе, и который в своих воспоминаниях так горячо и хвалебно отзывается о Ремизове, вспоминая их совместную театральную работу и революционную деятельность.

Одна из первых книг Ремизова — «Посолонь»[10] навеяна ритмами и темами русского фольклора, песнями, играми, сказками. В пересказе Ремизова русские мотивы поражают свежестью[11] и поэзией: это подлинный русский язык, но звучит он по-новому.

В те же годы вышел роман «Пруд»[12]. Это повесть, до некоторой степени навеянная обстановкой, в которой происходило детство Ремизова. Но тона ее невыносимо-темные[13], настолько, что ее трудно читать. Чернота эта кажется нарочитой, данью увлечения мрачностью, почти обязательной в 1900-х годах[14]. Но А<лексей> М<ихайлович> говорил, что в этой повести много от его внутреннего мира тех лет. В конце жизни А<лексей> М<ихайлович> попытался вернуться к «Пруду», обработать и внести поправки в этот свой первый роман, но эти попытки показались ему неудачными, и А<лексей> М<ихайлович> пришел к заключению, что не нужно возвращаться к прежде написанным произведениям, их следует оставлять в первоначальном виде.

Впоследствии А<лексей> М<ихайлович> вернулся к воспоминаниям и обстановке своего детства в одной из самых значительных своих книг: «Подстриженными глазами», написанной в зрелом возрасте, в расцвете творческого таланта и с широким оглядом на жизнь. В эти годы Ремизов нашел свой стиль и выражение для своего сложного мироощущения. Язык его поражает не только мастерством, но и необыкновенной точностью.

А<лексей> М<ихайлович> считал, что форма романа не свойственна ему — ему ближе лирическое повествование, свободные «эссе», небольшие рассказы на фоне окружающей обыденной жизни — ремизовские рассказы, которые мы находим в другой, капитальной для творчества Ремизова, книге «Взвихрённая Русь»[15]. В ее главах[16] отразилась Русская Революция с ее первых дней.

Все же в начале своей литературной деятельности Ремизов писал романы. У романа должна быть тема и сюжет. В очень типичном романе «Крестовые сестры», вышедшем в начале двадцатых годов[17], тема — жизнь

безрадостного Буркова дома и двора, населенных беднотой — обездоленными несчастными людьми. «Человек человеку бревно»[18] — так ли это? Человеческое сердце не всегда покоряется железному закону жизни.

Темы Ремизова в начале его писательской деятельности часто идут[19] по линии Достоевского. Тут встает вопрос о теме вообще. У Достоевского и Толстого творческие произведения неотделимы от их внутренней темы и от их сюжета, как дерево от корней. Но когда мы задумываемся над Гоголем, мы видим, что его творческий дар, его словесная музыка, зрительная острота его образов и видений, весь его художественный темперамент далеко уводили его за пределы и рамки сюжета. Не разработка данной темы влекла его поэтическое творчество. Скорее наоборот, поэтический поток уводил Гоголя от сюжета. Гоголь упорно боролся со своим даром, стараясь ограничить себя и направить свое творчество в полезное для читателя русло: выводить положительных типов, морализировать «на пользу людям и отечеству» и создавать построения на манер «Божественной Комедии». Напрасный труд. Гоголь погиб в борьбе с собой, его дар был сильнее его воли, — в этом была его писательская обреченность.

Алексей Михайлович много думал и много писал о Гоголе.

Можно провести аналогию между Ремизовым и Гоголем в том, что касается музыкально-поэтической сущности их творчества, а также исключительной словесной одаренности и остроты зрения — зрения особенного, видящего больше и по-другому, чем нормальный глаз. У художников-живописцев бывают такие «деформирующие» реальность глаза (Гойя, Домье). Как я уже сказала, «*Подстриженными глазами*» — автобиографическая книга. Ремизов рассказывает, что с детства он был очень близорук — этого никто не знал, а он жил в особенном мире нездешних измерений[20]. Мир этот пронизан звучащим светом, окрашен звуками и еще — человеческой болью. Реальность этого мира не совпадает с реальностью мира людей с нормальным зрением, его нормами. В жизни мальчика происходит постоянный конфликт между установленными взрослыми людьми взглядами и истинами[21] с правдой его подстриженных глаз, которые видят сквозь покрывало Майи — иллюзорной реальности.

