studia litteraum

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

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

том 11 #3
2026

Теория литературы

Мировая литература

Русская литература

Крупным планом. Ф.М. Достоевский

Фольклористика

Текстология. Источниковедение. Публикации

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук

том 11 #3
2026

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2026.
–Т. 11, № 3. — М.:
ИМЛИ РАН, 2025.
– 536 с.

Academic journal. — 2026.
– Vol. 11, no 3. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2025.
– 536 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, 2026

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature

of the Russian
Academy
of Sciences

vol 11 #3
2026

Moscow

studia litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Главный редактор
А.Б. Куделин (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
О.А. Туфанова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Ответственный секретарь
М.В. Каплун (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Редактор
К.Е. Ермилова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

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

Editor-in-Chief
Alexander B. Kudelin (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Olga A. Tufanova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Managing Editor
Marianna V. Kaplun (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Editor Kira E. Ermilova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

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

EDITORIAL BOARD

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

Содержание

Теория литературы

10 **Чжан Лэй, Лин Цзяньхоу.** Рецепция книги «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтина в Китае

Мировая литература

34 **Зусева-Озкан В.Б.** «Женщина в саване» (1938) М.Л. Бомбаль и особенности женской «загробной наррации»

58 **Гуренкова Ю.В.** Комическое и абсурдное в романе Акилле Кампаниле «В августе жену знать не желаю»

80 **Васильева Э.В.** Двусмысленность и миф в новелле Н. Готорна «Эготизм, или Змея в груди»

100 **Ломагина А.В.** Сборник «Зимние сказки» К. Бликсен: интертекстуальное взаимодействие с произведениями Х. Ибсена

118 **Чиндин И.В.** О роли воображения в неомифологических текстовых структурах (Уильям Блейк vs Даниил Андреев)

150 **Стогний Д.А.** Манерность и симулякр в эстетике Дени Дидро

166 **Кулагин А.С.** Своеобразие юмора в романах «новой искренности»

Русская литература

186 **Городилова Н.И., Можарова М.А.** Ранние рукописи романа «Анна Каренина»: история изучения

206 **Кучерская М.А.** Николай Лесков и Викентий Коротынский: К истории творческого диалога

224 **Полонская С.В.** Литературное творчество Сергея Шаршуна в контексте европейского дадаизма и французского сюрреализма

Крупным планом. Ф.М. Достоевский

240 **Бёрнс Л.Н.** «Мадам Бовари» как приговор: роль одноименного романа Г. Флобера в произведении Ф.М. Достоевского «Идиот»

266 **Боборыкина Т.А.** «Scroudge et Marly» — книжная аллюзия как еще одна формула внутренней идеи романа Достоевского «Подросток»

294 **Касаткина Т.А.** «Отступление в похвалу осла» Генриха Корнелия Агриппы Неттесгеймского в романе Достоевского «Идиот»

314 **Ковалевская Т.В.** «Я, может быть, желал бы называться Эрнестом...» — о чьем имени мечтал капитан Лебядкин?

334 **Корбелла К**. Шекспир в «Бесах» Ф.М. Достоевского: «О, Яго, как жаль, как жаль»

354 **Магарил-Ильяева Т.Г.** Образ Степана Трофимовича в контексте романа В. Гюго «L'homme qui rit»

374 **Подосокорский Н.Н.** Исторические сочинения Степана Трофимовича Верховенского в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»

Фольклористика

396 **Агапкина Т.А.** *Горе* в восточнославянском фольклоре

Текстология. Источниковедение. Публикации

450 **Беляева И.А.** А.В. Дружинин о «Новой Жизни» Данте: по материалам архива писателя

466 **Викторович В.А.** Неизвестные «Заметки» Н.С. Лескова 1872 года

480 **Александров А.С.** «Последние дни императорской власти» А. Блока: от служебного задания к очерку

500 **Бакунцев А.В.** «Дневник бездарной женщины» — ненаписанная повесть В.Н. Буниной

514 **Рубинчик О.Е.** «Марусе — всё». Об одной ахматовской записке Нике Глен

Contents

Literary Theory

10 **Zhang Lei, Ling Jianhou.** The Reception of Bakhtin's Book *Problems of Dostoevsky's Poetics* in China

World Literature

34 **Veronika B. Zuseva-Özkan.** *The Shrouded Woman* (1938) by María Luisa Bombal and the Features of the Female Posthumous Narration

58 **Yulia V. Gurenkova.** The Comic and the Absurd in Achille Campanile's Novel *In August I Don't Want to Know My Wife*

80 **Elmira V. Vasileva.** Ambiguity and Myth in N. Hawthorne's "Egotism; Or, The Bosom-Serpent"

100 **Anastasia V. Lomagina.** K. Blixen's *Winter's Tales*: Intertextual Interaction with H. Ibsen's Texts

118 **Igor V. Chindin.** On the Role of Imagination in Neo-mythological Textual Structures (William Blake vs Daniel Andreev)

150 **Daniil A. Stognii.** *Le maniéré* and Simulacrum in the Aesthetics of Denis Diderot

166 **Artem S. Kulagin.** The Originality of Humor in New Sincerity Novels

Russian Literature

186 **Natalia I. Gorodilova, Marina A. Mozharova.** Early Manuscripts of the Novel *Anna Karenina*: A History of Research

206 **Maya A. Kucherskaya.** Nikolai Leskov and Wincenty Korotyński: Toward a History of the Creative Dialogue

224 **Sofya V. Polonskaya.** Literary Work of Sergey Sharshun in the Context of European Dadaism and French Surrealism

Close-Up: Fyodor M. Dostoevsky

240 **Liubov N. Burns.** "Madame Bovary" as a Verdict: The Role of Gustave Flaubert's *Madame Bovary* in Dostoevsky's *The Idiot*

266 **Tatiana A. Boborykina.** "Scroudge et Marly": A Literary Allusion as Another Formula for the Inner Idea of Dostoevsky's *The Adolescent*
294 **Tatiana A. Kasatkina.** "Digression in Praise of the Ass" by Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in Dostoevsky's *The Idiot*
314 **Tatyana V. Kovalevskaya.** "I Should Have Liked Perhaps to Be Called Ernest…": Whose Name Did Captain Lebyadkin Dream of?
334 **Caterina Corbella.** Shakespeare in Dostoevsky's Novel *Demons*: "Oh, Iago, the Pity of It, Iago!"
354 **Tatiana G. Magaril-Il'iaeva.** The Image of Stepan Trofimovich in the Context of Victor Hugo's Novel *L'homme qui rit*
374 **Nikolay N. Podosokorsky.** Historical Works by Stepan Trofimovich Verkhovensky in F.M. Dostoevsky's Novel *Demons*

Folklore Studies
396 **Tatyana A. Agapkina.** *Gore* (Grief) in East Slavic Folklore

Textology. Materials. Publications
450 **Irina A. Belyaeva.** A.V. Druzhinin about Dante's *The New Life*: Based on the Writer's Archive
466 **Vladimir A. Viktorovich.** N.S. Leskov's Unknown "Notes" of 1872
480 **Alexandr S. Alexandrov.** *The Last Days of Imperial Power* by A. Blok: from a Service Assignment to an Essay
500 **Anton V. Bakuntsev.** "Diary of a Talentless Woman": An Unwritten Novella by Vera Bunina
514 **Olga E. Rubinchik.** "For Marusia — Everything." About One Akhmatova's Note to Nika Glen

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/BDUQFU
УДК 82.09 + 821.161.1.0
ББК 83 + 83.3(2Рос=Рус)6

РЕЦЕПЦИЯ КНИГИ «ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО» М.М. БАХТИНА В КИТАЕ

© 2026 г. Чжан Лэй, Лин Цзяньхоу
Аньхоэский педагогический университет, Уху, провинция Анхоэ, КНР; Институт мировой литературы факультета иностранных языков Пекинского университета, Пекин, КНР
Дата поступления статьи: 13 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 апреля 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-10-33

Данная статья завершена при финансовой поддержке Китайского государственного фонда общественных наук, проект № 22&ZD286: «Исследование Русской школы поэтики»

Аннотация: Бахтиноведение в Китае, зародившееся в рамках изучения китайского достоевсковедения, набрало обороты на фоне «бахтин-бума» во французских и англосаксонских академических кругах. На протяжении четырех десятилетий интерес китайских ученых к Бахтину оставался устойчивым. Восприятие Бахтина китайскими учеными идет по четкой траектории: начинается с его теории полифонического романа, переходит к его поэтике карнавализации и в конечном счете распространяется на более широкие дисциплинарные области. Различные интерпретации «проблем поэтики Достоевского» создали симбиотический ландшафт в китайской рецепции научного наследия М.М. Бахтина.
Это непреходящее влияние во многом обусловлено резонансом между полифоническим диалогизмом Бахтина и традиционным китайским принципом «гармонии без единообразия». Таким образом, его творчество является важным связующим звеном в современном китайско-российском культурном обмене.

Ключевые слова: М.М. Бахтин, «Проблемы поэтики Достоевского», полифонический диалогизм, гармония без единообразия, традиционная китайская культура

Информация об авторах: Чжан Лэй — доктор литературы, доцент, кафедра компаративистики и мировой литературы, факультет гуманитарных наук, Аньхоэский педагогический университет, ул. Цюйхуананлу, д. 189, 241002 г. Уху, провинция Аньхоэ, КНР.

E-mail: nj2013nj@126.com

Лин Цзяньхоу — доктор философии, профессор, Институт мировой литературы факультета иностранных языков, Пекинский университет, ул. Ихэюаньлу, д. 5, 100871 г. Пекин, КНР.

E-mail: lingjh@pku.edu.cn

Для цитирования: *Чжан Лэй, Лин Цзяньхоу*. Рецепция книги «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтина в Китае // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 10–33. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-10-33

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE RECEPTION OF BAKHTIN'S BOOK *PROBLEMS OF DOSTOEVSKY'S POETICS* IN CHINA

© 2026. Zhang Lei, Ling Jianhou
School of Liberal Arts of Anhui Normal University, Wuhu, province Anhui, PRC; Institute of World Literature, School of Foreign Languages, Peking University, Beijing, PRC
Received: February 13, 2025
Approved after reviewing: April 08, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: This article was funded by the National Social Science Fund of China (project no. 22&ZD286: "A Study of the Russian School of Poetics").

Abstract: Bakhtin studies in China, originating from Dostoevsky scholarship, gained momentum amid the "Bakhtin boom" in French and Anglo-Saxon academia. For four decades, Chinese scholarly interest in Bakhtin has remained robust. The reception of Bakhtin in Chinese academia follows a clear trajectory: beginning with his theory of the polyphonic novel, extending to his poetics of carnivalization, and ultimately expanding into broader disciplinary domains. Various interpretations of *Problems of Dostoevsky's Poetics* have created a symbiotic landscape in the Chinese reception of Bakhtin's work. This enduring influence largely stems from the resonance between Bakhtin's polyphonic dialogism and the traditional Chinese principle of "harmony without uniformity." His work thus stands as a significant bridge in contemporary Sino-Russian cultural exchange.

Keywords: Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, polyphonic dialogism, harmony without uniformity, traditional Chinese culture

Information about the authors: Zhang Lei, PhD in Literature, Associate Professor, Department of Comparative and World Literature, School of Liberal Arts, Anhui Normal University, Jiuhuananlu Road, 189, 241002 Wuhu, province Anhui, PRC.
E-mail: nj2013nj@126.com
Ling Jianhou, PhD in Philosophy, Professor, Institute of World Literature, School of Foreign Languages, Peking University, Yiheyuanlu Road, 5, 100871 Beijing, PRC.
E-mail: lingjh@pku.edu.cn

For citation: Zhang, Lei, and Ling, Jianhou. "The Reception of Bakhtin's Book *Problems of Dostoevsky's Poetics* in China." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 10–33. (In English) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-10-33

The selection of *Problems of Dostoevsky's Poetics* (hereafter *PDP*) as the focal point for examining the reception of Bakhtin's academic thought in China is grounded in two key considerations. First, the emergence of Bakhtin studies in China in the early 1980s was significantly influenced by Dostoevsky scholars' attention to *PDP*. Second, *PDP* holds a pivotal position within Bakhtin's entire academic legacy. *PDP*, first published in 1929, bridges Bakhtin's early philosophical-aesthetic studies and his subsequent novel theory research. The revised and expanded 1963 edition not only embodies the author's philosophical and philological pursuits spanning over four decades but also connects with his 1965 work *Rabelais and His World: Folk Culture in the Middle Ages and Renaissance* and his later philosophical-anthropological reflections. This convergence of various intellectual threads establishes *PDP* as a pivotal monograph of Bakhtin. Chinese scholars' engagement with this seminal work has evolved through three distinctive phases of reception: first, the 1980s–1990s witnessed scholarly debates concerning the possibility of polyphonic novels; second, the early 2000s marked a turn toward the comprehensive interpretation of carnivalesque poetics, particularly following the 2007 establishment of the Chinese Bakhtin Studies Society, which deepened the exploration of the folk cultural origin of the polyphonic genre; third, since the 21st century, the work's influence expanded beyond its primary domain of literary theory, extending into diverse fields including philosophy, aesthetics, linguistics, semiotics, media studies, history, folklore studies, and interdisciplinary methodology in the humanities, all unified through the concept of "dialogism." This paper argues that the sustained vitality of Bakhtin studies in China primarily stems from the profound resonance between the core dialogic principle in the

polyphonic novel theory and the traditional Chinese philosophical concept of "harmony without uniformity."

I. The "Bakhtin Boom" Sparked by Dostoevsky Studies in China

Professor Xia Zhongyi from the Department of Foreign Languages and Literature at Fudan University discovered *PDP* while studying *Notes from Underground*. He subsequently published his research findings "Dostoevsky's *Notes from Underground* and the Problem of Polyphonic Novel Structure" along with a partial translation of *PDP*'s first chapter in *World Literature (Shijie Wenxue)* (Issue 4, 1982), marking Bakhtin's formal introduction to China. At this stage, Bakhtin's work circulated primarily within Chinese Dostoevsky studies circles. The breakthrough came in 1987 when *Foreign Literature Review* (Issue 1) published two papers: Qian Zhongwen's "Polyphonic Novel: Hero and Author — A Study of Bakhtin's Narrative Theory" and Song Datu's "Bakhtin's Polyphony Theory and Dostoevsky's Authorial Position." These publications brought Bakhtin to the attention of China's literary criticism community and sparked a modest debate. The discussion continued in the same journal with Huang Mei's "Bakhtin Revisited" (Issue 1, 1989), followed by Zhang Jie's "Author Consciousness and Dialogic Relations in Polyphonic Novels — Also on Bakhtin's Polyphony Theory" and Qian Zhongwen's "Misinterpretations Must Be Avoided, but Marginal Mistakes Matter" (Issue 4, 1989). The debate centered on two key issues: the interpretation of Bakhtin's concept of "author-hero relations" and the understanding of polyphonic novels. Qian Zhongwen argued that the independence and subjectivity of heroes exist in all novels, suggesting that Bakhtin overstated the superiority of polyphonic novels over the monologic ones. Song Datu contended that the hero's consciousness cannot escape authorial control, thus making true equality between author and hero impossible. These arguments prompted responses from Huang Mei and Zhang Jie. Huang proposed understanding the polyphony theory as a reading methodology, while Zhang cautioned against discussing polyphony in isolation, warning of excessive theoretical dependency. Qian Zhongwen countered that Huang Mei's misinterpretation stemmed from unfamiliarity with the revision history of *PDP*, and criticized Zhang Jie's exclusive reliance on biographical literary research. He suggested that misinterpretations could be avoided by recognizing dialogic relationships between individuals as the foundation of Bakhtin's philosophy. In retrospect, this debate itself exemplified the significance of

polyphonic dialogue and foreshadowed the polyphonic approach to *PDP* studies that would later emerge in China.

In 1988, amid the ongoing debate, SDX Joint Publishing Company released the complete Chinese translation of *PDP*, translated by Professors Bai Chunren and Gu Yaling of Beijing Foreign Studies University from the 1979 Sovetsky Pisatel Publishing House edition. The 1998 six-volume *Collected Works of M.M. Bakhtin* in Chinese and its 2009 seven-volume reprint both used Bai and Gu's translation. Even after the publication of Liu Hu's translation by Central Compilation & Translation Press in 2010, the 2024 third Chinese edition of *Collected Works of M.M. Bakhtin* (six volumes plus two supplementary volumes) still retained the 1988 translation, demonstrating its canonical status. Propelled by this debate, this classic translation was enthusiastically received by Chinese academia. According to the *Report on Academic Impact of Chinese Books in Humanities and Social Sciences* published in 2011, the Chinese version of *PDP* ranked 8th among the most cited academic works in CSSCI source journals in the field of foreign literature studies [2, p. 317]. Bakhtin's name quickly transcended the boundaries of Dostoevsky studies and Russian literature research, spreading throughout foreign literary criticism and Chinese literary criticism circles.

In 1992, *A Study of Polyphonic Novel Theory* emerged as China's first systematic study of Bakhtin's theory of polyphonic novels. Setting his analysis against the backdrop of Dostoevsky studies, Zhang Jie examines the major viewpoints and approaches advanced by Soviet Russian critics from the nineteenth to twentieth century, aiming to illuminate the intrinsic value of Bakhtin's polyphonic novel theory through comparative analysis. Zhang argues that the most distinctive feature of *PDP* lies in "its application of discourse analysis methods to literary criticism, offering a fresh synchronic perspective on the poetic characteristics of Dostoevsky's novels" [3, p. 172]. However, he also identifies a significant limitation in the polyphonic theory: its failure to explore the ideological origins of polyphony in Dostoevsky's thought. By evaluating Bakhtin's polyphonic novel theory in conjunction with Dostoevsky's creative practice, this monograph established itself as a pioneering work in early Bakhtin studies in China.

In 1992, Renmin University of China Press published the Chinese translated version of *Mikhail Bakhtin* by Katerina Clark and Michael Holquist. In a dedicated section discussing *PDP*, the authors assert that "the book saved Bakhtin's life twice <...> the first edition saved his physical life from Solovki, while the sec-

ond edition rescued his intellectual life from oblivion" [4, p. 314]. Undeniably, this biographical work by American scholars, particularly in its assessment of Bakhtin as "one of the most influential thinkers of the twentieth century," catalyzed a surge of Bakhtin studies in Chinese academia. In response to this growing interest, Renmin University of China Press published *The Heteroglossia of Dialogue: Bakhtin's Theory of Cultural Transformation* in 1995, authored by the Chinese-American scholar Liu Kang [5]. This work provides a comprehensive overview of Bakhtin studies in English-speaking countries during the 1980s and early 1990s. It particularly emphasizes that the core of Bakhtin's cultural theory lies in cultural and aesthetic dialogism, opposing cultural monologism and authoritarian singularity. The work's most distinctive contribution is its application of Bakhtin's theoretical concepts to Chinese literary case studies.

In 1994, Dong Xiaoying published *Ascending the Tower of Babel Anew: Bakhtin and Dialogic Theory* [6]. Drawing from the dialogic concepts of discourse in *PDP* and building upon Julia Kristeva's interpretation of Bakhtin's works, the author attempts a systematic analysis of Bakhtin's dialogic theory. The study contextualizes Bakhtin within the broader development of the humanities while examining the practical applications of his dialogic theory in modern novel interpretation. This monograph demonstrates a broad vision, with the author firmly grasping the interdisciplinary and multidimensional value of the dialogue theory. However, the work's limitations are equally apparent. For instance, the author's conceptualization of internal dialogue as "a miniature dialogue manifested in content" is problematic. The text states: "Internal dialogue is distinctive: when it merely exists at the double-voiced stage, expressing ideological contradictions through double-voiced forms, it constitutes a micro-dialogue. However, when internal contradictions split into two distinct personas <...> internal dialogue ceases to be a micro-dialogue and transforms into a macro-dialogue" [6, p. 30, 32]. This analysis clearly lacks support from Bakhtin's original works and appears to be speculative, potentially misleading readers. Nevertheless, Dong's work remains pioneering in the Chinese reception and study of Bakhtin's dialogic theory.

The Chinese reception of Bakhtin initially emerged through Dostoevsky scholars, who prioritized validating the polyphonic novel theory with textual evidence from Dostoevsky's works over engaging with Bakhtin's theoretical system. As a result, *PDP* was regarded as a text to be substantiated through Dostoevsky's writings. While researchers broadly acknowledged its significance and inspiration

for Dostoevsky studies, they refrained from treating literary works as mere theoretical testing grounds. Instead, they advanced Dostoevsky studies through close textual reading and theoretical comparison, employing Bakhtin's theories while maintaining skepticism about whether his views on "author-hero relations" fully aligned with Dostoevsky's novels. For Bakhtin scholars, however, Bakhtin's theory itself constitutes the research object, with Dostoevsky's novels serving merely as vehicles through which Bakhtin articulated his literary theory and philosophical thought. Consequently, theoretical researchers focus more on the intrinsic content, characteristics, origins, and value of Bakhtin's theory itself.

Objectively speaking, the reception of *PDP* from both Dostoevsky studies and theoretical perspectives should not be viewed as contradictory. Dostoevsky as a writer and Bakhtin as a theorist should hold complementary significance in readers' eyes: they demonstrate the "convergent factors" and "existential (dialogic) elements" of Russian culture through different narrative approaches, and "the polyphonic novel embodies a narrative ethics, or more precisely, an artistic conception — a cultural pursuit that reconstructs the lifeworld through artistic power" [7, p. 39]. Professor Wang Zhigeng's parallel consideration of both writer and theorist illuminates the shared value between Dostoevsky's artistic creation and Bakhtin's theoretical exploration. The different emphases of Dostoevsky studies and Bakhtin studies as two distinct fields actually provide each other with a perspective of outsideness for their respective research.

II. From the Origins of the Polyphonic Novel Genre to the Poetics of Carnivalization

Chapter Four of *PDP* examines the genre characteristics of Dostoevsky's polyphonic novel. Bakhtin traces the origins of this new novel genre to ancient folk festival culture, elaborating on its carnivalized literary manifestations in ancient Greece and Rome — the Socratic dialogue and the Menippean satire. The introduction of concepts such as carnival, the carnivalesque, and carnivalization opened up a new domain in literary studies oriented toward folk festival culture. In *PDP*, Bakhtin's discussion of the relationship between folk festival culture and Dostoevsky's novel genre is highly condensed, omitting the intermediate stage of how folk carnival culture underwent literary carnivalization — as exemplified in the Socratic dialogue and the Menippean satire. This sparked a strong desire for further investigation within Chinese academia, initiating a decade-long journey

of translating Bakhtin's scholarly legacy. In 1998, the six-volume Chinese version of *Collected Works of M.M. Bakhtin*, edited by Qian Zhongwen, was published. At its launch ceremony on May 14, Mr. Zhong Jingwen, the pioneer of modern Chinese folklore studies, remarked:

> In his literary theoretical works, Bakhtin examined the concept of carnivalization in literature through his analyses of Dostoevsky in Russia and Rabelais in France <...> Bakhtin's theory of literary carnivalization indeed holds broad academic significance. The concept of carnivalization can be applied to explain certain distinctive phenomena in human spiritual life and narrative literature. However, this concept should encompass two levels: carnival phenomena and carnivalized literary phenomena. Carnival phenomena exist in Chinese culture, as evidenced by both historical and contemporary circumstances. But questions remain: can Bakhtin's theory of carnivalized literature be meaningfully connected to Chinese literary works and literary theory? If so, what is the nature of this connection? In other words, how does Chinese literature manifest carnival depiction in its distinctly Chinese style? These questions demand substantive answers [8, p. 244–246].

Professor Zhong Jingwen, a long-serving faculty member at Beijing Normal University, catalyzed Bakhtin's studies among the university's scholars through his emphasis on carnival theory. His distinguished student Zhao Shiyu approached the subject from folkloric and historical perspectives, publishing "The Carnival Spirit of Traditional Temple Fairs" in 1996 [9]. This influential paper was subsequently reprinted in full in *Xinhua Digest* (1996, no. 4) and later translated for *Social Sciences in China* (English edition, 1997, no. 3). Zhao's 2002 monograph, *Carnival and Everyday Life: Temple Fairs and Folk Culture* [10] in the Ming-Qing dynasties, published by SDX Joint Publishing Company, marked a breakthrough in Chinese scholarship on the "carnival phenomena" dimension of Bakhtin's carnival theory. Contemporaneously, Professor Xia Zhongxian of the Department of Foreign Languages and Literature at Beijing Normal University, who translated *Rabelais and His World* into Chinese, published *A Study of Bakhtin's Poetics of Carnivalization* [11]. This work traced the historical evolution of the carnivalization of literary phenomena and their generic characteristics, while offering a fresh interpretation of *Dream of the Red Chamber* that unveiled its carnivalesque elements. The monograph not only provided a penetrating analysis

of Bakhtin's poetics of carnivalization and its theoretical significance but also validated these concepts through Chinese classical literature, thereby advancing Chinese readers' understanding of the polyphonic novel's origin while invigorating research on the carnivalesque in Chinese literature. In 2001, Professor Cheng Zhengmin from the same Department of Foreign Languages and Literature published *Bakhtin's Cultural Poetics*, which argued that *PDP* made its scholarly contribution by "illuminating the intrinsic connection between Dostoevsky's polyphonic novels and folk carnival culture <...> while offering new theoretical insights into European cultural development" [12, p. 8]. Cheng positioned *PDP* as a work encompassing genre poetics, historical poetics, and cultural poetics, arguing that Bakhtin articulated his own poetic views through his analysis of Dostoevsky's works, thus concluding that "'Dostoevsky's poetics' is essentially Bakhtin's poetics" [12, p. 25]. Cheng's work enlightened both Bakhtin and Dostoevsky studies in China, primarily by introducing the Bakhtin's dimension of folk culture into the study of polyphonic and carnivalized novels.