Сам Алексей Михайлович никогда не рассматривал писателя вне времени и пространства и всегда старался определить «природу» (натуралист, романтик) и линию литературной преемственности писателя. Приро-

да Ремизова совершенно исключительная, и не с кем его сравнить. Сам он говорит, что его природа «купальская» — он родился в волшебную ночь и ему открыт мир чудесного: легенды, сказки и сны. Сны занимали большое место и в жизни, и в творчестве Ремизова. Он записывал сны и часто приводил их в своих сочинениях. Исследовал сны в произведениях других писателей и много писал о снах в русской литературе. Его книга «Огонь вещей»[22] посвящена снам Гоголя, Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Достоевского. Но книга эта, конечно, далеко выходит за пределы снов. В ней А<лексей> М<ихайлович> говорит о литературе вообще, высказывает свои взгляды и оценки в области искусства и жизни. Он пересматривает на свой глаз персонажей из «Мертвых душ» и старается угадать тайну судьбы Гоголя.

В жизни Алексей Михайлович Ремизов был совсем особенный, он казался существом из другого, сказочного мира. Его отличала не только необычайная талантливость[23], во всем его существе была какая-то сверхчувствительность и восприимчивость к окружающему миру[24]. Казалось, он пришел откуда-то, неизвестно с какой планеты других измерений, и оттуда его очарование.

Такого одаренного человека трудно встретить[25]. Прежде всего поражала его речь. Его писательский талант, художественная и графическая одаренность, музыкальность и редчайший слух. Русские музыканты ценили его. Я встречала у него Прокофьева, к нему приходил Глазунов. Уже после смерти А<лексея> М<ихайловича> я посылала Стравинскому, по его просьбе, книги Ремизова. Надо отметить его совершенно необычайную память, сохранившуюся до конца его жизни. Кого и чего он не знал? Эрудиция его была редкая и разносторонняя, и трудоспособность, и умение видеть главное, и порядок, и система во всем. Несмотря на «сказочную» его природу, ум его был математический. Образы его и выражения были всегда точны. Мне это стало ясно, когда я[26] переводила его произведения на французский язык. «Ничто не может укрыться от переводчика», — сказал Пастернак[27]. Переводы Ремизова, несмотря на кажущуюся трудность, «доходили» до французов, которые, главным образом, отмечали поэтическую сторону его произведений[28].

А<лексей> М<ихайлович> всю жизнь рисовал, и рисовал он замечательно. Его рисунки поражают[29] своим графическим мастерством, своей оригинальностью и выразительностью. В разные эпохи своей жизни Реми-

зов рисовал по-разному, меняя свою манеру. Начав с тончайших графических сплетений, в которые входили лица[30] — человеческие или морды чудищ и зверей, к концу жизни, когда зрение его ослабело, он стал рисовать уверенным штрихом, без выполнения деталей с очень большой выразительной силой. Рисованье было для него необходимостью. Начиная писать, Ремизов прежде всего рисовал персонажей. Читая и изучая какого-нибудь писателя, он[31] рисовал сцены и героев из его произведений. Так вся русская литература нашла выражение в альбомах рисунков[32], которые составлял Ремизов[33].

В коротком некрологе известный французский писатель и критик Марсель Арлян пишет про Ремизова: «Алексей Ремизов был, может быть, самым большим русским писателем последних 50-ти лет[34], и, наверное, самым необыкновенным художником с самым свежим и самым до боли чувствительным сердцем»[35].

Надежда Яковлевна Мандельштам передала мне, что ее муж, поэт Осип Мандельштам сказал когда-то, что «Ремизов самый нежный и самый чистый из наших писателей».