In 2001, Wang Jiangang published his monograph *Carnival Poetics: A Study of Bakhtin's Literary Thought* [13]. He argued that Bakhtin's poetics transcended the narrow scope of folklore and ethnology, achieving the heights of philosophical anthropology. He noted that both Rabelais's novels' connection to folk culture and Dostoevsky's novels were permeated with carnivalesque worldviews. The author also elucidated the relationship between carnivalization studies and dialogic theory, asserting that "carnival represents the secularization and embodiment of dialogic theory, while dialogue represents the rationalization and sanctification of carnival." He further maintained that "the polyphonic novel is the aesthetic transformation of dialogic theory" and that "the polyphonic novel is a form of carnivalized literature" [13, p. 41, 50, 51]. Wang focused on tracing the historical trajectory and development of the poetics of carnivalization, while demonstrating within this framework the interconnections among polyphonic novels, dialogic theory, generic and stylistic features, rhetorical theory, and the chronotope. Finally, through the lens of the poetics of carnivalization, he analyzed the carnivalesque characteristics manifest in women's writing and folk literature.

Mei Lan's 2005 monograph *A Study of Bakhtin's Philosophical Aesthetics and Literary Thought* [14] attempted to unveil the comprehensive landscape of Bakhtin's theoretical thinking by examining the core category of his philosophical aesthetics and literary theory: the interactive author-hero relationship. The

author dedicated a chapter to exploring the theory of the polyphonic novel in *PDP*, arguing that "the root of controversies surrounding polyphonic theory lies in the fact that its core principle — the equal relationship between author and hero — cannot find robust substantiation within Bakhtin's existing literary critical framework" [14, p. 113–114]. By examining Bakhtin's literary theory and linguistic concepts through a philosophical-aesthetic lens, Mei advanced Chinese scholars' engagement with Bakhtin's philosophical thought. Similarly, Shen Huazhu's 2005 publication *Dialogic Epiphany: A Study of Bakhtin's Philosophy of Language* specifically addressed the dialogic and carnivalesque aspects of language [15].

In 2007, China published three monographs on Bakhtin's philosophical thought. Xiao Jingyu's *Beyond Linguistics: A Study of Bakhtin's Philosophy of Language* dedicated a special section to discussing "metalinguistics" proposed at the beginning of Chapter 5 in *PDP*. The author argued that the Slavophile philosophy of language was a significant intellectual source for this Bakhtin's theory [16, p. 16]. Ling Jianhou's *Bakhtin's Philosophical Thought and Textual Analysis Method*, the final outcome of his 2005 National Social Science Fund of China project, drew upon Russian scholar L.A. Gogotishvili's research — particularly his exposition on the interrelationship between monologic and anti-monologic thinking tendencies in Bakhtin's work. Ling thoroughly explored Bakhtin's unique methodology in the human sciences, adopting a combined linguistic and literary perspective to understand the interconnections among various categories in Bakhtin's theory. He argued that "dialogic theory integrates Bakhtin's thinking across different humanities disciplines, leading him to discover a unique methodological principle for the human sciences" [17, p. 292]. He applied the dialogic method to analyze various textual genres while also providing a philosophical approach to address the feasibility of polyphonic novels. Zhou Weizhong's monograph *Duality, Dialogue, and Existence: An Ontological Reading of Bakhtin's Carnival Poetics* argued that "duality-double personality-double-voiced discourse reflects the profound carnival cultural origins in Dostoevsky's works <...>. This demonstrates the logical coherence between Bakhtin's theoretical thinking and poetic analysis regarding carnival and dialogue" [18, p. 91–92]. This monograph emphasized connecting carnival and dialogue through the lens of dialogic thought in *PDP*, thereby revealing the ontological philosophical implications of Bakhtin's poetics of carnivalization.

The 1998 publication of the Chinese translation of *Collected Works of M.M. Bakhtin* generated significant resonance within Chinese academic circles. The genre origins of polyphonic novels discussed in *PDP* quickly expanded into comprehensive studies of "carnival phenomena" and "carnivalized literary phenomena." Meanwhile, the concept of dialogue transcended literary studies to enter the philosophical domain. This scholarly trajectory proved to be a significant development, demonstrating *PDP*'s far-reaching radiating influence, which subsequently catalyzed an intensified engagement with Bakhtin's studies in Chinese academia.

III. The Continuing Radiating Influence of *PDP*

As previously noted, the radiating influence of *PDP* in China emerged following the publication of its partially translated chapters in 1982, and particularly with the release of its complete Chinese translation in 1988. This sphere of influence continued to expand with the initial publication of the *Collected Works of M.M. Bakhtin* in Chinese version in 1998 and its second edition in 2009. The resultant scholarship developed notably in five distinct directions.

First and foremost, the most fruitful outcome has been the localization of Bakhtin's literary theoretical thought in the Chinese context. Regarding the application of the polyphonic novel theory in China, the most influential work has been *Lu Xun's Polyphonic Novels,* a collection of essays authored by Professor Yan Jiayan of the Department of Chinese Language and Literature, Peking University. The author argues that the diversity of Lu Xun's creative methods and the flexibility of his narrative perspectives are either directly or indirectly related to the characteristics of polyphonic novels. Essays such as "Polyphonic Novel: Lu Xun's Outstanding Contribution" and "The Classical Significance of Lu Xun's Works" present compelling analyses of these issues. The book was first published in 2002, with subsequent editions in 2011 and 2021 [19]. This work stands as both a classic demonstration of Chinese scholars' understanding of the practical value of the polyphonic novel theory from the perspective of Chinese literature and a pioneering, guiding work in Lu Xun studies and modern Chinese literary research. Similar to Yan's work, Hu Peiping's *"Carnivalesque" Writing: The Artistic Characteristics and Rebellious Spirit in Mo Yan's Novels* is another monograph focused on a Chinese writer [20]. The author employs Bakhtin's poetics of carnivalization from his polyphonic theory to comprehensively interpret the discursive strategies,

life forms, and rebellious spirit in Mo's creative works. This marks the expansion of combined studies of Bakhtin's theory and Chinese literature from classical and modern literature to contemporary literature.

Second, significant attention has been devoted to studying the reception history of Bakhtin's academic legacy in China. These studies share a common feature: they elucidate the influence of Bakhtin's academic thought on the construction of contemporary Chinese literary theory. In 2004, Zeng Jun published *The Reception of Polyphony: Bakhtin's Reception History in China*, summarizing Chinese Bakhtin's scholarship achievements from the early 1980s to the beginning of the 21st century. This work includes the process of *PDP* taking root in China, analyzing the pluralistic discursive forms of Chinese scholars' reception of Bakhtin's thought from hermeneutic and reception aesthetic perspectives. The most distinctive feature of the book is its division of China's reception of Bakhtin into four dimensions, examining the intricate "polyphonic relationships" between Bakhtin and contemporary Chinese realist poetics, formalist aesthetics, postmodern cultural poetics, and contemporary literary criticism. It reveals how different discursive forms constrained the reception of Bakhtin during three discursive transformations in Chinese literary theory since the New Era: from "realist poetics" to "modernist formalist aesthetics" and then to "postmodernist cultural poetics." Five years later, *Bakhtin's Thought and Contemporary Chinese Literary Theory* was published [21]. Its author, Song Chunxiang, argues that since the Reform and Opening-up, Chinese literary theory has undergone several paradigm shifts. In seeking to break free from political discourse constraints and achieve dialogic autonomy, its operational trajectory and developmental direction coincided with Bakhtin's reception path in China. In short, the Sinicization process of Bakhtin's polyphonic novel aesthetics reflects the dialogic orientation of Chinese literary theory in the New Era. Zhang Sumei's *The Localization of Bakhtin's Theories in China* is the third major work on Bakhtin's reception history [22]. The book's most notable feature is its meticulous textual research, demonstrating the author's profound philological expertise.

Furthermore, applying Bakhtin's dialogic theory to translation studies, both theoretical and practical, became a popular topic. In 2006, Chen Liming published *Translation: As Polyphonic Dialogue* [23], starting from the premise that "translation is a form of polyphonic dialogue." Using the concept of "dialogism" from Bakhtin's theory, Chen attempted to provide new interpretative paradigms

for contemporary Chinese translation studies, arguing that translation is a polyphonic dialogue involving authors, translators, and readers, with the text as the subject and cultural space-time as the background. Similar typological approaches can be found in Dong Wugang's *Bakhtin's Aesthetic Thought and the Construction of Translation Studies* [24] and Li Bo's *The Dialogic Approach to Translation Studies: Bakhtin's Thought and Translation Studies* [25]. All three works explore theoretical issues in translation studies through polyphonic dialogism from *PDP*. Cai Hua's *English Translation of Tao Yuanming's Poetry from a Bakhtin's Poetic Perspective: The Polyphonic Reality of Translation* [26] is a monograph addressing specific poetry translation practices. The author employs Bakhtin's poetic resources, including polyphony theory and carnivalization theory, to conduct a multidimensional examination of the English translations of the ancient Chinese poet Tao Yuanming's works, expanding the theoretical perspective for evaluating the current state of Chinese classical poetry translation.

Fourth, Bakhtin's poetic thought received significant academic attention. While Chinese classical poetics, like its European and Indian counterparts, has a long history, Russian poetics, inheriting the Greek tradition, pioneered modernization [1, p. 10–13]. Bakhtin's expansive understanding of poetics in *PDP* — beyond merely "theories about poetry" [27] — naturally had a profound impact on Chinese poetics circles, as the modern interpretation of traditional culture has been China's persistent goal since the 21st century. In 2009, Wu Chengdu published his monograph *An Overview of Bakhtin's Poetic Theory: From Sociological Poetics to Cultural Poetics* [28], systematically explaining polyphonic novel poetics, sociological poetics, historical poetics, and carnivalesque poetics, while exploring the relationship between Bakhtinian poetics and contemporary Chinese literary theory. Jian Shengyu's *Philosophical and Poetic Contemplation in Interactive Space: A Study of Bakhtin's Intersubjective Aesthetic Thought* [29] examines Bakhtin's poetic theory within his intersubjective aesthetic framework, attempting to fully release the energy of Bakhtin's aesthetic-poetic thought within contemporary Chinese society's core cultural values. Sun Pengcheng's monograph [30] and Lu Xiaohe's monograph [31] focus on Bakhtin's historical poetics of chronotope, both adopting comparative perspectives to reveal the overall logic and specific operations of Bakhtin's chronotope theory. The culminating work on Bakhtin's poetics is Cheng Zhengmin's *Bakhtin's Poetics* [32]. The author proposes the notion of "holistic poetics," attempting to summarize the systematic

characteristics of Bakhtin's poetics — an integration of his continuous exploration since 2000 in cultural poetics, linguistic poetics, genre poetics, novelistic poetics, historical poetics, and sociological poetics [33]. Cheng's work discovered a new perspective for Bakhtin studies, providing insights into how Bakhtin's poetic thought promoted 20th-century literary theory development, while also indicating theoretical spaces for further consideration in Russian poetics research.

Fifth, specialized works emerged in comparative studies, transformative research, and genealogical investigations. In 2006, Luo Yirong, drawing extensively from English-language Bakhtin scholarship, published *Towards Dialogue: Literature, Self, and Communication* [34]. This seminal work traces the evolution of Western dialogic theory through a Bakhtin's lens. The first section, "Principles of Dialogism," analyzes Bakhtin's dialogism and elucidates its origins, while the second section, "Applications of Dialogism," examines its implementation across literature, psychology, communication studies, and management sciences. Wang Jiangang's *Post-Theory Era and the Transformation of Literary Criticism: A Study of Bakhtin's Dialogic Criticism Theory* reconstructs Bakhtin's dialogism using North American literary criticism paradigms. He argues that Bakhtin began implementing the polyphonic dialogic thought in *PDP*, not only engaging in dialogue with extensive Dostoevsky scholarship but also establishing a dialogue with Dostoevsky himself. This effectively serves as "intellectual midwifery" for the artist's work, "clarifying polyphonic and carnivalesque ideas that were previously latent in the work's structure" [35, p. 143]. This monograph represents a Chinese scholar's attempt to transform Russian literary theory into Western literary criticism, holding particular relevance for contemporary Chinese literary criticism. Zhang Bing's *A Study of Marxist Philosophy of Language in the Bakhtin School* builds upon *Marxism and the Philosophy of Language* under the name of V.N. Voloshinov. After examining the text's reception from the late 1920s to the present, it dedicates a chapter to analyzing the relationship between polyphonic dialogue and discourse dialogue in *PDP*. Zhang contends that "others' speech, double-voiced discourse, single-voiced double-discourse, polyphony, dialogue <...> constitute a conceptual series that is fundamentally identical and interconnected" [36, p. 445], tracing these concepts' philosophical origins to *Marxism and the Philosophy of Language*. The 2021 monograph *Bakhtin's Dialogism in the Context of Russian National Culture* [37, p. 133], authored by Wang Zhigeng, is another genealogical study focusing on dialogue theory primarily derived from *PDP*, demonstrating the

significance of Russian Orthodox culture to Bakhtin and emphasizing the "Russianness" of his dialogism.

The International Symposium on Bakhtin's Academic Thought was held at Xiangtan University, China, from June 19–21, 2004, with Russian scholars Natan Davidovich Tamarchenko, Konstantin Glebovich Isupov, and Nikolai Aleksandrovich Pankov as invited participants. Subsequently, from October 21–24, 2007, the Inaugural Conference of the Chinese Bakhtin Studies Association and Symposium on Bakhtin in Cross-cultural Perspectives was hosted at Beijing Normal University, with Bulgarian-French scholar Tzvetan Todorov as an invited participant. Tamarchenko's paper, "Grotesque Aesthetics and Novel Poetics: On the Significance of Bakhtin's Views and Concepts for Modern Science," was translated into Chinese and published [38]. Todorov's "Dialogism and Monologism: Bakhtin and Jakobson" was notably published almost simultaneously in two prestigious Chinese academic journals [39]. The international experts' participation brought the latest research developments to Chinese academia, generating significant scholarly discourse and further stimulating the reception of Bakhtin in China. Although Chinese scholars' interest in Bakhtin continued to broaden, *PDP* remained the foundational point of departure. This sustained focus on *PDP* can be attributed to two factors: first, Bakhtin's dialogism, as constructed in this work, aligned with the urgent needs of contemporary Chinese literary theoretical development; more significantly, this theory resonated with traditional Chinese cultural concepts.

IV. Polyphonic Dialogue and "Harmony without Uniformity": Resonance beyond Time and Space

Bakhtin's academic legacy has had a profound impact on Chinese academia. While the "Bakhtin boom" in Western Europe and North America has been gradually subsiding, why do Bakhtin's theories, derived from his study of Dostoevsky's novels, maintain their research momentum in China? This can be partially attributed to China's relatively late start in Bakhtin studies, but more importantly, it relates to the close connection between Bakhtin's dialogic theory and the traditional Chinese cultural context. When comparing the traditional Chinese concept of "harmony without uniformity" with the polyphonic dialogue that emphasizes equal dialogue and pluralistic coexistence, we can discover a high degree of similarity between the two. Although these two philosophical thoughts

emerged more than two thousand years apart, there exists a profound compatibility between the philosophical ideas within these two cultural systems, which constitutes an indispensable cultural foundation for Bakhtin's reception in China.

The connotation of "harmony without uniformity" ("和而不同") in traditional Chinese culture has undergone an evolutionary process. Discussions about "harmony" (he) and "uniformity" (tong) were recorded in classical texts such as *Guoyu* (*Discourses of the States*) and *Zuo Zhuan* (*The Zuo Commentary on the Spring and Autumn Annals*). Around 700 BCE, during the late Western Zhou period, the "Zheng Speeches" of the *Guoyu* documented a conversation between Shi Bo and Duke Huan of Zheng about the political situation: "Harmony generates vitality, while uniformity leads to stagnation. When different things complement each other, it creates harmony, leading to growth and vitality; but when similar things merely supplement each other, exhaustion and decline inevitably follow" [40, p. 470]. This meant that the Western Zhou dynasty (1046–771 BCE) was declining because the King of Zhou "abandoned harmony in favor of uniformity," removing those who offered frank advice while only trusting those who blindly agreed with him. The ancient Chinese advocated that "harmony generates vitality, while uniformity leads to stagnation," emphasizing the importance of respecting differences between things. When diverse elements coexist in harmony and evolve together, sustainable political development flourishes. Conversely, suppressing differences and enforcing uniformity merely creates a collection of identical elements, inevitably leading to stagnation and political decline.

Around 400 BCE, during the late Spring and Autumn Period, the *Zuo Zhuan*: "The Twentieth Year of Duke Zhao" recorded a significant dialogue about the proper relationship between ruler and minister. In this discourse, Yanzi, the renowned statesman of Qi, employed metaphors of cooking and music to elucidate to Duke Jing of Qi the crucial distinction between "harmony" and "uniformity" in governance and ruler-minister relations. He expounded that the proper relationship between sovereign and ministers ought to be akin to the art of refined cookery, where in the five flavors harmoniously blend to yield exquisite tastes. Like the masterful composition of music, where the five tones interweave to create sublime melodies, so should diverse counsel flourish at court. Ministers must possess the virtue to voice differing perspectives and engage in earnest discourse with their lord, thereby fostering sagacious governance. In stark contrast, he warned, lesser men who prize mere conformity offer naught but hollow flattery and ser-

vile acquiescence — as if one were to strike but a single note repeatedly upon the strings, rendering the music barren and lifeless. Through these metaphors, Yanzi illustrated the essential difference between harmony and uniformity.

In this discourse on harmony versus uniformity, Confucius elevated "harmony without uniformity" as a defining attribute of the noble person (junzi). As recorded in *The Analects*, Book XIII (Zilu), "The Master said: 'The noble person harmonizes but does not seek uniformity, whereas the petty person seeks uniformity but cannot harmonize'" [41, p. 935]. Through this juxtaposition of the noble person and the petty person, Confucius delineated two antithetical dispositions: "harmony without uniformity" and "uniformity without harmony." The former characterizes noble persons who, while steadfast in their commitment to righteousness and distinct in their individual temperaments, share fundamental moral aspirations. The latter describes petty persons who, driven by profit-seeking, may affect outward conformity yet fail to achieve genuine harmony, ultimately descending into discord and strife.

A comparative examination of the ancient Chinese sages' discourse on harmony versus uniformity with Bakhtin's theory of polyphonic novels, particularly its embedded concept of dialogism, reveals notable parallels. Bakhtin illuminated the phenomenon of multiple voices engaging in equitable dialogue within Dostoevsky's novels. This dialogic principle manifests primarily through equal exchanges between characters, as well as between the author and heroes. Bakhtin's contention that the writer bestows upon each hero equal standing in expressing their perspectives resonates with Yanzi's assertion that ministers may maintain and articulate divergent views in discourse with their ruler. Nevertheless, significant distinctions persist.

First, within the framework of traditional Chinese thought, philosophers conceptualized the noble person as an exemplary moral archetype, juxtaposed against the petty person as its antithetical counterpart. In the wake of Confucius, classical texts consistently employed the harmony-uniformity distinction as a criterion to differentiate between the noble and the petty persons, thus illuminating the hierarchical gradations in moral cultivation. Bakhtin's conception of polyphonic dialogue, by contrast, centered on analyzing the egalitarian discourse that Dostoevsky crafted within his literary works. His theory emerged as an explication of specific artistic features in the author's creative process, approached purely from a literary-theoretical perspective,

without any prescriptive intent to establish moral hierarchies among characters.

Second, the concept of "harmony without uniformity" in Chinese classical texts operates on three distinct levels. First, it embodies the Way of the noble person, exemplifying their moral excellence in maintaining inner equilibrium without compromising principles for fame or profit. Third, it manifests in the Way of sovereign–minister relations, underscoring their harmonious complementarity in statecraft. Finally, it serves as a guiding principle for interpersonal relations, affirming the value of mutual inclusiveness while preserving individual distinctions. Bakhtin's theory of polyphonic novels and dialogism, conversely, emphasizes the equipollent relationships between characters, and between characters and author within the artistic realm, wherein the author relinquishes authoritative judgment over their characters' consciousness. From this perspective, Bakhtin's concept of polyphonic dialogue shares little commonality with the first two levels of "harmony without uniformity," yet aligns with its third level in emphasizing equal dialogue and pluralistic coexistence. In China's reception of Bakhtin, scholars not only examine the theoretical implications of polyphonic dialogue but also, as Zhang Sumei notes, benefit from how the tradition of "harmony without uniformity" creates an inherent resonance in their understanding [22, p. 278]. This explains Chinese academia's strong identification with the egalitarian ideals in Bakhtin's work. The cultural legacy of aspiring to the ideal noble person and valuing harmonious diversity has facilitated Chinese scholars' natural acceptance and interpretation of Bakhtin's dialogism.

Applying the principle of "harmony without uniformity" to examine China's reception of *PDP* yields two insights. First, theoretical research requires a deep understanding of its underlying literary texts and cultural phenomena, as objective and fair judgments cannot be made otherwise. This is because theories often emerge from profound interpretations of specific artistic works, cultural contexts, or social histories rather than existing independently. Second, any interpretation of a fact (whether text, social history, or cultural phenomenon) inevitably adopts particular perspectives, illuminating certain aspects of the fact rather than encompassing all its characteristics. Therefore, when studying theory, while acknowledging its validity, we must also recognize its limitations, making genuine dialogue with theorists' thoughts possible.

In today's global cultural landscape emphasizing civilizational exchange, China rejects cultural hegemony and advocates for equitable dialogue through the principles of "harmony without uniformity" and "appreciating diverse forms of beauty." This approach fosters mutual appreciation and creative harmony among distinct cultures while preserving their essential characteristics. The spirit of equal dialogue embedded in Bakhtin's polyphonic novel theory aligns with both humanity's universal aspiration for equality and its developmental trajectory, resonating naturally with China's traditional cultural ideal of "harmony without uniformity." In conclusion, the profound resonance between Bakhtin's thought and the traditional Chinese culture has sustained the enduring enthusiasm for and expanding influence of his polyphonic dialogism in China. This mutual interpretation between Bakhtin's scholarship and the traditional Chinese culture presents a noteworthy example for contemporary Sino-Russian cultural exchange.