Свое наследие, т. е. «откуда он идет» в литературе, Алексей Михайлович ведет прежде всего от «*лада природного русского языка*», минуя церковнославянский — по определению Ремизова: очень разработанный литературно староболгарский язык. Ремизов обращается к истокам живой разговорной речи[36]. В русской письменности его «предок» протопоп Аввакум, житие которого так любит <...так! — *А.Г.*> читать вслух и которому посвятил огненные страницы Ремизов. В последние годы своей жизни А<лексей> М<ихайлович> изучал грамоты XVII века, вслушиваясь в язык приказных — дьяка Бормосова — на нем учился. Учился он всегда. Работал над структурой русского языка, считая принятую грамматику[37], идущую от Грота и Греча (в XIX-м веке), «немецкой» и не соответствующей русскому ладу и духу. А<лексей> М<ихайлович> ценил подлинные записи — исповеди: Ваньки Каина (XVII век), «Страды» Кондратия Селиванова (сектант-скопец XVIII века).

Дальше путь «наследия» идет через Гоголя, о котором Ремизов писал на протяжении всей жизни. В ранней молодости Мельников-Печерский произвел на Ремизова большое впечатление. Лесков был близок А<лексею> М<ихайловичу> по любви к слову (и по исканию правды). По мнению А<лексея> М<ихайловича>, работа над словом часто в загоне у русских писателей.

Но, конечно, писатель, больше всех отметивший своим внутренним влиянием[38] Ремизова, — Достоевский, о чем часто говорил А<лексей> М<ихайлович>[39].

А<лексей> М<ихайлович> рассказывал[40], что в молодости он переводил Бодлера — его «Иррепарабль»[41], и глубоко внутренне связался с бодлеровской темой «непоправимого», ставшей его личной темой.

Ремизов, как никто, знал, любил и чувствовал русский язык, обращаясь к его истокам, но при этом и, хотя А<лексей> М<ихайлович> обращался к древним истокам языка, надо сказать также[42], что ни один русский писатель так не любил, так не вживался, так не знал всю русскую[43] литературу, как Алексей Михайлович Ремизов. Наряду со сказками, легендами, рассказами из живой жизни, мы у него постоянно наталкиваемся на *темы, взятые из литературы*. Воспоминания, цитаты, ссылки, намеки свидетельствуют о глубоком знании даже малоизвестных, забытых русских писателей: Слепцов, Левитов.

В творчестве Ремизова, которое нелегко охарактеризовать, прежде всего надо отметить его поэтическую сущность[44]. У Ремизова свое собственное восприятие вещей, свой язык, свои темы. И свое собственное построение, почти всегда расположенное на нескольких планах. Рассказ из повседневной жизни вдруг раскрывает другой, особенный ремизовский мир, где привычные вещи оживают и одухотворяются. Реальность сплетается со сном или с памятью прошлого в веках, или с воспоминаниями и сюжетами из литературы. Но всё, реальное или нереальное, рассказано ремизовским языком, где простые слова приобретают полный смысл и полный звук.

Французский[45] писатель Филипп Жакотте в своей статье о Ремизове[46] сказал, что на его маленьком рассказе из будничной жизни можно построить целую метафизику.

Алексей Михайлович глубоко знал и любил Эсхила и Софокла. Как древние, он прислушивался к голосу и знакам судьбы, к хору, стараясь разгадать место человека на земле и в пространстве среди звезд.

Революция застала Ремизова уже сложившимся писателем. Русская революция отразилась в его книге «Взвихрённая Русь», в ней Ремизов нашел литературную форму[47] своих зрелых лет. Книга состоит из отдельных рассказов, записей, воспоминаний, снов и сцен времени революции. Книга эта вышла уже за границей, в Париже. Семья композитора Рахманинова издала ее на свои средства.

В августе 1921 года Ремизовы покинули Россию. Их отъезд совпал со смертью Александра Блока, и А<лексей> М<ихайлович> вспоминает о нем в книге «Взвихрённая Русь» — «К звездам»[48].

В конце 1923 года Ремизовы переехали в Париж, и[49] Алексей Михайлович прожил в Париже 34 года[50]. Серафима Павловна умерла 13 мая 1943 года во время войны и оккупации немцами Парижа. Ал<ексей> Мих<айлович> пережил ее — он умер 26 ноября 1957 года. Он писал до самых последних дней своей жизни.

Я знала Алексея Михайловича Ремизова в течение тридцати пяти лет. Я познакомилась с ним в ранней[51] молодости, и наша дружба продолжалась до самой смерти Алексея Михайловича. Последние десять лет он плохо видел и постепенно слабел. Я бывала у него постоянно, ухаживая за ним и помогая ему в работе.

Я была при нем в те часы, когда посетителей не бывает. Раздумывая, он много говорил о себе, о людях, о жизни, — говорил, как будто думал про себя. И я знаю много об этом удивительном, странном, гениальном писателе и человеке.

Я часто задумываюсь над вопросом — нужны ли вообще литературные биографии и воспоминания о писателях? Или для человечества важны только их произведения, в которых писатель всё сказал, что мог и хотел сказать[52]. Шекспир не оставил биографии. Гомер — легендарен. Много ли прибавили к откровениям романов Достоевского бесчисленные изучения его личной жизни, записных книжек, писем? Подробная биография Пруста не углубила наше понимание «Поисков потерянного и найденного времени».

Для меня этот вопрос не решен.

Все же, особенно имея в виду трудность произведений Ремизова, я думаю, что мне следует рассказать то, что я знаю о мыслях, суждениях, писательской работе Ремизова, о его жизни, о биографии, которая является и его писательской биографией.

Кроме того, мне, хорошо знавшей и любившей Алексея Михайловича Ремизова, хочется сохранить и передать его образ и, хоть отчасти, — все[53] очарование его существа[54].

КОММЕНТАРИИ

[1] *В.В. Розанов сказал о Толстом: «У нас никто так не напрягался в сторону правды»* — неточная цитата. Ср.: «Никто не напряжен у нас был так в сторону благородных, великих идеалов» [17, с. 358].

[2] *...«мысль изреченная есть ложь»* — цитата из стихотворения Ф.И. Тютчева «Silentium» (1833).

[3] *Было*: не высказанная

[4] *Ремизов А.* Подстриженными глазами: книга узлов и закрут памяти. Париж: YMCA Press, 1951. 304 с.

[5] *... «памятна синяя осень, серебряный утренник. ~ стаи белых лебедей над гремящим половодьем из нетерпеливой весны-красы»*. — Цитата из книги Ремизова «Иверень», глава «Эпиталама» [16, VIII, с. 269]. Эта же цитата приведена в книге Н.В. Резниковой «Огненная память» [10, с. 65].

[6] *Ремизов А.* Оля: Повесть. Париж: Вол, 1927. 352 с.

[7] *«Эпиталама»* — имеется в виду стихотворение в прозе. Впервые опубл.: *Н. Молдаванов* [Ремизов А.М.]. Плач девушки перед замужеством // Курьер. 1902. 8 сент. № 248. С. 3.

[8] *«Песней-плачем невесты ~ Плачем девушки перед замужеством я вступаю в русскую литературу — 8-го сентября 1902 года»*. — Цитата из книги Ремизова «Иверень», глава «Эпиталама» [17, VIII, с. 269]. Эта же цитата приведена в книге Н.В. Резниковой «Огненная память» [10, с. 65].

[9] *Внизу страницы взамен густо зачеркнутого первоначального варианта вписано синей шариковой ручкой:* «Мира искусства» ~ в Пензе

[10] *Ремизов А.* Посолонь. [М.: Золотое Руно, 1907]. 81 с.

[11] *Было*: У Ремизова русские мотивы пленяют свежестью

[12] *Ремизов А.* Пруд. СПб.: Сириус, 1908. 284 с.

[13] *Было*: невыносимо мрачные

[14] *Было*: мрачностью 1900-х годов.

[15] *Ремизов А.* Взвихрённая Русь. Париж: ТАИР, 1927. 530 с.

[16] *Было*: этих рассказах

[17] *В очень типичном романе «Крестовые сестры», вышедшем в начале двадцатых годов...* — роман «Крестовые сестры» впервые был опубликован: Литературно-художественный альманах издательства «Шиповник». СПб.: 1910. Кн. 13. С. 159–297. Резникова имеет в виду берлинскую редакцию романа: *Ремизов А.* Крестовые сестры. Берлин; Пб.; М.: Изд-во З.И. Гржебина, 1923. 175 с.

[18] *«Человек человеку бревно»* — лейтмотивная фраза — цитата из романа «Крестовые сестры» [16, IV, с. 101].