Список литературы

Исследования / References

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

2 苏新宁:《中国人文社会科学图书学术影响力报告》，北京：中国社会科学出版社，2011.
Su, Xinning. *Report on Academic Impact of Chinese Books in Humanities and Social Sciences*. Beijing, China Social Sciences Press, 2011. (In Chinese)

3 张杰：《复调小说理论研究》，桂林：漓江出版社，1992.
Zhang, Jie. *A Study of Polyphonic Novel Theory*. Guilin, Lijiang Publishing House, 1992. (In Chinese)

4 卡特琳娜 • 克拉克、迈克尔 • 霍奎斯特：《米哈伊尔 • 巴赫金》，语冰译，北京：中国人民大学出版社，1992.
Clark, Katerina, and Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin: A Biography*. Trans. Yu Bing. Beijing, Renmin University of China Press, 2000. (In Chinese)

5 刘康：《对话的喧声：巴赫金的文化转型理论》，北京：中国人民大学出版社，1995年第1版，北京：北京大学出版社，2011年第2版；台北：台湾麦田出版公司，1995年第1版，2001年第2版.
Liu, Kang. *The Heteroglossia of Dialogue: Bakhtin's Theory of Cultural Transformation*, 1st ed., Beijing, Renmin University of China Press, 1995; 2nd ed., Beijing, Peking University Press, 2011; 1st ed., Taipei, Rye Field Publishing Co., 1995; 2nd ed., 2001. (In Chinese)

6 董小英：《再登巴比伦塔 — 巴赫金与对话理论》，北京：三联书店，1994.
Dong, Xiaoying. *Ascending the Tower of Babel: Bakhtin and Dialogic Theory*. Beijing, SDX Joint Publishing Company, 1994. (In Chinese)

7 王志耕：《巴赫金与陀思妥耶夫斯基的共同意义》，《文学与文化》2020年第3期.
Wang, Zhigeng. “The Shared Significance of Bakhtin and Dostoevsky.” *Literature and Culture*, no. 3, 2020. (In Chinese)

8 钟敬文：《谣俗蠡测 — 钟敬文民俗学随笔》，上海：上海文艺出版社，2001.
Zhong, Jingwen. *A Brief Survey of Folk Songs and Customs: Zhong Jingwen's Essays on Folklore Studies*. Shanghai, Shanghai Literature and Art Publishing House, 2001. (In Chinese)

9 赵世瑜：《中国传统庙会的狂欢精神》，《中国社会科学》1996年第1期.
Zhao, Shiyu. “Carnival Spirit of Traditional Temple Fairs.” *Social Sciences in China*, no. 1, 1996. (In Chinese)

10 赵世瑜：《狂欢与日常：明清以来的庙会与民间文化》，北京：三联书店，2002；北京：北京大学出版社，2017，第2版.
Zhao, Shiyu. *Carnival and Everyday Life: Temple Fairs and Folk Culture Since the Ming-Qing Period*. Beijing, SDX Joint Publishing Company, 2002; 2nd ed., Beijing, Peking University Press, 2017. (In Chinese)

11 夏忠宪：《巴赫金狂欢化诗学研究》，北京：北京师范大学出版社，2000.
Xia, Zhongxian. *A Study of Bakhtin's Poetics of Carnivalization.* Beijing, Beijing Normal University Press, 2000. (In Chinese)

12 程正民：《巴赫金的文化诗学》，北京：北京师范大学出版社，2001.
Cheng, Zhengmin. *Bakhtin's Cultural Poetics.* Beijing, Beijing Normal University Press, 2001. (In Chinese)

13 王建刚：《狂欢诗学 — 巴赫金文学思想研究》，上海：学林出版社，2001.
Wang, Jiangang. *Carnival Poetics: A Study of Bakhtin's Literary Thought.* Shanghai, Xuelin Publishing House, 2001. (In Chinese)

14 梅兰：《巴赫金哲学美学和文学思想研究》，武汉：华中科技大学出版社，2005.
Mei, Lan. *A Study of Bakhtin's Philosophical Aesthetics and Literary Thought.* Wuhan, Huazhong University of Science and Technology Press, 2005. (In Chinese)

15 沈华柱：《对话的妙悟：巴赫金语言哲学思想研究》，上海：上海三联书店，2005.
Shen, Huazhu. *Dialogic Epiphany: A Study of Bakhtin's Philosophy of Language*. Shanghai, Shanghai SDX Joint Publishing Company, 2005. (In Chinese)

16 萧净宇：《超越语言学：巴赫金语言哲学研究》，上海：上海人民出版社，2007.
Xiao, Jingyu. *Beyond Linguistics: A Study of Bakhtin's Philosophy of Language*. Shanghai, Shanghai People's Publishing House, 2007. (In Chinese)

17 凌建侯：《巴赫金哲学思想与文本分析法》，北京：北京大学出版社，2007.
Ling, Jianhou. *Bakhtin's Philosophical Thought and Textual Analysis*. Beijing, Peking University Press, 2007. (In Chinese)

18 周卫忠：《双重性 • 对话 • 存在：巴赫金狂欢诗学的存在论解读》，西安：陕西人民出版社，2007.
Zhou, Weizhong. *Duality, Dialogue, and Existence: An Ontological Reading of Bakhtin's Carnival Poetics.* Xi'an, Shaanxi People's Publishing House, 2007. (In Chinese)

19 严家炎：《论鲁迅的复调小说》，上海：上海教育出版社，2002；北京：北京大学出版社，2011；北京：新星出版社，2021.
Yan, Jiayan. *Lu Xun's Polyphonic Novels*. Shanghai, Shanghai Education Press, 2002; Beijing, Peking University Press, 2011; Beijing, New Star Press, 2021. (In Chinese)

20 胡沛萍：《"狂欢化"写作：莫言小说的艺术特征与叛逆精神》，济南：山东大学出版社，2014.
Hu, Peiping. *"Carnivalesque" Writing: The Artistic Characteristics and Rebellious Spirit in Mo Yan's Novels.* Jinan, Shandong University Press, 2014. (In Chinese)

21 宋春香：《巴赫金思想与中国当代文论》，北京：知识产权出版社，2009.
Song, Chunxiang. *Bakhtin's Thought and Contemporary Chinese Literary Theory*. Beijing, Intellectual Property Publishing House, 2009. (In Chinese)

22 张素玫：《巴赫金理论的中国本土化研究》，北京：人民出版社，2019.
Zhang, Sumei. *The Localization of Bakhtin's Theories in China*. Beijing, People's Publishing House, 2019. (In Chinese)

23 陈历明：《翻译：作为复调的对话》，成都：四川大学出版社，2006.
Chen, Liming. *Translation: As Polyphonic Dialogue*. Chengdu, Sichuan University Press, 2006. (In Chinese)

24 董务刚：《巴赫金的美学思想与译学建构》，北京：九州出版社，2011.
Dong, Wugang. *Bakhtin's Aesthetic Thought and the Construction of Translation Studies*. Beijing, Jiuzhou Press, 2011. (In Chinese)

25 李波：《翻译研究的对话性路径 — 巴赫金思想与翻译研究》，北京：中国社会科学出版社，2017.
Li, Bo. *The Dialogic Approach to Translation Studies: Bakhtin's Thought and Translation Studies*. Beijing, China Social Sciences Press, 2017. (In Chinese)

26 蔡华：《巴赫金诗学视野中的陶渊明诗歌英译复调的翻译现实》，苏州：苏州大学出版社，2008.
Cai, Hua. *English Translation of Tao Yuanming's Poetry from a Bakhtin's Poetic Perspective: The Polyphonic Reality of Translation*. Suzhou, Suzhou University Press, 2008. (In Chinese)

27 凌建侯：《小说的艺术性 — 巴赫金诗学思想渊源重议》，《江西社会科学》2020年第8期.
Ling, Jianhou. "The Artistry of Novels: Revisiting the Origin of Bakhtin's Poetic Thought." *Jiangxi Social Sciences*, no. 8, 2020. (In Chinese)

28 吴承笃：《巴赫金诗学理论概观：从社会学诗学到文化诗学》，济南：齐鲁书社，2009.
Wu, Chengdu. *An Overview of Bakhtin's Poetic Theory: From Sociological Poetics to Cultural Poetics*. Jinan, Qilu Press, 2009. (In Chinese)

29 简圣宇：《交互空间中的哲理与诗意沉思：巴赫金主体间性美学思想研究》， 桂林：广西师范大学出版社，2014.
Jian, Shengyu. *Philosophical and Poetic Contemplation in Interactive Space: A Study of Bakhtin's Intersubjective Aesthetic Thought*. Guilin, Guangxi Normal University Press, 2014. (In Chinese)

30 孙鹏程：《形式与历史视野中的诗学方案 — 比较视域下的时空体理论研究》，杭州：浙江大学出版社，2012.
Sun, Pengcheng. *Poetics in Form and Historical Perspective: A Comparative Study of Chronotope Theory*. Hangzhou, Zhejiang University Press, 2012. (In Chinese)

31 卢小合：《艺术时间诗学与巴赫金的赫罗诺托普理论》，北京：北京大学出版社，2017.
Lu, Xiaohe. *The Poetics of Artistic Time and Bakhtin's Theory of Chronotope*. Beijing, Peking University Press, 2017. (In Chinese)

32 程正民：《巴赫金的诗学》，北京：中国社会科学出版社，北京：中国社会科学出版社，2019.
Cheng, Zhengmin. *Bakhtin's Poetics*. Beijing, China Social Sciences Press, 2019. (In Chinese)

33 郭靖媛、凌建侯：《“整体诗学”的特点及其学术贡献 — 论中国巴赫金研究的新成就》，《俄罗斯文艺》2020年第4期.
Guo, Jingyuan, and Ling Jianhou. “Characteristics and Academic Contributions of ‘Holistic Poetics’: On the New Achievements of Bakhtin Studies in China.” *Russian Literature and Arts*, no. 4, 2020. (In Chinese)

34 罗贻荣：《走向对话：文学 • 自我 • 传播》，北京：中国社会科学出版社，2006.
Luo, Yirong. *Towards Dialogue: Literature, Self, and Communication*. Beijing, China Social Sciences Press, 2006. (In Chinese)

35 王建刚：《后理论时代与文学批评转型：巴赫金对话批评理论研究》，杭州：浙江大学出版社，2012.
Wang, Jiangang. *Post-Theory Era and the Transformation of Literary Criticism: A Study of Bakhtin’s Dialogic Criticism Theory*. Hangzhou, Zhejiang University Press, 2012. (In Chinese)

36 张冰：《巴赫金学派马克思主义语言哲学研究》，北京师范大学出版社，2017.
Zhang, Bing. *A Study of Marxist Philosophy of Language in the Bakhtin School*. Beijing, Beijing Normal University Press, 2017. (In Chinese)

37 王志耕：《俄罗斯民族文化语境下的巴赫金对话理论》，北京：商务印书馆，2021.
Wang, Zhigeng. *Bakhtin’s Dialogism in the Context of Russian National Culture*. Beijing, The Commercial Press, 2021. (In Chinese)

38 纳 • 达 • 塔马尔钦科：《怪诞美学与小说诗学 — 论巴赫金的思想与概念体系对当代科学的意义》，凌建侯译，《陕西师范大学学报（哲学社会科学版）》2005年第2期.
Tamarchenko, Natan D. “Grotesque Aesthetics and Novel Poetics: On the Significance of Bakhtin’s View and Concepts to Modern Science,” trans. by Ling Jianhou. *Journal of Shaanxi Normal University (Philosophy and Social Sciences Edition)*, no. 2, 2005. (In Chinese)

39 兹维坦 • 托多罗夫：《对话与独白：巴赫金与雅各布森，史忠义译》，《西安外国语大学学报》2007年第4期；《俄罗斯文艺》2008年第1期.
Todorov, Tzvetan. “Dialogism and Monologism: Bakhtin and Jakobson,” trans. by Shi Zhongyi. *Journal of Xi’an International Studies University*, no. 4, 2007; *Russian Literature and Arts*, no. 1, 2008. (In Chinese)

Источники

40 徐元诰：《国语集解》，王树民、沈长云点校，北京：中华书局，2002.
Xu, Yuangao. *Collected Commentaries of Guoyu*, ed. and coll. by Wang Shumin and Shen Changyun. Beijing, Zhonghua Book Company, 2002. (In Chinese)

41 程树德：《论语集释》，程俊英、蒋见元点校，北京：中华书局，1990.
Cheng, Shude. *Collected Annotations to The Analects*, ed. and coll. by Cheng Junying and Jiang Jianyuan. Beijing, Zhonghua Book Company, 1990. (In Chinese)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/BNNWOY
УДК 821.134.2(83).0
ББК 83.3(7Чил)6

«ЖЕНЩИНА В САВАНЕ» (1938) М.Л. БОМБАЛЬ И ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ «ЗАГРОБНОЙ НАРРАЦИИ»

© 2026 г. В.Б. Зусева-Озкан
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 20 февраля 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 03 марта 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-34-57

Аннотация: Статья посвящена первой редакции повести чилийской писательницы Марии Луисы Бомбаль (1910–1980) «Женщина в саване» (*La amortajada*, 1938). Повесть исследуется в контексте теоретико-литературной проблемы загробной наррации (или постум-нарратива), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Проводится анализ как субъектной, так и объектной организации повести, представленной как, вероятно, первый женский постум-нарратив в литературе XX в. Демонстрируется высокая степень новаторства М.Л. Бомбаль и с точки зрения формы загробной наррации (мертвая рассказчица среди других нарраторов, игра точками зрения, нелинейное развитие сюжета, недоговоренности и лакуны), и в содержательном аспекте: впервые в истории постум-нарратива реализуются примирение и освобождение от внутренних «демонов» после смерти как двигатель сюжета, специфически «женская» тема, эксплицированный отказ от христианской традиции при подчеркнутой «телесности» письма, трактовка «путешествия на тот свет» как путешествия «геологического». Бомбаль делает акцент на посюстороннем, но это посюстороннее тесно связано с загробным: героиня не может вполне умереть, пока не примирится с прошлым. Само же прошлое в основном ассоциировано с романтической любовью и типично «женским» миром. Более того, в некотором смысле и загробное здесь тоже представлено как «женское»: героиня сливается с природным миром, а природа в эссенциалистском мышлении соотнесена именно с феминином началом.

Ключевые слова: постум-нарратив, рассказ мертвеца, историческая поэтика, Мария Луиса Бомбаль, чилийская литература, латиноамериканская литература

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

Для цитирования: *Зусева-Озкан В.Б.* «Женщина в саване» (1938) М.Л. Бомбаль и особенности женской «загробной наррации» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 34–57. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-34-57

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE SHROUDED WOMAN (1938) BY MARÍA LUISA BOMBAL AND THE FEATURES OF THE FEMALE POSTHUMOUS NARRATION

© 2026. Veronika B. Zuseva-Özkan
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 20, 2026
Approved after reviewing: March 03, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article considers the first version of the novella *The Shrouded Woman* (*La amortajada*, 1938) by Chilean woman writer María Luisa Bombal (1910–1980). The novella is examined in the context of the literary-theoretical problem of posthumous narration (or narration from beyond the grave), i.e., the narration of a character who, in the conventional reality of the work's inner world, is represented as a dead person. A close reading of the novella provides an analysis of both the subjective and objective organization of the text, and *The Shrouded Woman* is considered, arguably, the first female posthumous narration of 20th-century literature. A high degree of innovation is demonstrated by M.L. Bombal both in terms of the form of the afterlife narrative (dead narrator among other narrators, play on points of view, nonlinear plot development, omissions and lacunae) and in terms of content: for the first time in the history of posthumous narration, there are reconciliation and liberation from internal "demons" after death as the driving force of the plot, a specifically "feminine" theme, an explicit rejection of the Christian tradition with an emphasized "corporeality" of writing, and the interpretation of the "journey to the other world" as a "geological" journey. Bombal focuses on earthly life, but it is closely connected to the afterlife: the heroine cannot "fully" die until she makes peace with the past. The past itself is primarily associated with romantic love and a typically "feminine" world. Moreover, in a certain sense, the afterlife is also represented here as "feminine": the heroine merges with the natural world, and nature in essentialist thinking is associated precisely with the feminine.

Keywords: posthumous narration, narrative from beyond the grave, historical poetics, María Luisa Bombal, Chilean literature, Latin American literature

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

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. "*The Shrouded Woman* (1938) by María Luisa Bombal and the Features of the Female Posthumous Narration." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 34–57. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-34-57

Данная статья посвящена произведению латиноамериканской, точнее чилийской, литературы, которое получило широкое признание во всем мире, переведено на многие языки, активно исследуется [10; 11; 16; 19; 22], в том числе в перспективе женского творчества [12; 13; 14; 25], но в отечественной культуре до сих пор остается неизвестным, а именно повести Марии Луисы Бомбаль (1910–1980) «Женщина в саване» (*La amortajada*, первая ред. 1938, вторая ред. 1968). Более того, само имя писательницы, принадлежащей к первому ряду латиноамериканских авторов, провозвестницы магического реализма и замечательного новатора, в российском литературоведении вообще не упоминается, включая фундаментальную шеститомную «Историю литератур Латинской Америки», изданную ИМЛИ РАН. Цель этой статьи — не только ввести в отечественный научный оборот повесть Бомбаль «Женщина в саване», но и рассмотреть ее в контексте теоретико-литературной проблемы загробной наррации (которую мы также называем постум-нарративом), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. В мировой науке повесть уже рассматривалась с этой точки зрения, но в основном вне диахронического, эволюционного измерения [15; 17; 21; 23; 24].

Как мы пытались показать ранее [3; 4], вклад латиноамериканской литературы в развитие этой парадоксальной повествовательной формы чрезвычайно весом: от книги бразильского автора Ж.М. Машаду де Ассиза «Посмертные мемуары Браза Кубаса» (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881) в принципе отсчитывается история постум-нарративного романа, а в 1910–1920-х гг. постум-нарративные рассказ и новелла тоже складываются именно в латиноамериканском культурном ареале — см. рассказ мек-

сиканца Хосе Васконселоса «Расстрелянный» (*El fusilado*, 1919), новеллу и рассказ уругвайца Орасио Кироги «Призрак» (*El Espectro*, 1921) и «По ту сторону» (*Más allá*, 1925), причем во всех этих текстах ощущается вкус к эксперименту, а постум-нарратив приобретает вполне развитую форму.

Отчетливо экспериментальный характер имеет и интересующая нас повесть (1930-е гг. в литературе Чили вообще отмечены «стремлением литераторов уйти от штампов креолизма и восстановить в своих правах воображение как основу художественного творчества» [5, с. 534]). Главная и принципиальная особенность «загробного повествования» в «Амортахаде» — это игра точками зрения и композиционными формами речи (т. е. фрагментами текста, приписанными нарратору и персонажам), несовпадениями того, «кто видит» и «кто говорит». Кроме того, это едва ли не первый в мировой литературе (за исключением перволичных эпитафий [2]) постум-нарратив от женского лица, что, по-видимому, тоже играет свою роль, создавая особую перспективу: именно женским авторством этого текста, вероятно, объясняются некоторые особенности развертывания сюжета, мотивного репертуара повести и собственно композиции, т. е., по определению Н.Д. Тамарченко, «системы фрагментов текста произведения, соотнесенных с точками зрения субъектов речи и изображения, эта система организует, в свою очередь, изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображенный мир» [8, с. 223]. Подробнее мы скажем об этом позже, а пока обозначим основные черты структуры этого текста. Оговоримся, что здесь и далее речь будет идти о первой редакции повести: впервые «Женщина в саване» была опубликована в 1938 г. престижным издательством *Sur*, в 1941 г. вышло переиздание, однако в 1968 г. Бомбаль выпустила вторую, существенно дополненную редакцию, с множеством новых сцен и даже с новыми персонажами. Поскольку для истории литературы важна именно первая редакция (в 1968 г. постум-нарратив находился уже в совершенно иной фазе развития), ее мы и будем придерживаться.

Субъектная структура повести характеризуется наличием нескольких «голосов». Во-первых, это голос недиегетического нарратора («повествующего не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах» [9, с. 82]), безличного и всеведущего: в частности, он знает, что происходит в сознании мертвой героини. Во-вторых, это голос самой мертвой героини, Аны Марии, которая в ряде фрагментов повествует от первого лица (соб-

ственно, именно наличие этого голоса и позволяет причислить «Амортахаду» к постум-нарративу). В других фрагментах повествование вроде бы ведется от лица недиегетического нарратора, но точка зрения принадлежит самой героине, т. е. Бомбаль экспериментирует с таким постум-нарративом, где мертвец выступает не нарратором, но фокализатором / рефлектором (носителем точки зрения). В-третьих, это голос одного из мужчин в жизни героини, Фернандо: примечательно, что истории любимых ею Рикардо и Антонио переданы иными голосами (героини и недиегетического повествователя при доминанте точки зрения героини), тогда как история нелюбимого Фернандо частично передана его собственным голосом; он как бы отчужден от нее и в смерти. В-четвертых, это некий таинственный голос, который произносит только слово “Vamos” («Пойдем») и появляется трижды, — по-видимому, голос самой Смерти, зовущий героиню «по ту сторону» (“más allá”). Голос Смерти не нарративен, а перформативен, как и по большей части голос Фернандо. Тем не менее рассказчик в «Амортахаде» не единственный, что тоже свидетельствует о новаторстве Марии Луисы Бомбаль: вполне сложившийся постум-нарратив, о котором можно говорить начиная с романа Машаду де Ассиза, изначально тяготел к «монологичности» (ср., в частности, другой чилийский роман с загробной наррацией, написанный десятилетием ранее, — «Некорректный покойник» (*Un muerto de mal criterio*, 1926) Хенаро Прието), и лишь позднее одним из его вариантов стало появление мертвого рассказчика в кругу других нарраторов.

Дважды героиня отказывает Смерти и лишь на третий раз соглашается пойти с ней. Хотя наиболее значительные по объему эпизоды посвящены именно отношениям Аны Марии с тремя мужчинами, голос Смерти зовет ее после ее внутреннего примирения с Рикардо (впервые) и Антонио (в финале), тогда как во второй раз он звучит не после фрагмента, посвященного Фернандо, а после эпизодов с сестрой героини Алисией и сыном Альберто, что как бы «компенсируется» данным этому герою собственным голосом. Названные принципы субъектной организации отражают особенности организации объектной, прежде всего сюжета: характер отношений героини с Фернандо иной, чем с двумя другими мужскими персонажами (не столько она должна «примириться» с Фернандо, чтобы спокойно уйти в небытие, сколько он должен «отпустить» ее; агентность здесь иная). При этом риторический вопрос самой Аны Марии эксплицирует сюжет повести:

«Почему, почему женская природа такова, что мужчина всегда должен быть центром ее жизни?»[1] Но, прежде чем говорить о сюжете, отметим еще такую особенность композиции, как рефрен («День сжигает часы, минуты, секунды»): “El día quema horas, minutos, segundos”; “Mientras el día quema horas, minutos, segundos”; “El día quema horas, minutos, segundos” [26, p. 32, 39, 59]. Как и голос Смерти, он звучит трижды, как бы открывая новые эпизоды: мертвая героиня ожидает к себе очередного визитера. В первый раз рефрен возникает после эпизода с Рикардо и перед появлением Алисии, во второй — после эпизода с сыном Альберто и перед появлением Фернандо, в третий — после эпизода с Фернандо и перед появлением Антонио, которого героиня ждет больше всех. Мотив *хода времени* вообще достаточно частотен для постум-нарратива, где время противопоставляется вечности (см., например, упомянутый роман Прието, в котором этот мотив чрезвычайно существен). Здесь этот рефрен как бы «отсчитывает» оставшееся героине «земное» время (до похорон и одновременно — ее добровольного ухода, который она называет «второй смертью», к чему мы еще вернемся) — время ее «встреч» с важными для нее людьми.

Сюжет повести состоит, таким образом, в том, что Н.Д. Тамарченко, исследователь этого жанра, проницательнейшим образом обозначил как «прохождение через смерть»: «Центр сюжета повести, как и всякого циклического сюжета, составляет испытание героя (в более или менее явной форме — прохождение через смерть)» [7, с. 87]. В данном случае это осуществляется буквально: героиня действительно проходит через смерть, чтобы из не удовлетворявшей ее, субъективно несчастной, как бы «неудавшейся» жизни перейти в состояние покоя и примиренности, единения с миром.

Хронотоп повести принадлежит двум сферам: настоящего, в котором героиня, еще довольно молодая женщина, умерла и лежит на постели, закутанная в саван, в ожидании похорон, и к ней подходят попрощаться ее близкие, а пространство здесь ограничено одной комнатой и лишь в финале расширяется до пути к фамильному склепу; и прошлого — воспоминаний героини («Повесть предпочитает временную дистанцию пространственной

1 “¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de tal eje de su que tenga que ser siempre un hombre el vida?” [26, p. 74]. Здесь и далее перевод фрагментов повести принадлежит автору статьи.

(в частности, в варианте воспоминаний героя) <…>» [7, с. 87]), хронологически непоследовательно разворачивающихся от детства и юности до недавних событий в разных пространствах: природы, отчего дома, городского дома мужа и пр. Таким образом, несколько «клаустрофобный» хронотоп благодаря аналепсисам[2], связанным с тем или иным лицом, близким Ане Марии, расширяется — вплоть до финала, где он, с одной стороны, вновь сузится до еще более крошечной точки — склепа, гроба, а с другой — расширится в бесконечное природное пространство.

Разворачивание сюжета в этом специфическом хронотопе можно обозначить как сочетание кумуляции (прощание с героиней каждого из ее близких) с цикличностью, поскольку в повести действует принцип обратной («зеркальной») симметрии: в начале героиня представлена как мертвая, но в финале умирает «второй смертью». Все точки кумуляции служат тому, чтобы героиня смогла обрести мир и покой. В начале повести она еще полна чувствами живых (любовью, ненавистью, сожалениями, иллюзиями и пр.), тогда как к финалу, «узнав» и лучше поняв то, что связывало ее с близкими, прежде всего с возлюбленными, она перестает эти чувства испытывать: «Клянусь. У женщины в саване не возникло ни малейшего желания встать. В одиночестве она наконец-то могла отдохнуть, умереть. Она пережила смерть живых (la muerte de los vivos). Теперь она жаждала полного погружения, второй смерти: смерти мертвых (la segunda muerte: la muerte de los muertos)» [26, p. 91].

Посмотрим ближе на развитие сюжета и сопутствующий ему комплекс мотивов. Повесть начинается с сообщения недиегетического повествователя о том, что мертвая героиня как бы не совсем мертва (действительно, к концу выяснится, что это была только «первая», неокончательная ее смерть — смерть-для-других, а не смерть-для-себя) и способна видеть, слышать, чувствовать:

> А после наступления ночи ее глаза приоткрылись. О, чуть-чуть, совсем чуть-чуть. <…>
>
> При свете высоких свечей все, кто наблюдал за ней, склонились, чтобы оценить чистоту и прозрачность этой полоски зрачка, которую не успела

2 Термин Ж. Женетта, означающий «любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся» [1, с. 75].

помутить смерть. Они почтительно кланялись, изумленные, не подозревая, что она их видит.

Потому что она видела, она чувствовала [26, p. 5].

Далее точка зрения смещается — фокализация теперь принадлежит самой героине, но, как это характерно для традиции, она видит свое тело как бы со стороны или сверху: «И вот она видит себя неподвижной, лежащей лицом вверх на широкой кровати, теперь застеленной вышитыми простынями, напоенными ароматом лаванды <…> закутанной в тот самый белый халат, который когда-то делал ее такой изящной. Она видит свои руки, слегка скрещенные на груди, сжимающие распятие; руки, обретшие легкомысленную нежность двух миролюбивых голубок. Ее больше не беспокоит густая копна волос под шеей, которая во время болезни становилась все влажнее и тяжелее с каждой минутой» [26, p. 6]. Но если в традиции тело, даже покидаемое с сожалением, обычно описывается с жалостью, состраданием или отвращением, то здесь имеет место его *эстетизация* — героиня в прямом смысле слова считает, что смерть ей к лицу:

И вдруг она чувствует себя без единой морщинки, бледной и прекрасной, как никогда. Ее наполняет безмерная радость, что те, кто уже не помнил ее иначе, как поглощенной пустыми заботами, иссушенной печалями и резким воздухом асьенды, могут любоваться ею именно так. <…>

Упиваясь детским тщеславием, она долго остается неподвижной, покорной всем взглядам, словно обнаженной благодаря полному отсутствию сопротивления (como desnuda a fuerza de irresistencia) [26, p. 7].

Это частное проявление того специфически женского взгляда, о котором уже говорилось выше, — взгляда как бы в зеркало, в котором неизменно «мы видим скорее не себя для себя, а себя для другого: для того, кто смотрит на нас» [6, с. 5]. Смерть предстает не только эстетизированной, но и сексуализированной: Ана Мария ощущает свое мертвое тело прекрасным, покорным и обнаженным. Более того, можно говорить о некой нарциссичности героини, которая не только уверена, что окружающие ею любуются, но и любуется собой сама.

Среди этих вполне земных и женских мыслей возникают, однако, и новые ощущения, навеваемые звуками природы за окном:

> Буря прошла, и мельничное колесо снова завертелось, тяжело и размеренно. <…> Каждый удар лопасти кажется ей тиканьем гигантских часов, отмечающих время под облаками и над полями.
>
> Она не помнит, чтобы когда-либо испытывала подобное чувство, выжимала из него всё.
>
> Столько существ, столько забот и мелких физических препятствий всегда стояли между ней и тайной ночи. Теперь же ее не тревожит никакая несвоевременная мысль. Вокруг нее очерчен круг тишины, и пульсирование той невидимой артерии, которая так часто билась в ее виске, прекратилось [26, p. 8–9].

Вместе с биением крови в жилах отступают мелкие заботы, ближе становится «тайна ночи». Но все же описание состояния героини в этом фрагменте напоминает не столько смерть, сколько глубокий и спокойный сон; поддерживается это впечатление и мотивом часов, отмечающих идущее время, которое в вечности, само собой, отсутствует. Героиня еще слишком «здесь».

Первая «встреча», позволяющая ей «отпустить» часть своего прошлого и сердечной боли, — приход к ее смертному ложу Рикардо, предмета ее первой любви, которая оборвалась внезапно и, по сути, без явной причины; более того, Ана Мария в одиночестве пережила выкидыш. Именно когда Рикардо подходит к мертвой Ане Марии, нарративный регистр впервые меняется на «я»-повествование (сначала имело место повествование в третьем лице и с точки зрения недиегетического нарратора, затем значительный фрагмент опять же в третьем лице, но с точки зрения героини, а теперь меняется и композиционная форма речи, хотя точка зрения героини продолжает доминировать): вступают ее воспоминания. Страстное чувство, соединившее ее с Рикардо, как оказывается, живо в мертвой героине: «Спустя несколько секунд, когда ты держал меня за талию, чтобы помочь мне слезть с лошади, я поняла, что с того момента, как ты меня обнял, меня охватил тот же страх, который я чувствовала сейчас, страх, что твоя рука перестанет сжимать меня» [26, p. 18].

Первый опыт любви связывается с первым опытом влечения к смерти: покинутая героиня пробует совершить самоубийство, но не решается. Вспомнив всю историю своих отношений с Рикардо, мертвая рассказчица одновременно и признает ограниченность своего знания, и осознает то, чего не понимала при жизни:

> Был ли внезапный и трусливый уход ее возлюбленного ответом на какой-то властный приказ или бунтом его пылкого характера? Она не знает и не хочет снова отчаиваться, пытаясь разгадать загадку, которая так мучила ее в ранней юности. <...> Но теперь, теперь, когда он стоит здесь молчаливый и взволнованный <...> теперь она понимает.
>
> Она понимает, что внутри нее дремала, скорчившись, та любовь, которую она считала мертвой[3]. <...> И она понимает, что, сама того не осознавая, ждала, яростно жаждала этого момента.
>
> Неужели нужно было умереть, чтобы узнать некоторые вещи? Еще она теперь понимает, что пустила корни в сердце и чувствах этого мужчины; что она никогда не была, хотя часто верила в это, совершенно одинока; что она никогда, хотя часто думала об этом, не была по-настоящему забыта. <...> Ах, боже мой, боже мой! Неужели нужно умереть, чтобы узнать? [26, p. 29–31].

Новое знание приносит ей облегчение, и, воспользовавшись этим, Смерть зовет и тянет ее за собой «вниз», но героиня не готова и возвращается (как возвращается после воспоминаний об истории с Рикардо повествование от третьего лица, хотя и с точки зрения героини):

> Она спускается вниз, вниз по склону влажного и тенистого сада. Она слышит журчание скрытых вод и слышит, как замерзшие розовые кусты сбрасывают листья в чаще. И она спускается вниз, катясь по травянистым аллеям, подгоняемая мокрыми крыльями невидимых птиц...
>
> Что это за сила, что охватывает ее и уносит прочь? Внезапно и головокружительно она чувствует, как возвращается на поверхность.
>
> И вот снова лежит лицом вверх на широкой кровати [26, p. 31].

3 Здесь отсылка к ребенку, которого Ана Мария так и не родила, пережив выкидыш на фоне душевных страданий.

Следующее звено кумуляции (отмеченное рефреном и голосом Смерти) представлено «встречами» с отцом, сестрой Алисией, сыном Альберто. Если об отце героини в повести сказано коротко и в общем достаточно шаблонно (это крепкий старик, который видел на своем веку много смертей и, повинуясь долгу, переживет и эту), то фрагменты, посвященные сестре и сыну, чрезвычайно интересны. Так, мысленно обращаясь к своей религиозной сестре (вновь реализуется повествование в первом лице), Ана Мария размышляет о собственной смерти:

> Где я, по-твоему, нахожусь? Предстаю пред правосудием грозного Бога, которому ты ежедневно вверяешь жестокость своего мужа, пожары на лесопилках и даже потерю единственного сына, этого непослушного, смешливого ребенка, которого раздавило падающее дерево и чье тело было полностью изуродовано, когда его подняли из грязи и листьев?
>
> Алисия, нет. Я здесь, распадаюсь на части, крепко прикованная к земле. И мне интересно, увижу ли я когда-нибудь лик твоего Бога [26, p. 33].

На протяжении повести этого так и не произойдет — как вообще свойственно постум-нарративу XX в., традиционно ограничивающемуся фигурой вожатого (здесь это только голос, зовущий и ведущий за собой героиню). Примечательно также, что, хотя до «встречи» с Рикардо героиня ощущала себя прекрасной, как никогда, здесь она называет себя «распадающейся»: смерть как бы стала ближе.

Ана Мария размышляет и о том, что, возможно, смерть индивидуальна, и ее опыт не тождествен опыту других:

> Бог казался мне таким далеким и таким суровым! О, Алисия, возможно, у меня нет души! <…> Возможно, люди подобны растениям: не всем суждено прорасти, и есть такие, что живут в песке, не жаждая воды, потому что у них нет голодных корней.
>
> И, возможно, возможно, смерти не все одинаковы. Возможно, даже после смерти мы все идем разными путями [26, p. 35].

Очевидно, в повести Бомбаль мертвые не наделены знанием о том, как «в реальности» обстоят дела на «том» свете: идея Бога кажется мертвой

героине столь же далекой и сомнительной, как и при жизни. Всем ли уготованы ад, рай или чистилище? Или же есть «разные пути»? Повесть не дает окончательных ответов, но некоторый намек в финале все же есть; к нему подводят, в частности, те ощущения героини, которые она испытывает после своей «первой» смерти и которые, как мы уже отчасти видели, связаны с природой.

После мысленного разговора с Алисией героиня наблюдает за сыном Альберто, чье поведение и отношения с женой глубоко беспокоят ее даже теперь:

> Теперь рядом с ней остался только муж Марии Грисельды[4].
>
> Как же так получается, что она называет сына мужем Марии Грисельды!
>
> Почему? Почему он ревнует свою прекрасную жену? Почему держит ее в изоляции в далеком поместье на юге? Всю ночь она тосковала по невестке, и ее беспокоило поведение Альберто; этот ее сын только и делал, что двигался, бросая беспокойные взгляды по комнате.
>
> Теперь, когда он, лежа на стуле, отдыхает, возможно, спит, что нового, странного… ужасного она замечает в нем?
>
> Его глаза. Именно глаза меняют его, пугают ее; морщинистые, сухие веки, словно, закрытые ночь за ночью молчаливой страстью, они увяли, сгорели изнутри.
>
> Любопытно, что она замечает это впервые. Или это только естественно, что восприятие мертвыми всех признаков смерти обостряется? Внезапно эти глаза с опущенными веками начинают смотреть на нее непостижимым взглядом безумца [26, p. 36].

Мертвая героиня все еще способна испытывать страх, беспокойство, тоску; ее восприятие становится только острее, и то, что раньше она ощущала смутно, теперь она формулирует вполне отчетливо: ее сын сходит с ума на почве ревности. Так, он сжигает перед смертным одром матери фотографию жены, чтобы ее красота не могла принадлежать никому другому. Когда она восклицает: «О, Альберто, бедный мой сын!», — голос Смерти вновь зовет ее за собой:

4 Этот персонаж получит гораздо больше внимания во второй редакции повести.

Кто-то, что-то тащит ее, ведет через заброшенный город, покрытый слоем пепла, словно по нему нежно пробежал зловещий ветерок. <…> Луг. В самом сердце этого проклятого города свежий заливной луг, фосфоресцирующий насекомыми. Она делает шаг. И пересекает двойное кольцо <…> тумана. И входит в светлячков по плечи, словно в летящую золотую пыль. О, какая сила окутывает ее и уносит прочь? Вот она, снова неподвижная, лежит лицом вверх на широкой кровати. Свет. Она чувствует легкость.

Она пытается пошевелиться и не может. Как будто самый тайный, самый глубокий слой ее тела извивается, заключенный в другие, более тяжелые слои, которые она не может поднять <…>. Уставшая, она все же жаждет отпустить ту частицу сознания, что привязывает ее к жизни, и позволить унести себя обратно, в глубокую, мягкую бездну, которую она чувствует там, внизу. Но беспокойство не дает ей развязать последний узел [26, p. 38–39].

В этом видении город предстает перед мысленным взором героини страшным и заброшенным (как мы узнаем далее, выйдя замуж за Антонио, она будет тосковать по дому отца и окружающей его природе), а то пространство, куда она стремится, представлено как «мягкая глубокая бездна», куда ее уносит «летящая золотая пыль» из светлячков над лугом.

Затем к ее ложу подходит Фернандо — мужчина, которого она не любила и чье желание ее унижало, поскольку исходило от человека, казавшегося ей невезучим и несчастливым. Героиня вспоминает (повествование здесь ведется в третьем лице, но с точки зрения героини):

«<…> Любовь ускользнула от меня, и будет ускользать всегда, как вода утекает из сжатых ладоней. О, Ана Мария, мы оба не родились под звездой, которая ее хранит», — сказал он, и она покраснела, словно он предательски ударил ее по лицу. По какому праву он считал ее равной себе?

Внезапно она увидела себя и его, их двоих у камина. Два существа на краю любви, на краю жизни, держащиеся за руки и вздыхающие, вспоминающие, завидующие. Два бедняка. И поскольку бедняки утешают друг друга, возможно, когда-нибудь они вдвоем… О нет! Только не это! Никогда, никогда! С той ночи она его ненавидела [26, p. 42].

Но его настойчивая любовь одновременно стала ей необходимой, как бы отчасти компенсируя ей безразличие мужа: «О, Фернандо, ты опутал меня своими сетями. Чтобы чувствовать себя живой, мне с тех пор нужны были твои постоянные страдания рядом» [26, p. 55–56].

Как уже говорилось выше, Фернандо единственный из ее «посетителей», кому дан свой голос: ткань прошлого воссоздается в мозаике его голоса, ее собственного и голоса недиегетического повествователя. По-видимому, это происходит потому, что в данном случае не столько героине нужно примириться с той частью своей жизни и своей души, которую олицетворяет этот герой, сколько, наоборот, он оказывается способен благодаря смерти героини избавиться от многолетней боли. Сначала он вновь признается ей в любви, что вызывает у нее прежнюю реакцию отторжения («Этот мужчина! Зачем, даже когда она в саване, он навязывает ей свою любовь!»), но затем он оплакивает все нанесенные ему раны, выказывая глубокое понимание героини («Ты затаила на меня обиду, потому что я ценил и знал тебя лучше всех, я, человек, которого ты не любила» [26, p. 46]). Наконец, он признается в том, что смерть Аны Марии подарила ему покой — теперь он сможет жить спокойной, пусть и не слишком счастливой жизнью:

> Да, я снова буду наслаждаться скромными радостями, которые жизнь еще не отняла у меня <...>. Я снова буду спать, Ана Мария, спать до позднего утра, как спят те, кого ничто не тревожит. Ни радости, но и никакой горечи. Да, я счастлив. Мне больше не придется защищаться от новой боли каждый день.
>
> Ты знала, что я эгоист, верно? Но ты не знала, до чего может дойти мой эгоизм. Возможно, я желал твоей смерти, Ана Мария [26, p. 58].

И действительно, он вполне освобожден: героиня понимает это, когда, ожидая, что он наконец исполнит свое желание и поцелует ее, вдруг видит себя со стороны, как бы его глазами — и это уже совсем не иллюстрация к сказке о Спящей Красавице:

> Что-то тяжело порхает среди цветов и садится на простыню, что-то мерзкое... муха.
>
> Фернандо поднял голову. Наконец-то он достигнет того, чего так жаждал.

> Почему он колеблется и останавливает свой порыв теперь, когда может поцеловать ее? Почему он смотрит на нее и не целует? Почему?
>
> Только тогда она видит свои собственные ноги. Она видит их уродливо поднятыми и расположенными там, у края одеяла, словно две вещи, чуждые ее телу.
>
> И, поскольку она при жизни видела многих покойников, женщина в саване понимает. Она понимает, что за одну неуловимую минуту ее существо изменилось, что, когда Фернандо поднял глаза, он обнаружил восковую статую на том месте, где лежала желанная женщина [26, p. 56–57].

Слова героини о том, что страдания Фернандо нужны ей, чтобы «чувствовать себя живой», таким образом, оказываются буквальными: когда он освобождается от любви к ней, она умирает чуточку больше и видит себя не прекрасной, как никогда, а покойницей с восковым цветом лица, вокруг которой летает муха.

В воспоминаниях, связанных с Фернандо, кстати, вновь возникает тень смерти, преследовавшей героиню еще при жизни, — как возникает она во всех ее воспоминаниях. В случае с Рикардо это ее стремление к самоубийству и смерть нерожденного ребенка. В случае отца говорится о многих смертях, которые он видел на своем веку. В случае Алисии героиня вспоминает о смерти ее единственного сына. В случае Альберто видит в нем самом признаки безумия и скорой смерти. Когда же она погружается в воспоминания, связанные с Фернандо, заходит речь об одной поездке с ним и ее детьми в экипаже, который, как выясняется на рассвете после ужасной бури, остановился на самом краю обрыва (благодаря особому шестому чувству ее любимого сына Фреда, «связывающему его с землей и тайной»). Отголоски смерти присутствуют и в других деталях рассказа, например, когда Фернандо убивает сову (ср. значение совы как атрибута тьмы и смерти) по просьбе ее дочери Аниты, которая хотела поиграть с ней; смерть при падении экипажа, которой едва удалось избежать, имплицитно интерпретируется Аной Марией как плата за это убийство. Спасительной же оказывается та таинственная связь с природой, со всем живым, которой наделен Фред.

Наконец, последняя и главная «встреча» Аны Марии — с ее мужем Антонио: «Ближе к вечеру мужчина, которого она ждала, наконец появляется. <…> Они оставили его одного, хозяина и властелина этой покойницы.

И вот она неподвижно собирается с силами, чтобы встретить его с достоинством. Затем она начинает ворошить пепел, возвращаясь в очень далекое время, в огромный, безмолвный и печальный город, в дом, куда она приехала однажды ночью» [26, p. 59]. Это городской дом Антонио, куда она переехала, выйдя замуж по настоянию отца за богатого, красивого и влюбленного в нее юношу, хотя сама еще страдала из-за Рикардо. Она так тосковала, что Антонио готов был сделать что угодно, лишь бы она не была так грустна, и Ана Мария попросила разрешения вернуться в дом отца. Там она поняла, что муж стал дорог ей, но по возвращении она увидела полную перемену в его отношении к ней: «Зарывшись лицом в куртку равнодушного мужчины, она искала запах, тепло вчерашнего пылкого мужа. Она помнит и до сих пор чувствует на затылке прощающую руку, которая, пусть и мягко, оттолкнула ее. И так было тогда и всегда, всегда» [26, p. 71]. Жизнь идет своим чередом, у Аны Марии рождаются дети, ее брак внешне вполне благопристоен, но она страдает из-за равнодушия и измен мужа; ей кажется, что Антонио только терпит ее. Постепенно эти страдания порождают ненависть: «Затем пришла ненависть, чтобы продлить связь, соединявшую ее с Антонио. Ненависть, да, молчаливая ненависть, которая, вместо того чтобы поглотить ее, придавала ей сил» [26, p. 75]. Это чувство оказывается сильнейшим из всех, поглощающих героиню, — наряду с любовью к Антонио. Именно их изживает она, глядя на него со смертного одра:

> И эта ненависть сотрясает ее даже сейчас, когда она слышит приближение мужа и видит, как он стоит на коленях рядом с ней. <...> Она с отвращением ощущает тяжесть этой ненавистной головы на бедре <...>.
>
> Внезапно ее поражает необычная деталь. Совсем рядом с ухом она замечает морщинку, одну-единственную, очень тонкую, тонкую, как нить паутинки, но морщинку, настоящую морщинку, первую. <...> Эта единственная, незаметная морщинка скоро сползет на щеку, где вскоре разделится на две, затем на четыре; в конце концов она изуродует все его лицо. <...>
>
> Когда он поднимает голову, она с изумлением понимает, что он плачет. Его слезы, первые, которые она видела, катятся по его щекам <...>.
>
> <...> ...Может быть, он просто плачет по своей юности, которая, как он чувствует, исчезла с этой смертью. <...> Но она знает, что <...> боль, а может быть, и раскаяние, сумели пробить брешь в этом упрямом сердце,

брешь, через которую отныне они будут просачиваться с регулярностью прилива <…>

Пока слезы текут, скользят, падают, она чувствует, как ее ненависть тает, испаряется. <…> Может ли она ненавидеть такое бедное существо, как это, обреченное на старость и печаль? Нет. Она не ненавидит его. Но и не любит. И вот, когда она перестает любить и ненавидеть его, она чувствует, как развязывается последний узел ее жизненной структуры. Ничто больше не имеет для нее значения. Как будто ни она сама, ни ее прошлое не имеют смысла. Ее охватывает великая скука, она чувствует, как отступает назад. О, этот внезапный бунт! Это мучительное желание сесть и застонать:

«Я хочу жить. Верните мне, верните мне мою ненависть!» [26, p. 76–78].

Когда голос Смерти вновь зовет героиню, она откликается и, «окутанная неосязаемыми пеленами огня», идет с ней. Интересно, что ее путь лежит к дому невестки, Марии Грисельды, о которой она так беспокоилась; присутствие ее духа чувствуют и собаки, и сама Мария Грисельда: «Сейчас я задую лампу. Не бойся, я хочу погладить тебя по плечу, когда буду проходить мимо. Почему ты вскочила с места? Не дрожи так, я ухожу, Мария Грисельда, ухожу» [26, p. 80]. Мертвую героиню будто уносит течением, но из него ее вырывают слезы и прикосновения дочери, которую всегда считали холодной по отношению к матери — и такой она и была: «Ни один мой жест не смог осуществить то, что в конечном итоге совершила моя смерть. Видишь ли, смерть — это тоже акт жизни» [26, p. 81].

Эта загадочная фраза проясняется в финальном фрагменте «Женщины в саване», повествующем о последнем пути героини — из дома в фамильный склеп. Она больше не ощущает желания жить («Как же хорошо ее тело помещается в гроб! У нее нет ни малейшего желания сесть. Она и не подозревала, что так устала!»), хотя ее еще волнуют мелочи быта — например, синий ковер, зачем-то принесенный в прихожую, — и то, как к ней относятся окружающие ее люди: «И она уверена, что вокруг нее много людей <…>. И бесконечно сладко ощущать, как ее несут вот так, с руками на груди, как нечто очень хрупкое, очень любимое». Она с нежностью вспоминает ощущения из детства, замечает то, чего не замечала прежде: «Затем ей навстречу выходят массивные эвкалипты. С их стволов свисают узкие полоски коры <…>. Она думает, растроганная: “Любопытно. Я тоже раньше этого не

замечала. Они сбрасывают кору, как змеи сбрасывают кожу весной…”» [26, p. 85].

Вообще, в финальном фрагменте чрезвычайно много природных описаний, которые в принципе занимают немалое место в повести: «Неведомые желания движут ею. О, если бы только они оставили ее там, на открытом пространстве! Она жаждет быть покинутой в самом сердце болот, слушать до рассвета песню, которую лягушки складывают из воды и луны в своих горлах; и слышать бархатистый треск тысяч пузырьков в грязи» [26, p. 87]. Особая телесность (которую после сочинений Элен Сиксу и Люс Иригарэй принято считать признаком специфически «женского» письма) здесь выходит на новый уровень — и когда героиня с ужасом думает о том, что происходит с телами людей, не удостоившихся достойного погребения, и когда радуется собственному (тело здесь воспринимается не по-христиански, как темница для души, а как имеющее ценность само по себе, будучи частью природы): «О Боже, есть глупцы, которые говорят, что, когда мы умрем, нам не следует беспокоиться о своих телах! Она чувствует себя бесконечно благословенной, имея возможность покоиться среди стройных кипарисов, в той же часовне, где ее мать и несколько братьев и сестер спят в ряд. <…> …Ее тело разложится там, спокойно и с честью, под плитой с ее именем <…>» [26, p. 88].

Еще в большей степени эта телесность проявляется в том, как описаны переживания мертвой героини, когда ее погружают в склеп: «И кто-то, что-то потянуло женщину в саване в осеннюю землю. И вот она начала спускаться, в грязь, сквозь извилистые корни деревьев. Через норы, где маленькие робкие животные жались друг к другу <…>. Она спускалась медленно-медленно, уклоняясь от <…> странных, склизких существ, выглядывавших из двух узких, тронутых росой расщелин. Она натыкалась на человеческие скелеты, удивительно белые и целые, с поджатыми коленями, как когда-то в утробе матери» [26, p. 89–90]. Змеи, сбрасывающие кожу, деревья, сбрасывающие кору, скелеты, уподобленные эмбрионам, будто ожидающим нового рождения, — все это образы *обновления жизни через смерть*, вечного круговорота природы. «Она ступила на дно древнего моря и долго покоилась там, среди золотых самородков и древних ракушек. Подземные источники затем утащили ее в своем течении под огромные своды окаменевших лесов. <…> Ах, если бы люди знали, что лежит под ними, им

не было бы так просто пить воду из источников! Ибо всё спит в земле, и всё пробуждается из земли» [26, p. 90]. По-видимому, речь идет уже не о моменте похорон, а о долгом-долгом пребывании тела героини под землей — о своеобразном «путешествии на тот свет», где «тот свет», вопреки огромной традиции, понимается не как некий локус, в котором пребывают души, а буквально как слои почвы, среди коих перемещаются останки! Последняя же фраза приведенного фрагмента — прямое объяснение слов о смерти как акте жизни.