[19] *Было*: Темы Ремизова часто идут

[20] *Слева на полях помета*: вставить про очки

[21] *Было*: конфликт установленных взрослыми людьми взглядов и истин

[22] *Ремизов А.* Огонь вещей: Сны и предсонье. Гоголь. Пушкин. Лермонтов. Тургенев. Достоевский. Париж: Оплешник, 1954. 231 с.

[23] *Было*: Не только его необычайная талантливость

[24] *Было*: восприимчивость ко всему.

[25] *Фраза взята в скобки с пометой слева на полях*: Переделать или вычеркнуть

[26] *Было*: Мне это может быть особенно известно, потому что

[27] *«Ничто не может укрыться от переводчика», — сказал Пастернак.* — Точный источник цитаты установить не удалось. Высказывание Б.Л. Пастернака — парафраз толкования на библейский стих (Пс. 138: 7): «Ты, Господи, всеведущ и вездесущ. Ничто, нигде и никогда не может укрыться от Тебя (Толковая Библия А.П. Лопухина) (https://bible.by/lopuhin-bible/19/138/7).

[28] *Было*: произведений Ремизова.

[29] *Было*: Его рисунки, прежде всего

[30] *Было*: а) различные лица б) разные лица

[31] *Было*: А<лексей> М<ихайлович>

[32] *Было*: в альбомах рисунков Ремизова.

[33] *Слева на полях карандашная помета рукой неустановленного лица*: объясни про альбомы, опиши их или просто «в рисунках», а то непонятно.

[34] *Было*: последних лет

[35] *Марсель Арлян пишет про Ремизова: «Алексей Ремизов был ~ самым необыкновенным художником с самым свежим и самым до боли чувствительным сердцем».* — Отсылка к анонимному некрологу: La mort de Remizov // Le Figaro. 1957. 14 déc. P. 14.

[36] *Было*: поворачивается к истокам русской разговорной речи

[37] *Было*: русскую грамматику

[38] *Было:* своим влиянием

[39] *Слева на полях карандашная помета*: развить

[40] *Было*: прибавлял

[41] *...в молодости он переводил Бодлера — его «Иррепарабль...* — стихотворение Ш. Бодлера «Непоправимое» (фр.: «L'Irreparable», 1855) цитируется в книге о начале творческого пути Ремизова «Иверень» [16, VIII, с. 494].

[42] *Было*: обращаясь, но при этом, надо сказать также

[43] *Было*: знал русскую

[44] *Карандашная помета слева на полях*: Не надо абзаца — соединить, т. к. идет логическое развитие мысли

[45] *Было*: Один французский

[46] *Французский писатель Филипп Жакотте в своей статье о Ремизове...* — См.: *Jaccottet Ph.* Du coté de la Russie: Le Veilleur des Misérables // Gazette de Lausanne. 1955. 8–9 oct. № 238. P. 10.

[47] *Было*: собственную форму

[48] *«К звездам».* — эссе Ремизова «К звездам: Памяти А.А. Блока». Впервые опубл.*: Ремизов А.М.* Ахру: Повесть петербургская. Берлин; Пб.; М.: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. С. 7–27. Вошло в книгу «Взвихренная Русь» (Париж: ТАИР, 1927. С. 501–515).

[49] *Было*: где

[50] *Далее карандашом зачеркнуто*: Он писал до самых последних дней своей жизни. Он умер 26 ноября 1957 года.

[51] *Было*: моей ранней

[52] *Было*: мог сказать.

[53] *Было*: рассказать о нем, попытаться сохранить его образ и хоть отчасти передать

[54] *Карандашная помета под текстом рукой неустановленного лица*: Всё очень хорошо!

Список литературы

Исследования

1 Алексей Михайлович Ремизов. Библиография (1902–2013) / авт.-сост. Е. Обатнина, Е. Вахненко. СПб.: Пушкинский Дом, 2016. 833 с.

2 Алексей Ремизов. Возвращение. Материалы к выставке. М.: Три квадрата, 2013. 79 с.