Но посмертное бытие героини все же не ограничивается процессами разложения. Оказывается, что она может снова войти в жизнь. Прямо не говорится, каким образом, но, по-видимому, речь идет не о перерождении в новом теле, а о бытии призраком: «Женщина в саване снова выплыла на поверхность жизни. В темноте склепа ей показалось, что она наконец-то может двигаться. И она действительно могла бы откинуть крышку гроба, встать и вернуться, выпрямившись и озябнув, по тропинкам к порогу своего дома. Но, вырастая из своего тела, она чувствовала бесконечность корней, погружающихся и расползающихся в землю, словно пышная паутина, сквозь которую, дрожа, поднималось к ней постоянное биение вселенной. И теперь она не желала ничего, кроме как оставаться распятой на земле, страдая и наслаждаясь во плоти приходом и уходом далеких, очень далеких приливов и отливов; чувствуя, как растет трава, появляются новые острова, а на другом континенте раскрывается неведомый цветок, который живет только в день затмения. И все еще чувствуя, как солнца бурлят и взрываются, как гигантские песчаные горы рушатся неизвестно куда» [26, p. 89–91]. Но призрачному бытию героиня предпочитает бытие «плотское», какой бы уже ни была эта плоть, видимо вполне расточившаяся по миру. Теперь это бытие в единстве с природным миром в планетарном масштабе (то, что не дается мертвому нарратору в рассказе аргентинца Сантьяго Дабове «Стать прахом» (*Ser polvo*, 1933)). Но и это, однако, не конец — финальные слова повести, как уже говорилось, выражают желание «второй смерти»: «Она пережила смерть живых. Теперь она жаждала полного погружения, второй смерти: смерти мертвых» [26, p. 91]. Что же такое «смерть мертвых»? По-видимому, полное растворение и забвение. Если после «смерти живых» еще возможно восстать в виде призрака, то вторая смерть предполагает полную аннигиляцию.

Произведенный анализ показывает степень новаторства Бомбаль в сфере постум-нарратива. Здесь и новаторство формальное (мертвая рассказчица среди других нарраторов, игра точками зрения, нелинейное развитие сюжета, недоговоренности и «слепые точки» и пр.), и новаторство содержательное: примирение и освобождение от внутренних «демонов» после смерти как двигатель сюжета, специфически «женская» тема, ранее в постум-нарративах не исследовавшаяся, эксплицированный отказ от христианской традиции и фигуры Бога при подчеркнутой «телесности» письма, трактовка «путешествия на тот свет» как путешествия «геологического» и мн. др.

Как и Машаду де Ассиз, в «Посмертных мемуарах Браза Кубаса» сосредоточившийся на земной жизни героя-рассказчика, Мария Луиса Бомбаль делает акцент на посюстороннем, но принципиальное различие в том, что это посюстороннее теснейшим образом связано с загробным: героиня не может вполне умереть, уйти, пока не узнает некоторые вещи и не примирится с прошлым. Само же прошлое в основном ассоциировано с романтической любовью и типично «женским» миром. Более того, в некотором смысле и загробное здесь тоже представлено как «женское»: героиня сливается с природным миром, а природа, как известно, в эссенциалистском мышлении с его стереотипами отнесена к фемининному началу [18, p. x, 172–202; 20, p. 21, 63–71], тогда как мужчина «принадлежит» полюсу цивилизации и культуры.

Список литературы

Исследования

1 *Женетт Ж.* Повествовательный дискурс / пер. Н. Перцов // *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 59–280.

2 *Зусева-Озкан В.Б.* Античная эпитафия от первого лица как один из источников нарратива мертвеца // Вестник ТГУ. 2025. № 513. С. 20–31.

3 *Зусева-Озкан В.Б.* Бразильский роман и постум-нарративное письмо: «Посмертные мемуары Браза Кубаса» Ж.М. Машаду де Ассиза // Поверх границ: Книга памяти Андрея Федоровича Кофмана / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 67–92. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0803-5-67-92

4 *Зусева-Озкан В.Б.* Малая проза Орасио Кироги и латиноамериканский постум-нарратив // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 166–189. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189

5 *Межиковская Т.И.* Литература Чили // История литератур Латинской Америки / гл. ред. Н.И. Балашов. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 4, ч. 2. С. 512–568.

6 *Савкина И.Л.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.

7 *Тамарченко Н.Д.* Глава 5. Формирование новых канонов. Повесть // Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издат. центр «Академия», 2011. С. 84–90.

8 Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издат. центр «Академия», 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. 512 с.

9 *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

10 *Agosín M.* Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1983. 126 p.

11 *Bente Th.O.* María Luisa Bombal's Heroines: Poetic Neuroses and Artistic Symbolism // Hispanófila. 1984. № 82. P. 103–113.

12 *Boyle C.* The Fragile Perfection of the Shrouded Rebellion (Re-Reading Passivity in María Luisa Bombal) // Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America / ed. by C. Davies and M. Ordóñez. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1993. P. 27–42.

13 *Cece D.* El Aislamiento femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal // Chiricú. 1985. Vol. 4, № 1. P. 41–53.

14 *Guerra-Cunningham L.* Visión de lo Femenino en la Obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser // Revista Chilena de Literatura. 1985. № 25. P. 87–99.

15 *Guerra-Cunningham L.* Función y sentido de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal // Explicación de Textos literarios. 1978. Vol. 7, № 2. P. 123–128.

16 *Hernán Suárez C.* Representaciones conflictivas y simbología en torno a la feminidad en "La última niebla" y "La amortajada", de María Luisa Bombal, y "La mujer desnuda", de Armonía Somers // Hispanófila. 2015. № 173. P. 333–348.

17 *Ichiishi B.F.* Death and Desire in "The Shrouded Woman" by María Luisa Bombal // Latin American Literary Review. 1989. Vol. 17, № 33. P. 17–28.

18 *Lauter E.* Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 288 p.

19 *Lindstrom N.* El discurso de *La amortajada*: convención burguesa vs. conciencia cuestionadora // María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas / ed. by M. Agosín, E. Gascón-Vera and J. Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987. P. 147–161.

20 Nature, Culture and Gender / ed. by C. MacCormack, M. Strathern. New York: Cambridge University Press, 1980. 227 p.

21 *Riesco L. La amortajada*: experiencia y conocimiento // María Luisa Bombal: apreciaciones críticas / ed. by M. Agosín, E. Gascón-Vera, J. Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987. P. 211–221.

22 *Valenzuela V*. María Luisa Bombal: *La amortajada* // Grandes escritoras hispanoamericanas. Poetisas y novelistas. Bethlehem, PA: Lehigh University, 1974. P. 99–112.

23 *Vásquez M.M.* Memoria de género y muerte auténtica en "La amortajada" de María Luisa Bombal // Chasqui. 2015. Vol. 44, № 2. P. 285–304.

24 *Wilkinson M*. "The Death of the Living and the Death of the Dead": An Exploration of Self in María Luisa Bombal's "La amortajada" and María Zambrano's "La tumba de Antígona" // Hispanófila. 2009. № 155. P. 81–92.

25 *Williams L.V*. "The Shrouded Woman": Marriage and Its Constraints in the Fiction of María Luisa Bombal // Latin American Literary Review. 1982. Vol. 10, № 20. P. 21–30.

Источники

26 *Bombal M.L.* La amortajada: Novela. 2nd ed. Santiago, Chile: Nascimento, 1941. 91 p.

References

1 Zhenett, Zh. "Povestvovatel'nyi diskurs" ["Narrative Discourse"], trans. by N. Pertsov. Zhenett, Zh. *Figury* [*Figures*], vol. 2. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 1998, pp. 59–280. (In Russ.)

2 Zuseva-Özkan, V.B. "Antichnaia epitafiia ot pervogo litsa kak odin iz istochnikov narrativa mertvetsa" ["Ancient First-Person Epitaph as One of the Sources of the Posthumous Narrative"]. *Vestnik TGU*, no. 513, 2025, pp. 20–31. (In Russ.)

3 Zuseva-Özkan, V.B. "Brazil'skii roman i postum-narrativnoe pis'mo: 'Posmertnye memuary Braza Kubasa' Zh.M. Mashadu de Assiza" ["Brazilian Novel and Posthumous Narration: *Memórias Póstumas De Brás Cubas* by J.M. Machado De Assis"]. *Poverkh granits: Kniga pamiati Andreia Fedorovicha Kofmana* [*Beyond Borders: In Memory of Andrey Kofman*], ex. ed. by V. Zuseva-Özkan. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 67–92. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0803-5-67-92 (In Russ.)

4 Zuseva-Özkan, V.B. "Malaia proza Orasio Kirogi i latinoamerikanskii postum-narrativ" ["Horacio Quiroga's Short Stories and Latin American Posthumous Narration"]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 19, 2025, pp. 166–189. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189 (In Russ.)

5 Mezhikovskaia, T.I. "Literatura Chili" ["Chilean Literature"]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki* [*History of Latin American Literatures*], ex. ed. by N.I. Balashov, vol. 4, part 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 512–568. (In Russ.)

6 Savkina, I.L. *Razgovory s zerkalom i Zazerkal'em: Avtodokumental'nye zhenskie teksty v russkoi literature pervoi poloviny XIX veka* [*Conversations with the Mirror and the World Behind It: Auto-documentary Women's Texts in Russian Literature of the First Half of the 19th Century*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 416 p. (In Russ.)

7 Tamarchenko, N.D. "Glava 5. Formirovanie novykh kanonov. Povest'" ["Chapter 5. Formation of New Canons. Tale"]. *Teoriia literaturnykh zhanrov: uchebnoe posobie dlia studentov uchrezhdenii vysshego professional'nogo obrazovaniia* [*Theory of Literary Genres: Textbook for Students of Higher Education Institutions*], ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, Izdatel'skii tsentr "Akademiia" Publ., 2011, pp. 84–90. (In Russ.)

8 Tamarchenko, N.D., editor. *Teoriia literatury: Uchebnoe posobie dlia studentov filologicheskikh fakul'tetov vysshikh uchebnykh zavedenii: v 2 t.* [*Theory of Literature: Textbook for Students of Higher Education Institutions: in 2 vols.*], vol. 1: Teoriia khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaia poetika [Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics], by N.D. Tamarchenko, V.I. Tiupa, S.N. Broitman. Moscow, Izdatel'skii tsentr "Akademiia" Publ., 2004. 512 p. (In Russ.)

9 Shmid, V. *Narratologiia* [*Narratology*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2008. 304 p. (In Russ.)

10 Agosín, Marjorie. *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal.* New York, Senda Nueva de Ediciones, 1983. 126 p. (In Spanish)

11 Bente, Thomas O. "María Luisa Bombal's Heroines: Poetic Neuroses and Artistic Symbolism." *Hispanófila*, no. 82, 1984, pp. 103–113. (In English)

12 Boyle, Catherine. "The Fragile Perfection of the Shrouded Rebellion (Re-Reading Passivity in María Luisa Bombal)." *Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America*, ed. by Catherine Davies and Montserrat Ordóñez. Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 1993, pp. 27–42. (In English)

13 Cece, Donna. "El aislamiento femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal." *Chiricú*, vol. 4, no. 1, 1985, pp. 41–53. (In Spanish)

14 Guerra-Cunningham, Lucía. "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser." *Revista Chilena de Literatura*, no. 25, 1985, pp. 87–99. (In Spanish)

15 Guerra-Cunningham, Lucia. "Función y sentido de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal." *Explicación de textos literarios*, vol. 7, no. 2, 1978, pp. 123–128. (In Spanish)

16 Hernán, Carolina Suárez. "Representaciones conflictivas y simbología en torno a la feminidad en *La última niebla* y *La amortajada*, de María Luisa Bombal, y *La mujer desnuda*, de Armonía Somers." *Hispanófila*, no. 173, 2015, pp. 333–348. (In Spanish)

17 Ichiishi, Barbara F. "Death and Desire in *The Shrouded Woman* by María Luisa Bombal." *Latin American Literary Review*, vol. 17, no. 33, 1989, pp. 17–28. (In English)

18 Lauter, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington, Indiana University Press, 1984. 288 p. (In English)

19 Lindstrom, Naomi. "El discurso de *La amortajada*: convención burguesa vs. conciencia cuestionadora." *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*, ed. by Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987, pp. 147–161. (In Spanish)

20 MacCormack Carol, and Marilyn Strathern, editors. *Nature, Culture and Gender*. New York, Cambridge University Press, 1980. 227 p. (In English)

21 Riesco, Laura. "*La amortajada*: experiencia y conocimiento." *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*, ed. by Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987, pp. 211–221. (In Spanish)

22 Valenzuela, Víctor. "María Luisa Bombal: La amortajada." *Grandes escritoras hispanoamericanas. Poetisas y novelistas*. Bethlehem, PA, Lehigh University, 1974, pp. 99–112. (In Spanish)

23 Vásquez, Malva Marina. "Memoria de género y muerte auténtica en 'La amortajada' de María Luisa Bombal." *Chasqui*, vol. 44, no. 2, 2015, pp. 285–304. (In Spanish)

24 Wilkinson, Marta. "'The Death of the Living and the Death of the Dead': An Exploration of Self in María Luisa Bombal's 'La amortajada' and María Zambrano's 'La tumba de Antígona'." *Hispanófila*, no. 155, 2009, pp. 81–92. (In English)

25 Williams, Lorna V. "'The Shrouded Woman': Marriage and Its Constraints in the Fiction of María Luisa Bombal." *Latin American Literary Review*, vol. 10, no. 20, 1982, pp. 21–30. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/BRAXHX
УДК 821.131.1.0
ББК 83.3(4Ита)6

КОМИЧЕСКОЕ И АБСУРДНОЕ В РОМАНЕ АКИЛЛЕ КАМПАНИЛЕ «В АВГУСТЕ ЖЕНУ ЗНАТЬ НЕ ЖЕЛАЮ»

© 2026 г. Ю.В. Гуренкова
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 28 августа 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 15 апреля 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-58-79

Аннотация: Акилле Кампаниле — итальянский писатель-комик, творчество которого мало исследовано в отечественном и зарубежном литературоведении. Кампаниле — многогранный интеллектуал, внесший большой вклад в формирование итальянского юмористического сознания, удивительный изобретатель нелепых и смешных ситуаций, основанных на парадоксе, двусмысленности, игре слов. По-настоящему высоко писатель был оценен критиками за сочетание комического и абсурдного в своих произведениях. Комическое в произведении Кампаниле «В августе жену знать не желаю», как и у многих классиков данного жанра, основано на противоречии (несоответствии норме или идеалу), нарушении причинно-следственных связей, переворачивании ситуаций, эффекте противоположности и эффекте неожиданности. Иногда автор стремится запутать, озадачить читателя, изобретая что-то наподобие головоломки — смысловой или лингвистической. Каламбуры и парадоксы — основная составляющая юмора Кампаниле. Герои часто совершают глупые ошибки, рассеянны и непоследовательны в своих действиях. Роман насыщен абсурдными высказываниями, бессмысленными диалогами, парадоксами и алогизмами. Парадоксальность зачастую доведена до абсурда. В произведении Кампаниле из паутины нелепостей, выстроенных на отрицании рационально-логических закономерностей, создается картина апофеоза всепобеждающего абсурда. В романе отражены отголоски авангардных идей футуристов, которым Кампаниле подражал в начале своей творческой деятельности, — отказ от диктата логики и линейного дискурса, разрыв связей (на уровне слова и смысла), изобретение слов, упразднение поэтической скорби и скуки, звукоподражательное описание, каламбуры.

Ключевые слова: А. Кампаниле, техника и приемы комического, абсурд, итальянская литература XX в.

Информация об авторе: Юлия Викторовна Гуренкова — преподаватель, факультет журналистики, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 9, с. 1, 125009 г. Москва, Россия.

E-mail: jgurenkova@mail.ru

Для цитирования: *Гуренкова Ю.В.* Комическое и абсурдное в романе Акилле Кампаниле «В августе жену знать не желаю» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 58–79. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-58-79

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE COMIC AND THE ABSURD IN ACHILLE CAMPANILE'S NOVEL *IN AUGUST I DON'T WANT TO KNOW MY WIFE*

© 2026. Yulia V. Gurenkova
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: August 28, 2024
Approved after reviewing: April 15, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: Achille Campanile is an Italian comic writer whose work has not been sufficiently studied in Russian and foreign literary criticism. Campanile is a multifaceted intellectual who made a great contribution to the formation of the Italian humorous consciousness, an amazing inventor of absurd and funny situations based on paradox, ambiguity, and wordplay. The writer was truly highly praised by critics for the combination of the comic and the absurd in his works. The comic in Campanile's work *In August I don't want to know my wife*, like many classics of this genre, is based on contradiction (non-compliance with the norm or ideal), violation of cause-and-effect relationships, reversal of situations, the effect of opposition and the effect of surprise. Sometimes the author seeks to confuse and puzzle the reader by inventing something like a puzzle — semantic or linguistic. Puns and paradoxes are the main components of Campanile's humor. The characters often make stupid mistakes, are absent-minded and inconsistent in their actions. The novel is full of absurd statements, meaningless dialogues, paradoxes and alogicalities. Paradoxicality is often brought to the point of absurdity. In Campanile's work, a picture of the apotheosis of all-conquering absurdity is created from a web of absurdities built on the denial of rational and logical laws. The novel reflects echoes of the avant-garde ideas of the Futurists, whom Campanile imitated at the beginning of his creative activity — the rejection of the dictates of logic and linear discourse, the rupture of connections (at the level of words and meaning), the invention of words, the abolition of poetic sorrow and boredom, onomatopoeic description, puns.

Keywords: Achille Campanile, comic techniques, absurdity, Italian literature of the 20th century

Information about the author: Yulia V. Gurenkova, Lecturer, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya St., 9/1, 125009 Moscow, Russia.
E-mail: jgurenkova@mail.ru

For citation: Gurenkova, Yu.V. "The Comic and the Absurd in Achille Campanile's Novel *In August I Don't Want to Know My Wife*." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 58–79. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-58-79

Имя писателя-комика Кампаниле (1899–1977) в истории итальянской литературы упоминается редко. Несмотря на то что писатель пользовался успехом у публики, критика и официальная культура не признавали произведения Кампаниле значимыми. Потребовалось время, чтобы творчество Кампаниле получило одобрение критиков. Сам писатель понимал причины такого отношения. Он отмечал, что определение «комический» дисквалифицирует писателя.

Кампаниле не относится к тем авторам, которые запечатлевают и передают грядущим поколениям духовный опыт эпохи. Кампаниле — многогранный интеллектуал, внесший большой вклад в формирование итальянского юмористического сознания, удивительный изобретатель нелепых и смешных ситуаций, основанных на парадоксе, двусмысленности, игре слов. Марко Ариани и Джорджо Таффон указывают на то, что лишь недавно Акилле Кампаниле был признан величайшим представителем итальянской юмористической литературы XX в. [7, p. 118].

В литературе и искусстве начала XX в. прослеживается общая тенденция, связанная с поиском новых форм, переосмыслением художественных приемов, экспериментами в целом. Авангардный дух эпохи обусловлен потребностью в культурном и духовном обновлении. В начале творческого пути Кампаниле был увлечен футуристическим театром («Трагедии в две реплики», «Изобретатель лошади»), пародией на классические произведения («Преступление на вилле Роунг», «Письмо Рамесса»), но по-настоящему высоко был оценен за сочетание комического и абсурдного в своих произведениях.

Джованни Арпино писал: «Слишком много раз было сказано: это наш Ионеско, но рожденный раньше» [8]. Кампаниле в течение жизни часто приходилось отвечать на вопрос о взаимосвязи его творчества с творчеством Э. Ионеско. Писатель отвечал либо шуткой, либо отказывался от комментария. Тем, кто называл его «нашим Ионеско», он говорил, что он спаржа и к тому же бессмертная — отсылка к сборнику рассказов Кампаниле «Спаржа и бессмертие души» (*Asparagi e immortalita dell'anima*, 1974). Кампаниле отмечал, что мало знаком с творчеством Ионеско: «Я никогда не читал и не видел театр Ионеско. Но я знаю, многие говорят, что в нем много от Кампаниле. И поскольку я начинал раньше… Мне говорят, что он даже заимствовал мои реплики. Кто знает, правда ли это. В любом случае, я говорю, что это случайность» [12]. Имя Кампаниле не причислено к представителям литературы абсурда. Абсурдистские мотивы в творчестве А. Кампаниле «идут не от идеологической установки писателя, не от внутренней его убежденности в изначальной нелепости бытия, алогичности и бесцельности человеческого существования, принципиальной непознаваемости причинно-следственных связей в мире природы и человеческих отношений, а скорее от обостренного, изощренного до чувственности внимания к слову как строительному материалу для конструирования параллельных миров» [3, с. 13].

В 1977 г. Джено Пампалони опубликовал статью о Кампаниле под названием «Отец абсурдизма». Критик дает такие характеристики творчеству писателя, как «блестящий идиотизм», «частое обращение к абсурду». Пампалони пишет: «Его абсурд, кроме того, имел уникальный, неповторимый характер; он не был похож на нечто, взятое из сновидений, не был навязчивым или раскрепощающим, как у сюрреалистов; не нацелен на отрицание, как в дадаизме; он был сформирован на бессмыслице — словесной, семантической. <…> Его юмор развивается, как писал Монтале, "в духе идиотского юмора", "в ключе кинематографического гротеска"; он никогда не вступает в прямую полемику с реальностью или обществом, он не оспаривает и не претендует на выход за пределы реальности; это просто "другое". Его комизм рождается не столько из "ситуации", сколько из молниеносной, непредсказуемой вспышки, как короткое замыкание, в словесной нелепости» [15]. Критик характеризует манеру письма Кампаниле как «запутанную, намекающую, изобилующую двусмысленными знаками, двойными и трой-

ными значениями, ложными тревогами, ловушками, лабиринтами и недоразумениями» [15].

Комический роман Акилле Кампаниле «В августе жену знать не желаю» был впервые опубликован в 1930 г. На русском языке роман был выпущен в 2004 г. (в переводе В. Ковалева). В Италии роман имел большой успех.

Название романа отсылает к широко известной в Италии пословице “D’agosto moglie mia non ti conosco”, смысл которой заключается в том, что в августе — самый жаркий месяц в Италии — мужчины больше устают, теряют свои силы, в то время как женщины полны энергии и желания. Еще Гесиод отмечал, что в разгар лета жены разгорячены, а мужья, напротив, слабы [13, p. 199].

В 1910 г. в «Речи к жителям Триеста» основатель футуризма Ф.Т. Маринетти заявлял: «Мы презираем и отвергаем тиранию любви, эротическое наваждение, которое, у нас, латинских народов, подкашивает энергию людей действия» [22, с. 60]. Образ Андреа — героя романа «В августе жену знать не желаю» — выделяется некой отрешенностью и пассивностью. Андреа представлен как жених, но он выказывает безразличие к грядущей свадьбе и, словно по призыву Маринетти, совершенно безучастен и холоден.

Роман А. Кампаниле «В августе жену знать не желаю» изобилует комическими и парадоксальными сценами. Действия и диалоги героев романа не подчиняются логике и здравому смыслу, нередко доведены до абсурда. Литературный критик и писатель Энцо Сичилиано назвал роман Кампаниле «репертуаром безумной глупости» (см.: [18]). Театральный критик и журналист Сильвио д’Амико считает Кампаниле «творцом глупости, любителем невозможных недоразумений, словесных игр (ошибочно принимаемых за реальность), шагающих гор и кувыркающихся з*а*мков» [10, p. 264]. Комическое у Кампаниле — это не столько отдельные шутки и остроты, построенные на противоречии, сколько нарастающее нагромождение сюжетов и сценариев, которые их сопровождают. Комизм А. Кампаниле остается вне времени. Писатель выбирает «вечные» для комической литературы темы: отношения между мужчиной и женщиной, хитрость и изворотливость людей в тех или иных ситуациях, повседневные заботы и проблемы.

В жанровую модель авантюрного и любовного романа входит комический, смеховой контекст, в котором есть еще и абсурдное (нелепое) смысловое начало. Роман «В августе жену знать не желаю» насыщен абсурдны-

ми высказываниями, странными диалогами, парадоксами и алогизмами. Характеристики произведения А. Кампаниле соотносимы с определением абсурда, которое было предложено А. Циммерлингом: «категория, обращенная к тексту/ситуации, где говорящий произносит тексты, нарушающие условия языковой связности, либо совершает поступки, не соответствующие нормам целесообразного поведения» [5, с. 288]. В романе из паутины нелепостей создается картина апофеоза всепобеждающего абсурда.

В романе А. Кампаниле «В августе жену знать не желаю» комический абсурд создается благодаря инверсии причинно-следственных связей, нарушению логической упорядоченности и хронологии событий (несовместимые события или временные отрезки становятся совместимыми), непредсказуемости действий, отрицанию рационально-логических закономерностей, абсурдным характеристикам.

Самым ярким примером комического абсурда в романе является якобы случайная ошибка капитана при оснащении корабля, потерпевшего в итоге бедствие: «Но хоть раз в этой жизни все могут ошибаться, и он не избежал общей участи: однажды, в минуту рассеянности — повторяем: с ним никогда раньше такого не случалось, — вместо того, чтобы оснастить свой корабль спасательными поясами, как это делает всякий капитан, заботящийся о безопасности команды и пассажиров, он оснастил его поясами верности, которые сумел раздобыть, неизвестно как, у антикваров и старьевщиков» [21, с. 314]. Соответственно, при кораблекрушении героям романа больше ничего не остается, как облачиться в пояса верности и в таком виде броситься в воду. Комизм здесь основан на том, что в привычную формулу жанра приключенческого романа включается специфический смеховой элемент — Кампаниле начинает «игру» с хорошо узнаваемым литературным материалом. Чудесным образом все пассажиры выживут, что явно противоречит здравому смыслу, однако потеряют в воде ключи от своих необычных поясов. Применение всех возможных способов для нахождения ключей и составит главную комическую часть романа. Недоразумения, взаимные обвинения и препирательства порождают череду маловероятных и явно нелогичных событий.

Кампаниле использует многие традиционные для смеховой культуры мотивы, многократно обыгранные комической литературой разных времен, стран и жанров: мотивы бессмысленности «пояса целомудрия», неуместного

и несостоявшегося сватовства, глупости жениха и хитроумия невесты, измены и ревности, семейных размолвок, обведения глупца вокруг пальца, мотив псевдокультурного поведения и речи. Эти мотивы Кампаниле и развивает до абсурда, добавляя им ситуативной неуместности (вроде ситуации «рассеянности капитана» и т. п.) или словесной и смысловой нелепости (путаница со словом «пояс» и с понятием «спасение»; с именами любовниц и жены; с понятием «вор» и «благодетель», речи жениха и недовоспитанной девицы).

Жизнь персонажей полна нелепости и анекдотичности. Андреа — один из главных героев произведения — жених, ожидающий в гостинице свою невесту, которая должна прибыть с семьей на корабле из Америки. Джедеоне — отец Андреа — часто демонстрирует свое недовольство, слыша речь сына, обращается с ним весьма пренебрежительно и явно испытывает чувство стыда. Андреа действительно свойственно выпадать из реальности, юноша представлен в романе рассеянным, забывчивым, заторможенным и оттого производит впечатление дурака.

Роман начинается со следующего диалога:

> — Сынок. <…> А скажи: ты рад этой свадьбе?
>
> — Если ты рад, то и я рад.
>
> — Но это же ты женишься, сынок.
>
> — Правда? А я думал, что ты.
>
> — Сынок, разговоры об этом идут уже полгода, мы все устроили по почте, тебе даже прислали фотографию невесты, которая сегодня приезжает из Америки, и ты до сих пор не понял, что жених — это ты? У меня руки опускаются! [21, с. 293]

Андреа не знаком со своей невестой, предполагается знакомство непосредственно перед помолвкой. Невесту для сына выбрал Джедеоне, посчитав надежной партией дочь своего друга из Америки. Стыдясь высказываний Андреа, Джедеоне время от времени с досадой заявляет: «Надеюсь, что невеста не заметит этого до свадьбы» [21, с. 294].

Образ Андреа остается комичным на протяжении всего романа. Данный образ мог бы стать драматическим, если бы автор позволил себе рассуждения об изначальной противоречивости и абсурдности мира, дисгармонии бытия, внутреннем конфликте человека.

Андреа демонстрирует незнание простых, всем известных слов:

— Дождь еще не кончился? — спросил у него отец.

— Не знаю.

— Как это не знаешь? Ты же смотришь в окно!

Андреа пожал плечами.

— С неба падает много воды, — сказал он, — но я не знаю, дождь ли это [21, с. 305].

Похожий диалог происходит у моря. Андреа вновь не может понять смысл слов:

— Много народу купается? — спросил Джедеоне у сына.

— Я не знаю, — ответил Андреа.

— Как это ты не знаешь? Ты же смотришь с парапета! Не видишь?

— Я вижу много людей, — сказал молодой человек, — в купальных костюмах, они плещутся в воде, но я не знаю, купаются ли они [21, с. 340].

Возможно, Кампаниле обыгрывает узнаваемый для итальянцев его времени «литературный феномен», комически наделяя своего глупого героя «пиранделлианской» готовностью воспринимать все не в реальном, а в относительном, мнимом смысле (вспомним пьесу Л. Пиранделло «Это так, если вам так кажется»).

Почти каждая реплика Андреа представляет собой нарушение причинно-следственной связи. Так, он задается вопросом, не будет ли жарко, если закрыть дверь именно на ключ; интересуется у недавно переживших катастрофу «будущих родственников», хорошо ли они доехали; ставит цветы вместо вазы в чемодан, с надеждой, что так они не испортятся.

Образ Андреа парадоксален во всем. Это проявляется и в диалогах, и в описаниях личности. Так, автор отмечает, что Андреа «едва умел держаться на воде» [21, с. 343], но именно «по этой причине его считали одним из лучших пловцов нашего времени» [21, с. 343].

Повествование романа зачастую строится на противоречии. Ожидания читателя не оправдываются. Так, длительные поиски водолазов заканчиваются выяснением того, что один из них (Вилла Правдивый) вовсе не

является водолазом, другой же — Амитрано — погрузился в море вовсе не для поиска ключей, а ради веселья, танцев, выпивки и курения. Ради этих удовольствий Амитрано переделал внутренность своего объемистого водолазного костюма башенного типа в удобную комнатку.

Абсурд в искусстве и литературе — «антипод рационального» [2, с. 189]. До абсурда доводится и «игра со временем». Так, в романе клиентам гостиницы приносят газету, датированную 27 августа 1930 г. до Рождества Христова.

В описании внешности героя Джанни Джанни Кампаниле нарочно дискредитирует изначальную идею схожести персонажа с Леонардо да Винчи: «Джанни Джанни — внешность которого напоминала Леонардо да Винчи, только потолще, пониже ростом, без бороды, помоложе, словом — ничего общего с Леонардо да Винчи» [21, с. 304]. В «Лысой певице» Ионеско обращается к похожему приему. При описании внешности Бобби Уотсон Мистер Смит использует абсолютно противоположные по смыслу определения: «Черты у нее правильные, но хорошенькой ее не назовешь. Слишком толстенная и большая. Черты у нее неправильные, но она, можно сказать, очень даже хорошенькая. Только чересчур хрупкая и маленькая» [19, с. 19].

Нелепым является поведение хозяина гостиницы «Бдительный дозор» Афраголы, который «вынужден» все время изобретать себе новый наряд в целях быть неузнанным недовольными сервисом постояльцами, желающими побить его при первой же возможности. Сначала герой появляется в образе гусара с встопорщенными усами, шапкой на голове и саблей на боку, затем в образе русского попа, в костюме водолаза, в женском платье и, наконец, знаменитого местного вора. Комичное поведение персонажа (переодевание) имеет карнавальный оттенок — бесконечное перевоплощение хозяина в шута, нелепые костюмы для курортного городка. Но, так как герой «играет» в одиночку, это скорее «театр одного актера», ведь в карнавальном действе нет зрителей, в нем участвуют все. Как правило, постояльцы всегда разоблачают Афраголу, замечая его торчащую сумку для покупок или слыша неосторожное слово хозяина гостиницы. Встреча «ряженого» Афраголы с клиентами обычно заканчивается потасовкой, но ловкому владельцу отеля всегда удается удрать, поэтому жалобы постояльцев так и остаются нерассмотренными. Особенно комичным является то, что у Афраголы весьма скудный бюджет, он всячески ухищряется экономить

на продуктах питания, на зарплате своих подчиненных, но при этом имеет шикарный гардероб для своих облачений: «Кабинет Дирекции был завален париками и фальшивыми бородами всех видов и цветов. На стенах висели всякого рода костюмы, а в углу возвышалась пирамида из шляп» [21, с. 328]. Маскарадный элемент в «Бдительном дозоре» проявляется и на кухне. Так, позавчерашние бифштексы искусно маскируют под котлеты на завтрак, и официант Арокле надеется, что их можно будет подать еще и виде рыбы под майонезом. Высшей степенью абсурдности является указание автора на то, что Афрагола в действительности был «страстным любителем содержать гостиницу, и для удовлетворения этой страсти он каждое лето тратил несколько миллионов» [21, с. 329]. Такое притворное и эксцентричное, в целом бессмысленное поведение мнимого бедняка Афраголы, безусловно, является одним из проявлений абсурда.

В творчестве А. Кампаниле к одной из доминирующих тем можно отнести ссоры между супругами. Сам автор был несчастлив в первом браке из-за вспыльчивого характера жены. Таким образом, личный опыт писателя отобразился в его произведениях. Ревность, строптивость, горячность и вспыльчивость — характеристики, соотносимые со многими персонажами Кампаниле. Яркий тому пример — пара Камилло и Марина, жизнь которых превратилась в круговорот сцен ревности, взаимных претензий и звонких пощечин. Автор усиливает комический эффект при описании этой пары, добавляя, что, несмотря на эти небольшие размолвки, молодые люди прекрасно уживались и любили друг друга настоящей любовью.

Весь роман Кампаниле выстроен из комических ситуаций. В эпизоде с умерщвлением осьминога Кампаниле вновь доводит комическое до абсурда. Герои романа становятся свидетелями того, как некий рыбак яростно шлепает по каменному парапету только что выловленного и еще живого осьминога, чтобы его умертвить. Вскоре выясняется, что этот осьминог — всегда один и тот же, его каждый день вылавливают живым и бьют на глазах у отдыхающих. Этот обычай необходим, ведь если не демонстрировать отдыхающим умерщвление осьминога, никто не будет заказывать рыбу и морепродукты на пляже. Ввиду запрета на вылов новых осьминогов рыбаки «используют» одного и того же, избивают, но не до смерти, бросают назад в море, в огороженную заводь, а при появлении нового клиента, желающего заказать рыбное блюдо, снова вылавливают того же осьминога и шлепают

о парапет. Комический эффект в данном отрывке создается благодаря обращению к одному из расхожих анекдотических клише на тему о мошенничестве торговцев. Абсурда в этот анекдот добавляет информация о том, что в итоге «его заменяли осьминогом, доставленным из Милана, и бросали назад в море до нового случая» [21, с. 336]. Но, как известно, Милан не имеет морских границ, поэтому такое решение абсолютно нелепо и бессмысленно. Подобная абсурдная смысловая шутка встречается в другом романе А. Кампаниле «Если луна принесет мне удачу»: персонаж отправляется в Париж, чтобы отдохнуть на море.

Кампаниле включает в роман комичную «Историю семи дам по имени Радегонда», рассказанную от лица донжуана Ланцилло. Мужчина стал любовником одной прекрасной дамы по имени Радегонда. Но одной любовницы ему было недостаточно. Вначале Ланцилло красил волосы своей возлюбленной, делая из нее то блондинку, то брюнетку, чтобы его друзья подумали, что у него две любовницы. Но однажды обольститель решил и в самом деле завести еще одну любовницу, хоть это было и небезопасно, потому что Радегонда была очень ревнива. Донжуан нашел пять любовниц, которые носили одно и то же имя. Теперь он чувствовал себя в безопасности, так как со спокойной совестью клялся всякий раз, что любит только свою Радегонду и думает лишь о ней, естественно, не уточняя, о какой именно.

Однако в какой-то момент муж одной из Радегонд узнал, что жена изменяет ему с Ланцилло, и вызвал донжуана на дуэль. Обольститель предположил, что в газетах напечатают о его дуэли с мужем одной Радегонды, и другие Радегонды раскроют обман, поскольку их мужья на дуэли с ним не дрались, и тогда решил отправить шесть разоблачительных писем мужьям всех шести Радегонд и дрался со всеми шестерыми. И все же в один день донжуан получил анонимное письмо, в котором говорилось, что Радегонде стало известно о других пяти любовницах, носящих то же имя, и теперь она хочет убить обманщика. Ланцилло принимает решение покинуть страну и поменять имя, так и не поняв, какая именно Радегонда узнала всю правду.

Интересна сюжетная линия семьи Павони, проживающей в замке Фиоренцина. Владелец замка синьор Павони занимается исследованиями в разных областях науки и пишет такие «гигантские» работы, как: «Употребляли ли древние слово “негодяй”?»; «Если бы Мандзони прожил на де-

сять лет больше, переписал бы он еще раз “Обрученных”?»; «Существует ли такой мужчина, который действительно хоть раз подмигнул женщине?»; «Если во сне танцевать тарантеллу»; «Способствуют ли ночные сумерки распространению искусственного света?» Последнее исследование он собирается издать многотомником в виде шарад. Мать Павони собирает станиолевые обертки от шоколадных конфет, чтобы выкупить из рабства какого-нибудь негритенка.

Задача главного героя Андреа — женитьба — так и остается неразрешенной (отсюда и название романа). Две невесты — Катерина и позже Изабелла — внезапно влюбляются в других героев, что влечет за собой отмену свадьбы. Причем вторая героиня убегает со своим новым возлюбленным непосредственно в день помолвки с Андреа. Именно благодаря помолвке обремененные поясами верности герои романа (кроме не вовремя исчезнувшего капитана Уититтерли) находят свои ключи в жареной рыбе, поданной к праздничному столу. В романе стремительно разворачиваются события, эффект неожиданности (внезапная влюбленность на стороне как одной, так и другой героини) придает динамичность сюжету.

Кампаниле включает в художественную ткань романа характеристики, основанные на противоречии и доведенные до абсурда. Писатель использует смысловые перевертыши в качестве приема для создания комического и абсурдного (сон/бодрствование, нормальность/ненормальность и т. д.). Так, капитан Уититтерли, испытывающий проблемы со сном, вынужден ставить будильник, чтобы заснуть: «Подобно тому, как многие обзаводятся будильниками, чтобы прерывать сон их резким и пронзительным звуком, этот человек с шаловливыми глазами смог раздобыть такой, который мгновенно погружал в сон бодрствующих, и благодаря ему он владел секретом мгновенного засыпания в любое время» [21, с. 324].

В других романах Кампаниле также есть персонажи, испытывающие проблемы со сном. В романе «Так что же такое любовь?» (1927) баронесса Ирэн “dormiva nella sua poltrona a sdraio. Ella si vantava di dormire pochissimo. Ed era vero. Il sonno della baronessa era una cosa strana: le permetteva di tenere gli occhi aperti, di conversare, camminare e dedicarsi a tutte le pratiche della vita domestica”. Per di più durava solo pochi minuti al giorno. Il resto del suo tempo la povera signora lo passava sveglia. E, quando era sveglia, aveva la singolare abitudine di stare con gli occhi chiusi, quasi sempre immobile, in una posizione

preferibilmente orizzontale. In queste lunghe veglie non parlava mai ed emetteva uno strano rumore dal naso[1].

В произведениях Кампаниле эффект абсурда создается благодаря совмещению антиномичных «высоких» и «низких» понятий и ситуаций. В романе «В августе жену знать не желаю» рассказывается о странном воре по имени Мистерьё, который «останавливал прохожих и под угрозой пистолета заставлял их отдать кошелек, который тут же и возвращал, предварительно туго набив деньгами» [21, с. 476]. Преступник-филантроп (что само по себе уже является оксюмороном) «проникал в квартиры, опустошал комоды и сундучки, оставляя взамен деньги и драгоценности» [21, с. 477], он взламывал сейфы и наполнял их банкнотами и ценными бумагами, занимался и простым воровством из карманов, однако, по сравнению с простыми карманниками, он «запускал руки в карманы ближнего» и «оставлял там несколько тысяч купюр», совершил ограбление Морского банка и, «угрожая пистолетом, заставил кассира принять солидную пачку крупных купюр» [21, с. 477]. В комедийном романе Кампаниле образ Мистерьё противоречив и парадоксален. Писатель будто развенчивает миф, но только в обратную сторону: не изобличает своего героя, а, наоборот, превозносит его. Заявленный антигерой (вор) становится героем — вариант переложения низкого в высокое. Кампаниле вновь обращается к смысловым перевертышам для создания комического и абсурдного.

В романе широко используется игра слов. Изабелла, дочь Павони, — несчастная героиня, которую мстительный наставник из-за неразделенной любви научил заведомо неправильно произносить множество слов: “Invece, per esempio, di dire: comico, l’abituò a dire: conico; invece che civico, cinico”[2]. На обед девушка требовала «носильщика» вместо «индейки» (“facchino” — “tacchino”), рассказывала, что видела в саду «аббата», и лишь потом выяс-

1 «спала в своем шезлонге. Она гордилась тем, что мало спала. И это было правдой. Сон баронессы был странным: он позволял ей держать глаза открытыми, разговаривать, гулять и посвящать себя всем домашним делам.

Более того, сон занимал всего несколько минут в день.

Остальное время бедная дама проводила без сна. Когда она бодрствовала, у нее была странная привычка находиться с закрытыми глазами, почти всегда неподвижно, желательно в горизонтальном положении. Во время этих долгих бдений она никогда не разговаривала и издавала странный звук из носа» (перевод наш. — *Ю.Г.*) [27, p. 14].

2 «Например, вместо того чтобы говорить “комический”, он научил ее говорить “конический”, вместо “гражданский” — “циничный”» (перевод наш. — *Ю.Г.*) [26, p. 145].

нилось, что подразумевалась «ель» (“abate” — “abete”).

При переводе произведения на русский язык переводчику В. Ковалеву потребовалось подобрать другие созвучные пары слов. Так, героиня романа произносит вместо слова «сад» — «зад», по ее «вине» гостям в день помолвки подали «большое блюдо из крупных кастаньет в помидорном соусе» [21, с. 472]. Вместо кастаньет, разумеется, должны были быть котлеты. Другие примеры: вместо почтовой карточки девушка просит принести ей «путёвую Катечку», вместо сыра — «сор», а вместо грибов — «гробы».

Завершается роман «Эпилогом в стиле джаз». Речь персонажей становится невразумительной. Так, после небольшой ссоры Мистерьё предлагает Катерине «хотя бы делать вид», что они разговаривают, чтобы окружающие не заподозрили, что в паре разлад. Мистерьё произносит: «Балаба, раката бараба» [21, с. 507], Катерина отвечает: «Майрилу онеси витали» [21, с. 507]. Им вторит другая пара — Камилло и Марина. Их диалог сводится к следующему:

— Карадита марадита.

— Видизнаетбольше, да больше никогда, нет больше никогда [21, с. 508].

Третья пара — Изабелла и Ланцилло. Изабелла все так же путает слова — «арку» и «арфу», «печаль» и «пищаль».

Наконец, автор смешивает все три вида диалогов. Читателю представлены такие отрывки, как:

— Майрилу.

— Мне кажется, ты хрустишь.

— Марадита.

— Тебе кажется, я грущу? [21, с. 510]

— Какая радость! Ты гадишь меня по руке.

— Молчи: я глажу тебя по руке.

— Бараба раката бараба.

— Видизнаетбольше, да больше никогда, нет больше никогда [21, с. 510].

Идея о невозможности взаимопонимания между людьми была выдвинута Л. Пиранделло в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора»: «В каждом из нас — целый мир, и в каждом — этот мир свой, особенный. Как же мы можем понять друг друга, господа, если в свои слова я вкладываю только то, что заключено во мне, а собеседник мой улавливает в них лишь то, что согласно с его собственным миром? Мы только думаем, что друг друга понимаем, а на деле нам никогда не столковаться!» [25, с. 445]. Кампаниле обыгрывает эту концепцию в своем романе.

Именно Пиранделло отстаивал права юмористического литературного жанра в Италии, написав в 1908 г. эссе [17] в свою защиту от предрассудков Бенедетто Кроче и всей итальянской академической традиции, отрицавшей художественное достоинство комических произведений. Согласно Пиранделло, для юмора характерно противоречие. В комической литературе нет стремления к согласию, гармонии, композиции, организации целого по законам разума. Юмор и комедия подчеркивают то, что противоречит шаблонам. По сути, Пиранделло снес «баррикады», которые хранители прошлого воздвигли по отношению к юмористам. Переоценка творчества Пиранделло открыла свободу юмористическому литературному жанру в Италии, ставшему значительной частью культуры.

Кампаниле создает противоречие между знаком и его смыслом на лингвистическом уровне. Диалоги, лишенные смысла, и язык, не передающий реальных значений тех или иных явлений, не могут быть восприняты в качестве каламбура или парадокса, это не языковой эксперимент, а бессмыслица. Отсутствие осмысленной коммуникации, разговор героев «мимо друг друга», бессвязная речь персонажей романа — все эти характеристики отвечают принципам литературы абсурда. Подобный прием позже использует Э. Ионеско в пьесе «Лысая певица». «Абсурд подвергает сомнению саму возможность понимания через слово» [1, с. 24]. В то же время подобный набор звуков отсылает читателя к языковым экспериментам футуристов (особенно А. Палаццески), оригинальность текстов которых обусловлена разрушением традиционных форм и структур. В «период футуризма» Палаццески публикует стихотворение «Дайте мне порезвиться» (1910):

Куку руру,
руру куку,
куккуккуруку!

<...>

Фарафарафарафа,
Таратаратарата,
Парапарапарапа,
Лараларалараларала!

<...>

Уууууу!
А! Э! И! О! У!

<...>

Хахахахахаха!
Хахахахахаха!
Хахахахахаха!
[20, с. 270–277]

Новый поэтический язык строится на сочетании простых ритмичных звуков, не имеющих значения. Футуристов интересовала именно форма стиха, а не содержание. Палаццески примеряет наряд клоуна, преследует цель повеселить публику, отмечает бесполезность поэзии и предпочитает игру с ней. Поэзия сведена к чистому развлечению — это игра с формами литературной традиции и игра со словами, сокращенными до элементарных звуков. Поэзия превращается в насмешку, провокацию и вызов сложившейся традиции.

В 1913 г. был написан футуристский манифест «Противоболь» А. Палаццески. Писатель настаивает на том, что «смех (радость) гораздо глубже плача (боли)» [24, с. 322]. Согласно Палаццески, смеяться от души может только тот, кто прежде познал немало горя. Автор манифеста призывает:

«Придите! Придите! Новые герои, новые гении смеха, придите в наши раскрытые объятия, прильните к нашим губам — смеющимся, смеющимся, смеющимся — вырвитесь из колючих зарослей человеческой боли» [24, с. 328]. Для него смех — освобождение от отчаяния. Палаццески предлагает придумывать «эпитафии с каламбурами и игрой слов», к этим приемам, в частности, в дальнейшем и обратится А. Кампаниле, порой доводя «игру» до абсурда.

В прозе Палаццески прибегает к иронии и шутовству с целью подчеркивания парадоксальной реальности. В ранних произведениях писателя центральное место занимают персонажи с причудами, «буффи» — чудаки («Эстампы XIX века», «Сестры Матерасси», «Турнир чудаков»). «Подобные герои испытывают растерянность при столкновении с другими людьми, поскольку осознают собственную непохожесть» [4, с. 22]. Расхождение между нормой и необычностью, правилом и исключением из него рождает комический эффект. Палаццески отмечал, что «растерянность может перейти в яркую комичность или мрачную тоску» [4, с. 22], поэтому его книги не столько комичны, сколько трагикомичны.

В 1930 г. в журнале *Pègaso* выходит статья Палаццески [14] «Как я познакомился с Акилле Кампаниле», где он характеризует юмор Кампаниле как «трагичный, соответствующий времени», «с подчеркнутым чувством горечи», спрятанным за веселой маской.

В футуристическом романе «Кодекс Перелà» комизм Палаццески базируется на противоречии, дискредитировании заявленного утверждения:

> А пока что я принес свою книгу стихов «Строки, полные мороки».
>
> — А что за морока?
>
> — Что вы, никакой мороки, со строками все в порядке.
>
> — Отчего же вы утверждаете, что они полны мороки?
>
> — Иначе никто бы не позаботился об их высвобождении.
>
> <...>
>
> — Выдающийся философ Анджолино Пила по прозвищу Столп.
>
> — Знаете, синьор Перела, я ведь и не философ вовсе, не слушайте придворных сплетен обо мне [23, с. 55–56].

К подобной технике создания комического прибегает и Кампаниле.

Литературовед Катерина де Каприо отмечает близость творчества Кампаниле к Пиранделло, Палаццески прежде всего в понимании мира и жизни как гротескной игры (см.: [11, p. 62–63]). О влиянии Палаццески на Кампаниле пишет Барбара Сильвия Англани [6, p. 126, 158] и Энцо Сичилиано [18, p. V]. Нил Корнуэлл отмечает, что ранние работы Кампаниле восходят к итальянскому футуризму и Пиранделло (см.: [9]). Вальтер Педулла находит в творчестве Кампаниле отголоски комедии дель арте, комичности Бодлера, смеха Бергсона, называет Кампаниле отцом театра абсурда Ионеско. Педулла говорит и о «родстве» Кампаниле с футуристами Альдо Палаццески и Филиппо Томмазо Маринетти и с авангардистами того времени — Пиранделло, Савинио, Бонтемпелли [16, p. 128].