3 *Грачева А.М.* «Очень любила и знала очень давно...»: Алексей Ремизов в судьбе и творчестве Натальи Резниковой // *Резникова Н.В.* Огненная память. Воспоми-

нания о Алексее Ремизове / подгот. текста, вступ. ст., аннот. указ. А.М. Грачевой. СПб.: Пушкинский Дом, 2012. С. 3–24.

4 *Грачева А.М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. 535 с.

Источники

5 «Девятикрылый» ангел Алексея Ремизова: I. Письма Н.В. Резниковой к В.Ф. Маркову (1957–1959). II. Переписка Н.В. Резниковой с В.И. Малышевым (1957–1963) / публ. и комм. Е.Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб.: Дм. Буланин, 2007. С. 769–808.

6 *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж: Изд. авт., [1959]. 333 с.

7 *Кодрянская Н.* Последние дни Ремизова // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1958. 5 января.

8 *Колбасина-Чернова О.Е.* <Воспоминания об Алексее Ремизове> / публ. А.М. Грачевой // *Грачева А.М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 487–495.

9 *Резникова Н.В.* Из воспоминаний о А.М. Ремизове: к 10-летию со дня смерти // Мосты: альм. Мюнхен: Т-во зарубежных писателей, 1968. № 13/14. С. 364–374.

10 *Резникова Н.В.* Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. 150 p.

11 *Ремизов А.* Магия слов: Памяти Шаляпина // Голос Родины (Москва). 1968. № 14.

12 *Ремизов А.М.* Глазами Рериха // Возрождение (Париж). 1963. № 144. С. 7–16.

13 *Ремизов А.М.* Дула воскресший (рассказ) // Мосты (Мюнхен). 1961. № 8. С. 31–36.

14 *Ремизов А.М.* Избранное / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. Ю.А. Андреева. М.: Худож. лит., 1978. 510 с.

15 *Ремизов А.М.* На воздушном океане. [Примеч. ред.: «Из архива писателя»] // Мосты (Мюнхен). 1966. № 12. С. 3–9.

16 *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2000–2003. Т. I–X.; СПб.: Росток, 2015–2025. Т. XI–XIX.

17 *Розанов В.В.* Опавшие листья // *Розанов В.В.* Т. 2. Уединенное / сост., подг. текста и примеч. Е.В. Баранова. М.: Изд-во «Правда», 1990. С. 275–629.

18 *Чернова-Андреева О.* Холодная весна. Годы изгнаний: 1907–1921. М.: Изд-во АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2022. 362 с.

19 *Remizov A.* Les yeux tondus: Nouvelles / trad. N. Reznikoff; préface de M. Arland. Paris: N.R.F. Gallimard, [1958]. 280 p.

20 *Remizov A.* Souvenir de Chaliapine // Arts: spectacles. 1953. 25 juin.

References

1 *Aleksei Mihailovich Remizov. Bibliografiia (1902–2013)* [*Alexey Mikhailovich Remizov. Bibliography (1902–2013)*], authors and comp. E. Obatnina, and E. Vakhnenko. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2016. 833 p. (In Russ.)

2 *Aleksei Remizov. Vozvrashhenie. Materialy k vystavke* [*Alexey Remizov. Return. Materials for the Exhibition*]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2013. 79 p. (In Russ.)

3 Gracheva, A.M. "'Ochen' liubila i znala ochen' davno...': Aleksei Remizov v sud'be i tvorchestve Natal'i Reznikovoi" ["'I Loved It Very Much and Knew It for a Very Long Time...': Alexey Remizov in the Fate and Work of Natalia Reznikova"]. Reznikova, N.V. *Ognennaia pamiat'. Vospominaniia o Aleksee Remizove* [*Fiery Memory. Memories of Alexey Remizov*], text prep., introd. article, and annotated index by A.M. Gacheva. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2012, pp. 3–24. (In Russ.)

4 Gracheva, A.M. *Zhanr romana i tvorchestvo Alekseia Remizova (1910–1950-e gody)* [*The Genre of the Novel and the Work of Alexei Remizov (1910–1950s)*]. St. Petersburg, Pushkin House Publ., 2010. 535 p. (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, № 3
Vol. 10, no 3

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*
Верстка *А.З. Бернштейн*
Корректор *М.В. Нефёдова*

16+

Подписано в печать 19.09.2025
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 34,0
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