В романе «В августе жену знать не желаю» А. Кампаниле как обращается к классическим комическим приемам, так и фокусируется на авангардных идеях своего времени. В творчестве писателя отражены «отдельные» уроки футуризма — отказ от диктата логики и линейного дискурса, разрыв связей (на уровне слова и смысла), изобретение слов, упразднение поэтической скорби и скуки, звукоподражательное описание, каламбуры. В дальнейшем частично к этим приемам обратятся и представители литературы абсурда.

Список литературы

Исследования

1 *Борботько Л.А.* «Абсурд в театре, театр абсурда, абсурд жизни» // Неканоническая эстетика. Вып. V: Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве: сб. ст. СПб.; Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2019. С. 19–26.

2 *Буренина О.* «Реющее» тело: Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900–1930-х гг. // Абсурд и вокруг: сб. ст. / отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 188–239.

3 *Ковалев В.* Акилле Кампаниле, или Грустный юмор абсурда // *Кампаниле А.* В августе жену знать не желаю. М.: Эксмо, 2004. С. 9–16.

4 *Николетти Дж.* Портрет Альдо Палаццески // *Палаццески А.* Кодекс Перелà. Противоболь. Поэзия / пер. с итал. А.В. Ямпольской. М.: Река времен, 2016. С. 3–24.

5 *Циммерлинг А.* Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // Абсурд и вокруг: сб. ст. / отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 287–304.

6 *Anglani B.S.* Giri di Parole. Lecce: Piero Manni, 2000. 216 p.

7 *Ariani M., Taffon G.* Scritture per la Scena. La letteratura drammatica nel Novecento Italiano. Roma: Carocci, 2001. 320 p.

8 *Arpino G.* È morto Campanile. La Stampa, 5 gennaio 1977. URL: https://www.campanile.it/index.asp?action=critica&do=arpino (дата обращения: 25.12.2024).

9 *Cornwell N.* The Absurd in Literature. Manchester: Manchester University Press, 2006. 368 p.

10 *D'Amico S.* Il Teatro Italiano. Milano: Fratelli Treves editori, 1937. 345 p.

11 *De Caprio C.* Achille Campanile e l'alea della Scrittura. Napoli: Liguori, 1990. 168 p.

12 Il sito di Achille Campanile. URL: https://www.campanile.it/index.asp?action=biografia&do=pensiero (дата обращения: 25.12.2024).

13 *Lapucci C., Antoni A.M.* I proverbi del mese. Florence: Garzanti, 1985. 328 p.

14 *Palazzeschi A.* Come conobbi Achille Campanile // Pègaso. 1930. Anno II, № 10. 10 ottobre. P. 471–478.

15 *Pampaloni G.* Il papà dell'Assurdo. Il Giornale, 5 gennaio 1977. URL: https://www.campanile.it/index.asp?action=critica&do=pampaloni (дата обращения: 25.12.2024).

16 *Pedulla W.* La "farsificazione globale" di Achille Campanile // *Pedulla W.* Le armi del comico. Milano: Mondadori, 2001. P. 120–137.

17 *Pirandello L.* L'umorismo. URL: https://www.gutenberg.org/files/56958/56958-h/56958-h.htm (дата обращения: 14.04.2025).

18 *Siciliano E.* Achille Campanile, o l'inutilità del Riso // *Campanile A.* Agosto, moglie mia non ti conosco. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1974. P. 1–6.

Источники

19 *Ионеско Э.* Лысая певица. Пьесы. М.: Известия, 1990. 224 с.

20 Итальянская поэзия в переводах Евгения Солоновича, Сборник. С параллельным итальянским текстом. М.: Радуга, 2002. 576 с.

21 *Кампаниле А.* В августе жену знать не желаю. Романы. М.: Эксмо, 2004. 512 с. (Серия «Коллекция XX+I»)

22 *Маринетти Ф.Т.* Речь к жителям Триеста // Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941 гг.: в 2 т. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 58–60.

23 *Палаццески А.* Кодекс Перелà. Противоболь. Поэзия. М.: Река времен, 2016. 289, [1] с.

24 *Палаццески А.* Противоболь. Футуристский манифест // Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941 гг.: в 2 т. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 319–330.

25 *Пиранделло Л.* Избранные произведения / послесл. и сост. И. Володиной; худож. А. Неровный. М.: Панорама, 1994. 576 с. (Серия «Лауреаты Нобелевской премии»)

26 *Campanile A.* Agosto, moglie mia non ti conosco. Milano: Treves, 1930. 267 p.

27 *Campanile A.* Ma che cosa e' quest'amore? // Opere. Romanzi e racconti 1924–1933 / a cura di Oreste del Buono. Milano: Bompiani, 1989. P. 3–200.

References

1 Borbot'ko, L.A. "Absurd v teatre, teatr absurda, absurd zhizni" ["Absurd in Theatre, Theatre of the Absurd, Absurd of Life"]. *Nekanonicheskaia estetika. Vyp. V: Vse nelepitsy mira: absurd v literature i iskusstve: sbornik statei* [*Non-Canonical Aesthetics. Issue V: All the Nonsense of the World: Absurdity in Literature and Art: Collection of Articles*]. St. Petersburg, Tver', Izdatel'stvo Mariny Batasovoi Publ., 2019, pp. 19–26. (In Russ.)

2 Burenina, O. "'Reiushchee' telo: Absurd i vizual'naia reprezentatsiia poleta v russkoi kul'ture 1900–1930-kh gg." ["The 'Floating' Body: Absurdity and Visual Representation of Flight in Russian Culture of the 1900s–1930s"]. *Absurd i vokrug: sbornik statei* [*Absurdity and Around: Collection of Articles*], ex. ed. by O. Burenina. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004, pp. 188–239. (In Russ.)

3 Kovalev, V. "Akille Kampanile, ili Grustnyi iumor absurda" ["Achille Campanile, or the Sad Humor of the Absurd"]. Kampanile, A. *V avguste zhenu znat' ne zhelaiu* [*In August I Don't Want to Know My Wife*]. Moscow, Eksmo Publ., 2004, pp. 9–16. (In Russ.)

4 Nikoletti, Dzh. "Portret Al'do Palatstseski" ["Portrait of Aldo Palazzeschi"]. Palatstseski, A. *Kodeks Perelà. Protivobol'. Poeziia* [*The Code of Perelà. The Counter-Pain. Poetry*], trans. from Italian by A.V. Iampol'skaia. Moscow, Reka vremen Publ., 2016, pp. 3–24. (In Russ.)

5 Tsimmerling, A. "Logika paradoksa i elementy absurdistskoi estetiki" ["The Logic of Paradox and Elements of Absurdist Aesthetics"]. *Absurd i vokrug: sbornik statei* [*Absurdity and Around: Collection of Articles*], ex. ed. by O. Burenina. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2004, pp. 287–304. (In Russ.)

6 Anglani, Barbara Silvia. *Giri di Parole.* Lecce, Piero Manni, 2000. 216 p. (In Italian)

7 Ariani, Marco, and Giorgio Taffon. *Scritture per la Scena. La letteratura drammatica nel Novecento Italiano.* Roma, Carocci, 2001. 320 p. (In Italian)

8 Arpino, Giovanni. *È morto Campanile. La Stampa, 5 gennaio 1977.* Available at: https://www.campanile.it/index.asp?action=critica&do=arpino (Accessed 25 December 2024). (In Italian)

9 Cornwell, Neil. *The Absurd in Literature*. Manchester, Manchester University Press, 2006. 368 p. (In English)

10 D'Amico, Silvio. *Il Teatro Italiano.* Milano, Fratelli Treves editori, 1937. 345 p. (In Italian)

11 De Caprio, Caterina. *Achille Campanile e l'alea della Scrittura*. Napoli, Liguori, 1990. 168 p. (In Italian)

12 *Il sito di Achille Campanile.* Available at: https://www.campanile.it/index.asp?action=biografia&do=pensiero (Accessed 25 December 2024). (In Italian)

13 Lapucci, Carlo, and Anna Maria Antoni. *I Proverbi del mese.* Florence, Garzanti, 1985. 328 p. (In Italian)

14 Palazzeschi, Aldo. "Come conobbi Achille Campanile." *Pègaso*, anno II, no. 10, 10 ottobre, 1930, pp. 471–478. (In Italian)

15 Pampaloni, Guido. *Il papà dell'Assurdo. Il Giornale, 5 gennaio 1977*. Available at: https://www.campanile.it/index.asp?action=critica&do=pampaloni (Accessed 25 December 2024). (In Italian)

16 Pedulla, Walter. "La 'falsificazione globale' di Achille Campanile." Pedulla, Walter. *Le armi del comico*. Milano, Mondadori, 2001, pp. 120–137. (In Italian)

17 Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Available at: https://www.gutenberg.org/files/56958/56958-h/56958-h.htm (Accessed 14 April 2025). (In Italian)

18 Siciliano, Enzo. "Achille Campanile, o l'inutilità del Riso." Campanile, Achille. *Agosto, moglie mia non ti conosco*. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1974, pp. 1–6. (In Italian)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/BOZUPU
УДК 821.111(73).0
ББК 83.3(7Сое)52

ДВУСМЫСЛЕННОСТЬ И МИФ В НОВЕЛЛЕ Н. ГОТОРНА «ЭГОТИЗМ, ИЛИ ЗМЕЯ В ГРУДИ»

© 2026 г. Э.В. Васильева
Независимый исследователь,
Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 17 октября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 08 июня 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-80-99

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

Аннотация: В статье новелла Н. Готорна «Эготизм, или Змея в груди» (1843) анализируется с позиций школы мифологической критики. Указанный текст неоднократно становился объектом критического осмысления, однако внимание исследователей было приковано преимущественно к его аллегорическому наполнению и центральному образу — человека, носящего в сердце змею, символизирующую его порок. Предлагаемая в настоящем исследовании интерпретация основана на анализе нарративной стратегии Готорна и используемой им художественной «двусмысленности», что позволяет пересмотреть расстановку действующих лиц и динамику сюжета и увидеть в новелле вольный пересказ христианской легенды о победе Святого Георгия над змием. При этом Готорн «десакрализирует» фрагмент жития святого, редуцируя его до варианта змееборческой мифологемы. Подобная обработка может рассматриваться как один из ранних опытов писателя, предшествующих его работе над двумя сборниками пересказов мифов для детей («Книга чудес» и «Тэнглвудские истории») и романами, в которых он также продуктивно использовал мифологический материал. Такое прочтение позволяет поместить новеллу в широкий ряд текстов американского романтизма, авторы которых обращались к мифологии в надежде найти в ней основания для создания собственно американской национальной литературы.

Ключевые слова: Натаниэль Готорн, «Эготизм, или Змея в груди», американская литература, американская новелла, американский романтизм, мифологическая критика, мифологема, змееборческий миф

Информация об авторе: Эльмира Викторовна Васильева — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0000-0003-4195-5658
E-mail: elmvas@yandex.ru

Для цитирования: *Васильева Э.В.* Двусмысленность и миф в новелле Н. Готорна «Эготизм, или Змея в груди» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 80–99.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-80-99

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

AMBIGUITY AND MYTH IN N. HAWTHORNE'S "EGOTISM; OR, THE BOSOM-SERPENT"

© 2026. Elmira V. Vasileva
Independent researcher, St. Petersburg, Russia
Received: October 17, 2024
Approved after reviewing: June 08, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The work was financially supported by the grant from the Government of the Russian Federation (agreement no. 23-28-00989, dated June 14, 2022, implementation period 2023–2024) "English Classical Literature in World Culture: Receptions, Transformations, Interpretations."

Abstract: In the article Nathaniel Hawthorne's story "Egotism; or, The Bosom-Serpent" (1843) is analysed through the lens of mythological criticism. Although this text has been the subject of considerable scholarly analysis, much of the focus has centered on its allegorical content and the central image of a man harboring a snake in his heart, symbolizing his hidden vice. The interpretation offered in this study is informed by an examination of Hawthorne's narrative strategy and his use of artistic "ambiguity." This approach allows for a reconsideration of character placement and plot dynamics, revealing the story as a distinct retelling of the Christian legend of St. George's triumph over the serpent. In this context, Hawthorne "desacralizes" a fragment of the saint's life by reducing it to a variant of the serpent-fighting mythologeme. This transformation can be viewed as one of the writer's early endeavors, predating his work on two collections of mythological retellings for children in the 1850s (*A Wonder-Book for Girls and Boys* and *Tanglewood Tales for Boys and Girls*), as well as his novels that similarly engage with mythological themes. The proposed reading of "The Bosom-Serpent "contextualizes the story within a broader array of American Romantic texts, reflecting a shared ambition among their authors to explore mythology as a foundation for the creation of a distinctly American national literature.

Keywords: Nathaniel Hawthorne, "Egotism; or, The Bosom-Serpent," American literature, American novella, American Romanticism, mythological criticism, mythologem, serpent-fighting myth

Information about the author: Elmira V. Vasileva, PhD in Philology, Independent researcher, St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0003-4195-5658
E-mail: elmvas@yandex.ru

For citation: Vasileva, E.V. "Ambiguity and Myth in N. Hawthorne's 'Egotism; or, The Bosom-Serpent'." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 80–99. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-80-99

Новелла «Эготизм, или Змея в груди» (*Egotism; or, The Bosom-Serpent*, 1843)[1] была впервые опубликована Натаниэлем Готорном в мартовском выпуске журнала *Democratic Review* за 1843 г., а спустя три года вошла в авторский сборник «Мхи старой усадьбы» (*Mosses from an Old Manse*, 1846), в котором составила своеобразную дилогию с новеллой «Рождественский пир» (*The Christmas Banquet*).

«Змею в груди» не принято относить к лучшим произведениям американского романтика. Единственным значимым исключением в общей парадигме критики является статья-эссе Германа Мелвилла «Готорн и его “Мхи старой усадьбы”», в которой автор «Моби Дика» восхвалял «великую мрачность» готорновского письма, подразумевая именно «Змею в груди» [9, с. 381–382].

Одним из первых не побоялся прямо назвать новеллу «угловатой, механической и немного нелепой» Генри Джеймс[2], вскользь упомянувший ее в книге о Готорне, вышедшей в известной серии «Английские литераторы» (*English Men of Letters*, 1878–1892, 1902–1919)[3] (перевод мой. — *Э.В.*) [18, p. 64]. Если оценку Джеймса можно было бы счесть субъективной, то

1 Здесь и далее мы будем называть «Змею в груди» не коротким рассказом, а новеллой, как руководствуясь сложившейся в русскоязычном литературоведении традицией определения «малой прозы» Готорна как его «новеллистики» (см.: [3; 8; 1; 4 и др.]), так и учитывая романтический, фантастический характер произведения.

2 Впрочем, существует мнение, что именно «Змея в груди» оказала влияние на «готический» рассказ самого Джеймса «Веселый уголок» (The Jolly Corner, 1908).

3 Серия издательства «Макмиллан» «Английские литераторы» в целом оправдывала свое название и представляла собой серию литературных биографий английских писателей, написанных английскими же писателями. Ярким исключением стала биография Готорна, подготовленная Генри Джеймсом и вошедшая в первую серию под номером 13.

суждение Э.С. Рупрехта уже не производит такого впечатления. Исследователь посчитал скромное художественное выражение — свидетельство недостатка мастерства молодого автора — неадекватным сложному символизму «Змеи в груди», глубине заложенных в этом тексте идей и так обосновал свое мнение: «В своих лучших работах [Готорн] добивается безупречного слияния формы и содержания <...>. Произведения же более слабые наглядно демонстрируют потенциальные недостатки его художественного метода. В таких текстах второго порядка, как “Эготизм, или Змея в груди” <...> символизм довлеет над художественным выражением <...> [Новелла] не имеет силы эмоционального воздействия. Эллистон так и не оживает на наших глазах как персонаж, змея в его груди — слишком уж очевидно символизирующая эготизм — не вызывает у нас ни интереса, ни веры. В этой новелле, как и в других слабых работах Готорна, аллегория проявлена в практически чистом виде — современному читателю такое письмо кажется чересчур тривиальным и даже вымученным» (перевод мой. — *Э.В.*) [23, p. 711–712].

Несмотря на выделенные исследователем художественные недостатки, «Змея в груди» неоднократно становилась предметом критического осмысления, хотя работ, посвященных самой новелле, не так много. В основном исследователи включали этот текст в анализ наравне с другими произведениями как самого Готорна, так и других авторов в рамках сопоставительного прочтения. И. Бекер коротко рассматривал «Змею в груди» в общем ряду новелл сборника «Мхи старой усадьбы» сквозь призму реализации в них иронического модуса [13]. Ряд исследователей (среди них Р. Арнер, Д. Барнс, С. Буш, Р. Поулсен, Х. Шехтер и др.) сосредоточились лишь на центральном образе новеллы — образе человека со змеей в груди, — истоки которого попытались проследить в народном творчестве, городских легендах, художественной литературе разных эпох [11; 12; 14; 21; 24]. Б. Эллис посвятил уже предметно этой новелле свое выступление на ежегодной встрече Общества Натаниэля Готорна в г. Конкорд в июне 1996 г.: в своем докладе, используя методологические инструменты психоаналитического литературоведения, исследователь прочитал новеллу как иносказательную критику доминировавшей в эпоху Готорна парадигмы мнений в отношении мужской сексуальности [15]. Э. Маркс избрал скорее биографический метод и увидел в «Змее в груди» художественную нападку писателя на Эдгара По: в главном герое исследователь узнал злой шарж на «бостонца», а имя супруги героя

Розины показалось ему «в чем-то схожим» с именами героинь По Лигейи и Мореллы (“a name somewhat similar to Ligeia and Morella…”), из чего и был сделан вывод о сугубо сатирическом характере новеллы [19, p. 611]. Мнение Маркса созвучно мнению биографа Готорна Б. Уайнэппл, также посчитавшей главного героя новеллы Родрика Эллистона «похожим на По» [26, p. 175].

Список перечисленных выше исследователей и работ далек от того, чтобы считаться исчерпывающим, однако даже такого краткого обзора достаточно, чтобы понять, что эта новелла, хоть и не являющаяся жемчужиной наследия Готорна, была основательно осмыслена с позиций разных школ литературоведения и таким образом снабжена обширным (вероятно, даже избыточным) интерпретационным контекстом. Подсказать, какое из предложенных прочтений наилучшим образом согласуется с замыслом самого автора, могли бы личные бумаги писателя, но, увы, одна из самых известных его цитат не оставляет надежды для исследователя. В письме издателю Дж.Т. Филдсу сам Готорн признавался: «Честное слово, я и сам не вполне уверен, что понимаю, что́ хотел сказать своими треклятыми аллегориями; однако я помню, что всегда что-то подразумевал, — или, во всяком случае, мне самому так казалось» (перевод мой. — *Э.В.*) [34, p. 181][4].

В настоящей статье мы заполним имеющуюся тем не менее критическую лакуну и попытаемся истолковать «Змею в груди» с позиций школы мифологической критики, герменевтический инструментарий которой наилучшим образом подходит для интерпретации текстов романтической традиции с ее программным интересом к мифу. Подобного толкования не предлагалось прежде (во всяком случае, автор настоящей статьи не сумел найти соответствующих работ[5]). Между тем репутация Готорна как любителя и знатока мифологии может служить косвенным доказательством вер-

4 В письме Э.А. Дьюкинку (также транслитерируется как «Дайкинк») от 24 января 1846 г. Готорн выразился на этот счет еще резче: «…я не планирую снова писать рассказы когда-либо в будущем <…>. Довольно печальная мысль — не то, что я не планирую писать что-либо подобное, а то, что я не знаю, как оправдаться за то, что вообще написал их. <…> Благодарение Богу, мне хватает совести быть совершенно ими недовольным и считать их побочным продуктом жизни литератора <…>. Мне стыдно, вот и все» (перевод мой. — *Э.В.*) [34, p. 120–121].

5 Показательно, что даже в монографии Р. Ричардсона «Американский Ренессанс: миф и литература», одна из глав которой посвящена мифологии у Готорна, «Змея в груди» даже не упоминается.

ности методологического выбора. Кроме того, мифокритическое прочтение «Змеи в груди» может позволить исключить эту новеллу из числа сравнительно малоизвестных, «побочных» текстов самого Готорна — и американского романтизма в целом — и включить ее в широкий ряд «мифологизирующих» текстов «американского Ренессанса».

Поскольку «Змея в груди» не относится к самым читаемым произведениям Готорна, начнем с краткого воспроизведения ее фабулы. Ее основу составляют злоключения некого Родрика Эллистона, слывущего в родном городке сумасшедшим. Эллистон утверждает, что в груди у него живет настоящая змея, причиняющая ему невыносимые физические страдания. Хуже всего то, что, считая себя едва ли не пророком, он беспокоит других горожан, пытаясь убедить их в том, что и они, сами того не сознавая, являются носителями того же «недуга». Когда общественное возмущение достигает предела, Эллистона определяют на принудительное лечение, однако странная болезнь лишь прогрессирует. Врачи, придя к выводу о том, что для окружающих несчастный безумец не представляет угрозы, вскоре выписывают его. Исцеление героя наступает буквально на следующий день, когда своевременно вернувшийся из Европы Джордж Херкимер — друг и шурин Эллистона — помогает ему воссоединиться с женой Розиной: спасительная любовь очищает сердце страдальца от пороков себялюбия и ревности[6], и змея, так долго жившая в его груди, возвращается в источник, где и скрывалась первоначально.

Как и другие тексты Готорна, новелла «Эготизм, или Змея в груди» аллегорична[7]. Характер этой аллегории на первый взгляд очевиден: «...разъедающая душу героя язва эгоизма материализована здесь в обра-

6 Очевидно, что змея — древнее олицетворение дьявола — и в новелле Готорна символизирует искушение и грех. Но вот во власти какого греха пребывает Родрик Эллистон? В русском переводе использованное Готорном существительное *egotism* передается словами «эготизм» и «эгоизм» попеременно, что вносит некоторую путаницу. Несмотря на общее происхождение слов *egotism* / «эготизм» и *egoism* / «эгоизм», их значение различно. В новелле Готорн последовательно показывает Эллистона именно *эготистом*, однако в самом конце выясняется, что сам автор под этим пороком подразумевал лишь патологическую ревность: «Чудовищный эготизм, проявивший себя, как то было с вами, в обличье ревности, — самый страшный из врагов...» [27, с. 359].

7 Именно аллегория, по мнению Р.Х. Фогля, была для писателя и образом мышления, и основным свойством его художественного видения. Готорн, утверждал Фогль, находил духовный смысл во всех феноменах, в этом проявляя себя как полноправный наследник новоанглийских пуритан с их мистическим мировосприятием [16, p. 7].

зе поселившейся в его организме змеи» [8, с. 79]. При этом, как отмечает Э. Вагенкнехт, Готорн избегает какой-либо однозначности и так и не отвечает на вопрос, была ли змея в груди Эллистона плодом его больного воображения или же существовала на самом деле [25, p. 197].

Неопределенность, нарочитая двусмысленность является основным модусом повествования: рассказчик время от времени оставляет оговорки, ставящие под сомнение реальность змеи[8], использует с той же целью инверсию, модальные глаголы, сложные конструкции[9] или же усложняет взаимодействие читателя с текстом за счет включения дополнительных «инстанций» — пассивных диегетических повествователей, по-своему участвующих в создании истории Родрика Эллистона[10]. Нарратив таким образом выстраивается из «показаний» свидетелей — слухов, наблюдений, частных мнений, собранных Херкимером в городе. Относительно связное объяснение своего состояния, казалось бы, предлагает сам Родрик Эллистон (впрочем, почти сразу ставя под сомнение свою же версию), однако и его рассказ о змее, якобы «передающейся по наследству» от одного члена его семьи к другому, является не более чем пересказом того, что он услышал от своего слуги Сципиона — человека, очевидно, впечатлительного и суеверного[11].

8 Например, «при избытке воображения можно было бы сказать...» [27, с. 345] / “it may be too fanciful to say...” [31, p. 235]; «...но еще неизвестно, исходили эти звуки из уст помешанного <...> или то было шипение змеи» [27, с. 345] / “whether it came from the apparent lunatic’s own lips, or was the real hiss of a serpent, might admit of a discussion” [31, p. 236]; «если в груди у него действительно жила настоящая змея» [27, с. 353] / “if a serpent there actually was in his bosom” [31, p. 243] и др.

9 Например, “who *seemed to imitate* the motion of a snake” [31, p. 235]; “the monster *seemed to feed* on his heart” [31, p. 245]; “the venomous pest *appeared to operate* as an antidote against all other poisons” [31, p. 245] и др. (курсив мой. — *Э.В.*).

10 Например, “his *associates* had observed...” [31, p. 237]; “by different *auditors*, a great diversity of explanation was assigned to this ominous expression” [31, p. 238]; “...it *became known* that...” [31, p. 238]; “the news *were noised* abroad” [31, p. 244]; “the *attendants* once heard a frenzied shout...” [31, p. 245] и т. д. (курсив мой. — *Э.В.*).

11 Неслучайным кажется сам выбор имени слуги, отсылающего к личности древнеримского полководца Публия Корнелия Сципиона Африканского (235 до н. э. – 183 до н. э.), известного не только благодаря своей военной и политической деятельности, но и так называемой «сципионовой легенде», которая начала складываться уже при жизни военачальника, считавшегося любимцем богов, способным общаться с ними напрямую и доносить их волю до других. Одним из аспектов легенды было описание чудесного рождения героя от гигантского змея (по другой версии, отцом Сципиона был Юпитер, а явившийся его матери змей стал лишь вестником появления на свет удивительного младенца) (см.: [5]).

Эмпсоновская двусмысленность, художественная «расфокусировка» проявляется не только в том, как автор представляет читателям сам факт наличия (или отсутствия) змеи в груди героя, но и в том, *где именно* она находится и *в чем конкретно* проявляется «змеиный недуг» Эллистона. Змея локализована то в области (или даже внутри) сердца главного героя, то в дыхательной или пищеварительной системе. Упомянутый ранее критик Б. Эллис воспринял текст несколько иначе и в рамках своего психоаналитического прочтения «поместил» змею в репродуктивную систему: во вдохновившей Готорна легенде о «змее во чреве» исследователь увидел форму «отчета об удивительной беременности», а уже в готорновской ее версии — лишь «экотип» этой легенды, в котором столь необычный плод вынашивает мужчина [15].

Однако вопрос о том, где именно внутри организма героя поселилась змея, может возникнуть у читателя лишь во второй части новеллы, когда Готорн последовательно нанизывает на нить повествования ряд сцен, в которых акцентируется идея внутриположенности змеи (то кто-то услышал исходящее из груди Эллистона шипение, то врачи почувствовали и даже увидели у него под кожей некое шевеление, то сам он как будто сумел разглядеть в отражении змеиную голову у себя в горле[12]).

В первой же части новеллы, когда мы лишь знакомимся с Родриком Эллистоном, его «змеиность» проявляется исключительно внешне[13].

Рассмотрим сцену первого появления Эллистона (мы приводим ее в русском переводе и в оригинале):

12 «Интернализации» ужаса Готорн добивается за счет апеллирования к чувственному опыту, получаемому посредством зрения, слуха и осязания (например, «...стоило [врачам] положить руки ему на грудь, как они в ужасе ощутили, что чудовище извивается, куражится и мечется взад и вперед в своем тесном гнезде...» [27, с. 355]).

13 Не будем забывать о том, что события излагаются в новелле не в строгой хронологической последовательности (об этом речь пойдет ниже). Если же мы попытаемся мысленно восстановить верный ход событий, то получится, что змея сперва была локализована где-то внутри тела Родрика Эллистона, но впоследствии — и это, очевидно, должно свидетельствовать об ухудшении его состояния — «недуг» захватил его целиком, начав проявляться в пугающих изменениях во внешности, в манере двигаться и разговаривать.

Спустя несколько мгновений он [Херкимер] увидел худощавого, болезненного вида человека с блестящими глазами и длинными черными волосами, во всех движениях которого, казалось, было что-то змеиное: вместо того чтобы направиться прямо навстречу гостю, он весь изгибался и выписывал кренделя. При избытке воображения можно было бы сказать, что облик его, как физический, так и духовный, свидетельствует о том, что сотворилось чудо и змея приняла подобие человека; однако превращение это оказалось все же настолько несовершенным, что змеиная натура по-прежнему както проявляет себя под человеческой оболочкой [27, с. 345].	After an instant or two he beheld the figure of a lean man, of unwholesome look, with glittering eyes and long black hair, who seemed to imitate the motion of a snake; for, instead of walking straight forward with open front, he undulated along the pavement in a curved line. It may be too fanciful to say that something, either in his moral or material aspect, suggested the idea that a miracle had been wrought by transforming a serpent into a man, but so imperfectly that the snaky nature was yet hidden, and scarcely hidden, under the mere outward guise of humanity [31, p. 235–236].

Сравнение русского текста с оригиналом делает очевидными некоторые содержательные и стилистические расхождения: так, у Готорна Эллистон добровольно подражает повадкам змеи (“who seemed to imitate the motion of a snake” / *досл.* «...который, казалось, подражал движениям змеи»), в то время как из перевода следует, что змеиная «манера» усвоена им неосознанно («...во всех движениях которого, казалось, было что-то змеиное...»); также нет в тексте американского автора полушутливого упоминания о «выписывании кренделей» Эллистоном.

Из перевода исчезает еще одна характерная двусмысленность готорновского текста, из которого не совсем понятен характер движения главного героя, а именно — *ступает* ли он, сознательно сообщая своей походке некое свойство, вызывающее у Херкимера ассоциации со змеей, или же *ползет* по мостовой на животе как змея (“...for, instead of walking straight forward with open front, he undulated along the pavement in a curved line” / *досл.*: «...ибо, вместо того, чтобы идти прямо с открытым челом, он перемещался по мостовой волнообразными движениями, выписывая кривую линию»[14])?

14 Возможность двоякой интерпретации заключается в словах straight / «прямой» (т. е. как выпрямившийся во весь рост, так и двигающийся прямо вперед) и along / «вдоль» (фраза “along the pavement in a curved line” подразумевает не прямую траекторию, при этом способ пе-

Впрочем, вне зависимости от того, насколько безумно выглядит Родрик Эллистон в глазах земляков и наблюдающего за ним в ужасе Джорджа Херкимера, концепция автора остается неизменной: Готорн показывает «несовершенное (или *незавершенное* (“imperfect”)) превращение» одного существа в другое, результатом которого становится противоестественный гибрид или, в терминах британского антрополога культуры XX в. В. Тернера, «лиминальное существо» — уже не человек, еще не змея, а некто или *нечто* в процессе перехода, не укладывающееся ни в одну привычную классификацию[15]. Таким образом, из первой части новеллы очевидно, что «змеиная болезнь» Родрика Эллистона заключается отнюдь не в том, что змея находится внутри его тела; чудовищный недуг столь ужасен потому, что сам Эллистон постепенно превращается в змею, становится монстром[16].

редвижения может быть как вертикальным, так и горизонтальным, т. е. параллельно земле). Дополнительную двусмысленность создает словосочетание “with an open front”, в котором front — *досл.* «перед», «передняя часть» — может обозначать лоб, лицо в целом, грудь, живот, либо же всю переднюю сторону тела героя, которая может быть закрыта от наблюдающего лишь в том случае, если он ползет на животе.

15 Образ получеловека-полузмеи Готорн мог позаимствовать у британских романтиков. Так, Ламия у Дж. Китса в своей истинной форме являет собой странное гибридное существо — змею с человеческим ртом («Ряд перлов дивных женские уста скрывали…» [28, с. 265]; “Her head was serpent, but ah, bitter sweet! She had a woman’s mouth with all its pearls complete” [33, p. 107])) и, очевидно, с человеческими же глазами (“And for her eyes: what could such eyes do there But weep, and weep, that they were born so fair?” [33, p. 107]; из перевода эта вторая антропоморфная особенность облика Ламии практически ускользает: «Глаза? Что оставалось делать им? — Лишь плакать, плакать, горестно немым…» [28, с. 265]). У С.Т. Кольриджа колдунья Джеральдина в целом сохраняет человеческий облик, но глумливо позволяет Кристабель на мгновение увидеть свои змеиные глаза: «И взглянула искоса на Кристабель — О защити ее, матерь Христа! — Лениво мигает змеиный глаз; И глаза Джеральдины сузились вдруг; Сузились вдруг до змеиных глаз…» [29, с. 50] (“And looked askance at Christabel — Jesu, Maria, shield her well! A snake’s small eye blinks dull and shy, And the lady’s eyes they shrunk in her head, Each shrunk up to a serpent’s eye…” [30, p. 129]).

16 Отметим любопытный нарративный прием, иногда использовавшийся писателями XIX в., — *конферанс*, или объявление необычного героя в духе так называемого «цирка уродов» перед его первым появлением. Новелла Готорна открывается словами: « — Вон он! — закричали на улице мальчишки. — Вон тот, у кого в груди змея!» / “‘Here he comes!’ shouted the boys along the street. ‘Here comes the man with a snake in his bosom!’” [27, с. 344; 31, p. 235]. В начале 1840-х гг., когда писалась «Змея в груди», «цирк уродов» стремительно входил в моду в Америке, сделавшей странные представления не просто одним из национальных развлечений, но и одной из визитных карточек страны: уже в 1844–1845 гг. американский шоумен Ф.Т. Барнум с большим успехом гастролировал со своим цирком по Европе. Л. Карпенко в статье о «викторианском паноптикуме» так писала об этом феномене: «Не увидеть Генерала Тома Тама [*одного из наиболее известных артистов цирка Барнума] означало безнадежно отстать от моды <…>. Однажды перед окнами выставки на Пиккадилли насчитали

Поскольку монстр не может быть протагонистом (во всяком случае для литературы середины XIX столетия это было бы слишком смелым художественным решением), напрашивается вывод о том, что с первых строк новеллы Готорн обманывает читателя, заставляя того следить за «человеком-змеей», сопереживать ему и при этом не обращать внимания на подлинного главного героя, спрятанного на самом виду.

Прежде мы обратили внимание на продуктивное использование Готорном приема художественной двусмысленности: как отдельные эпизоды новеллы, так и весь ее сюжет в целом допускают различные толкования, что обусловлено в первую очередь особенностями повествования. Самая же примечательная двусмысленность готорновского текста проистекает из полного хронологического несовпадения фабулы и сюжета: все основные события — начало странного недуга, конфликт Эллистона с горожанами, помещение его в лечебницу — происходят до начала действия как такового, являются предысторией. Хоть Готорн и пытается лукаво уверить нас в том, что перед нами — история Родрика Эллистона и постигшего его удивительного несчастья, — логика и порядок изложения подсказывают, что главным действующим лицом с первой до последней строки все же является скульптор Джордж Херкимер.

Новелла открывается его возвращением из Италии в Америку, где он с трепетом отправляется на встречу с Родриком Эллистоном, которого находит в плачевном состоянии. Далее Херкимер наводит справки о событиях, предшествовавших его приезду (именно в этой части обстоятельно излагается предыстория, которая и составляет основное содержание новеллы), после чего — уже вместе с Розиной Эллистон — возвращается в поместье друга, где и происходит примирение между супругами и чудесное исцеление Родрика. Хотя повествование ведется не напрямую от лица Херкимера, именно он является фокальным персонажем: с ним «синхронизированы» впечатления читателя, он является нашим проводником в мире новеллы, и именно его неспособность до конца понять, с чем он столкнулся — с па-

аж шестьдесят экипажей самых знатных горожан» [7]. Мода на посещение представлений «цирка уродов» сохранялась на протяжении десятилетий, но уже в 1840-х гг. стала находить отражение в литературе периода в форме отдельных повествовательных практик. Объявление Эллистона, которым открывается новелла Готорна, задает тон всему нарративу, готовит читателя к встрече с чем-то одновременно пугающим и любопытным, а также создает призму восприятия главного героя как не-человека, некой «ошибки природы».

разитарным заболеванием, душевной болезнью или явлением сверхъестественного порядка, — выражается в отмеченной выше неопределенности, двусмысленности изложения. Впрочем, функции Херкимера в структуре новеллы отнюдь не исчерпываются имплицитной наррацией.

У Херкимера есть собственная миссия: скульптор вернулся из Европы в США по просьбе своей двоюродной сестры Розины, тоскующей в разлуке с мужем («Я ведь приехал из-за океана, чтобы повидаться с тобою <...> у меня есть к тебе поручение от Розины, от твоей жены...» [27, с. 346]). «Объектом спасения» в глазах Херкимера таким образом является отнюдь не Родрик, а Розина Эллистон.

С учетом этого вывода основное содержание новеллы может быть редуцировано до классической формулы «спасение девы в беде»: Джордж Херкимер приезжает в город, узнает о терроризирующем горожан Родрике Эллистоне, уточняет обстоятельства и в финале помогает Розине изгнать (подлинного или мнимого) змея из тела ее мужа.

Эта формула, воспроизведенная таким образом, вызывает в памяти одно из самых известных воплощений змееборческой мифологемы, в православной традиции имеющее название «Чудо Георгия о Змие», — эпизод жития святого Георгия Победоносца, в котором излагается история его победы над драконом и спасения царевны, едва не принесенной чудовищу в жертву[17].

17 Этот сюжет давно и хорошо знаком на Британских островах (и, соответственно, в англоязычных странах), и не только благодаря тому, что с 1348 г. святой Георгий почитается как святой покровитель Англии. Известна история о триумфальной победе святого над змием была как минимум с XII в. (на континенте мотив был добавлен к жизнеописанию святого лишь веком ранее [2, с. 165]), но широкое распространение она получила благодаря «Золотой легенде» (*Legenda Sanctorum*, позднее *Legenda aurea*, ок. 1260) Иакова Ворагинского — собрания христианских легенд, считающегося второй после Библии книгой Средневековья. «Золотая легенда» оказала влияние на английские агиографические сборники (например, на «Южноанглийский легендарий» (ок. 1280–90) [6], «Шотландский легендарий» (начало XV в.) и др.), была в числе первых книг, переведенных и отпечатанных У. Кэкстоном. Несмотря на стремление официальной церкви закрепить образ святого Георгия именно как мученика за христианскую веру и исключить из его жития змееборческий эпизод, явно вдохновленный языческими мифами и легендами (например, спасением Андромеды Персеем), образ Христова воина на белом коне, разящего монстра, уже слишком глубоко укоренился в народном воображении, органично войдя в средневековые поэмы и народные драмы (например, Дж. Лидгейт «Легенда о святом Георгии» (ок. 1420–1430 гг.), А. Баркли «Житие святого Георгия» (1515) и др.), рыцарские романы и литературу раннего Нового времени (напр., «Сэр Бевис из

У Готорна в роли змия выступает Родрик Эллистон, несчастной царевны — Розина, а героем, спасающим деву и побеждающим чудовище, становится скульптор Джордж Херкимер. При таком прочтении отнюдь не случайным выбором представляются и имя героя, и его профессия (как творец — более того, скульптор — он уподоблен автором Создателю), и неоднократные указания на исключительность его моральных качеств: Родрик, обладающий даром видеть «змей», т. е. тайные пороки, в сердцах окружающих, дважды заключает, что душа его друга совершенно чиста и этим уникальна («...это же просто чудо! Человек без змеи в груди!»; «Впрочем, у вас-то вот в груди нет никакой [змеи], и вы поэтому не можете сочувствовать остальным людям» [27, с. 346, 358]).

При этом Готорн — вполне в духе господствовавших в его эпоху тенденций — практически десакрализирует предание: несмотря на то что Херкимер явственно предстает в его новелле неким новым воплощением святого Георгия, сам автор словно бы разделяет христианское и мифологическое наполнение сюжета. Более того, даже христианский тезис (возможность победы над любым злом силой праведности, искренней веры и безусловной любви) в новелле преподносится в духе античной драмы — с эффектным использованием приема deus ex machina, реализацию которого делят между собой Херкимер и Розина: Херкимер, преодолев океан, помогает Эллистону воссоединиться с женой и в финале подводит первую часть морализирующего итога, а Розина появляется «на сцене» в критический момент, как и подобает божеству, «нисходя» к поверженному Эллистону («— Так позабудь о себе, супруг мой, — прошептал нежный голос откуда-то *сверху*...» [27, с. 358]; "'Then forget yourself, my husband,' said a gentle voice *above* him" [31, p. 248] (курсив мой. — *Э.В.*))[18], и завершает моралите заверением, что пережитый ее мужем кошмар закончился и «не может лечь тенью на то, что грядет» [27, с. 359].

Мифологическая же составляющая — собственно мифологема змееборчества — интересует Готорна лишь в силу своей универсальности и, как

Хэмптона» (ок. 1324), «Семь поборников христианства» Р. Джонсона (1596), «Королева фей» Э. Спенсера (1590) и др.).

18 Американский готорновед И.Г. Бекер также считал, что в новелле Готорн использовал прием «бог из машины» для разрешения конфликта, однако олицетворением этого приема ему виделась только Розина [13, p. 100].

следствие, адаптируемости ко вкусам и запросам современного ему читателя. В этом отношении творческий проект писателя в этом тексте весьма схож с той задачей, которую он ставил перед собой, принимаясь за создание своего первого сборника пересказов античных мифов для детей несколькими годами позднее: «Я постараюсь изменить их тон на более готический[19] или романтический <...> избавившись от классической холодности <...> и, само собой, изгоню из них всю языческую безнравственность, добавив зерно морали везде, где это будет уместно» (перевод мой. — *Э.В.*) (цит. по: [20, p. 345]). Разница лишь в том, что конечной целью Готорна — автора «Книги чудес» (*A Wonder-Book for Girls and Boys*, 1852) и «Тэнглвудских историй» (*Tanglewood Tales for Boys and Girls*, 1853) было создание «превосходной детской литературы» (“very capital reading for children”) [32, p. 7][20], в то время как Готорн — автор «Змеи в груди» лишь осваивал сами возможности использования приема[21].

Интерес Готорна к мифологии, к потенциалу художественной обработки мифологических сюжетов и насыщения мифологической основы христианской этикой не только характеризует один из основных векторов творческого поиска самого писателя, но и в целом созвучен главному проекту американских авторов середины XIX столетия. Укрепление национального сознания молодой нации через создание собственно американской национальной литературы было немыслимо без попытки создания базы в виде собственной же американской мифологии, которую «младоамериканцы» и сочувствующие им выводили как из исторического прошлого своей

19 Проанализировав словоупотребление Готорна по широкому числу источников, Р. Ричардсон сделал вывод, что в слове «готический» здесь содержится намек не на готический роман, а на Средневековье и культуру европейского Севера: «“Готицировать” здесь означает внести некую просчитанную диспропорцию, нарушить классическую гармонию и симметрию, сделать классический текст антиклассическим» (перевод мой. — *Э.В.*) [22, p. 171–172].

20 Эта литература оказалась не только «превосходной», но и чрезвычайно коммерчески успешной. «Книга чудес» выдержала свыше 120 переизданий в одних только США и была проиллюстрирована как минимум восемнадцатью художниками, включая признанных мастеров Максфилда Пэрриша и Артура Рэкема [22, p. 169–170].

21 Д. Хоффман, рассуждавший на эту тему в эссе, включенном в сборник, приуроченный к столетию со дня смерти писателя, иначе охарактеризовал это различие и остроумно написал, что «в своих новеллах Готорн соединял миф и аллегорию, а в книгах для детей аллегоризировал сами мифы». По мнению исследователя, на раннем этапе творчества Готорн «сознательно стремился дать своей стране подобие морализированной мифологии» (перевод мой. — *Э.В.*) [17, p. 198–199].

страны, пытаясь его мифологизировать, так и из прозаического настоящего, отыскивая в нем обладающие мифологическим потенциалом образы и сюжеты [10, с. 11, 13, 19]. Мифологическое возрождение в США, шедшее с заметным опозданием по отношению к Европе, но бывшее гораздо более интенсивным, достигло пика к 1850-м гг. [17, p. 197–198], ознаменовав собой весь так называемый «американский Ренессанс», однако, как подчеркивает Р.Д. Ричардсон, подходы авторов периода к мифу разнились так заметно, что среди них было бы трудно найти двух писателей, чьи взгляды совпадали бы хоть отчасти: «Олкотт[22], к примеру, принимал миф как высочайшую религиозную истину, а Паркер[23], напротив, с чисто рационалистических позиций видел в нем лишь ложь и фальсификацию истории. Большинство же писателей, однако, избегали примыкать к тому или иному лагерю. Эмерсон стремился писать современных героев и новую мифологию для Нового времени, однако в своей работе сохранял рационалистический, т. е. оппозиционный настрой по отношению к мифу. Уитмен, напротив, как будто отрицая миф в “Листьях травы”, вместе с тем пытался создать некий современный его аналог. Готорн противился классическому элементу в мифологии, но при этом ценил миф настолько, чтобы постоянно стремиться к его осовремениванию…» (перевод мой. — *Э.В.*) [22, p. 6].

В «Змее в груди» Готорн не столько «осовременивает» миф, сколько, нащупав вневременную его составляющую, разрушает условные границы — жанровые и идеологические, разделяющие древность и современность, язычество и христианство, сакральное и профанное, миф и аллегорию, аллегорию и романтическую повесть, — в попытке создать на ее основе такую же вневременную литературу. Возможно, в художественном отношении эта попытка была не самой удачной и прекрасный замысел был реализован лишь отчасти, однако «Змея в груди», безусловно, показывает магистральное направление всего творческого пути писателя, дополняя представление о нем как об одном из величайших американских мифотворцев XIX в.

22 Имеется в виду Эймос Бронсон Олкотт (1799–1888) — «американский Песталоцци», видный философ, реформатор, писатель, адвокат аболиционизма, женского равноправия и вегетарианской диеты.

23 Теодор Паркер (1810–1860) — религиозный деятель, трансценденталист, аболиционист и литератор.

Список литературы

Исследования

1 *Аксенов А.В.* Призвание и участь художника в новеллистике Н. Готорна // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2011. Вып. 3 (25). С. 7–22.

2 *Арутюнян Ю.И.* Образ святого Георгия в средневековой рыцарской культуре // Труды Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2009. Т. 185. С. 160–168.

3 *Багдасарова Е.З.* Структура и функции образа в прозе Натаниэля Готорна (на материале новелл 1830–40-х гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1998. 19 с.

4 *Благодерова Е.И.* Идейно-художественное своеобразие малой прозы Н. Готорна в контексте американского романтизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Минск, 2017. 24 с.

5 *Бобровникова Т.А.* «Сципионова легенда» в античной исторической традиции // Вестник древней истории. 2008. № 4 (267). С. 77–93.

6 Житийная литература // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и Всея Руси Кирилла. URL: https://www.pravenc.ru/text/182317.html#part_33 (дата обращения: 16.01.2025).

7 *Карпенко Л.* «Очарованность ужасным»: притягательный мир викторианского паноптикума / пер. с англ. Е. Канищевой // Новое литературное обозрение. 2004. № 6. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2004/6/ocharovannost-uzhasnym-prityagatelnyj-mir-viktorianskogo-9-9-9-panoptikuma.html (дата обращения: 12.02.2025).

8 *Коренева М.М.* Натаниэль Готорн // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Т. III: Литература середины XIX в. (поздний романтизм). С. 26–113.

9 *Мелвилл Г.* Готорн и его «Мхи старой усадьбы» / пер. с англ. А.М. Зверева // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 376–396.

10 *Стеценко Е.А.* Поздний американский романтизм // История литературы США. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000. Т. III: Литература середины XIX в. (поздний романтизм). С. 10–25.

11 *Arner R.D.* Of Snakes and Those Who Swallow Them: Some Folk Analogues for Hawthorne's "Egotism; or, the Bosom Serpent" // Southern Folklore Quarterly. 1971. № 5 (Vol. 35). P. 336–353.

12 *Barnes D.R.* The Bosom Serpent: A Legend in American Literature and Culture // Journal of American Folklore. 1972. № 336. P. 111–122.

13 *Becker I.H.* The Ironic Dimension in Hawthorne's Short Fiction. New York: Carlton Press, Inc., 1971. 160 p.

14 *Bush S.* Bosom Serpents before Hawthorne: The Origins of a Symbol // American Literature. 1971. № 2. P. 181–199.

15 *Ellis B.* Hawthorne and the Bosom Uterus: Legend, Sex, and "Egotism". URL: https://www.academia.edu/103843903/Hawthorne_and_the_Bosom_Uterus_Legend_Sex_and_Egotism_ (дата обращения: 01.03.2025).

16 *Fogle R.H.* Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark. Norman: University of Oklahoma Press, 1975. 240 p.

17 *Hoffman D.* Myth, Romance, and the Childhood of Man // Hawthorne Centenary Essays / ed. by R.H. Pearce. Columbus: Ohio State University Press, 1964. P. 197–220.

18 *James H., Jr.* Hawthorne. London: Macmillan and Co., Ltd, 1909. 191 p.

19 *Marks A.H.* Two Rodericks and Two Worms: "Egotism; or, the Bosom Serpent" as Personal Satire // PMLA. 1959. № 5 (Vol. 74). P. 607–612.

20 *Miller E.H.* Salem is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne. Iowa City: University of Iowa Press, 1991. 596 p.

21 *Poulsen R.C.* Bosom Serpentry among the Puritans and Mormons // Journal of the Folklore Institute. 1979. Vol. 16, № 3. P. 176–189. https://doi.org/10.2307/3813823

22 *Richardson R.D.* Myth and Literature in the American Renaissance. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 209 p.

23 *Rupprecht E.S.* Nathaniel Hawthorne // Supernatural Fiction Writers. Fantasy and Horror. New York: Scribner, 1985. Vol. 2 / ed. by E.F. Bleiler. P. 707–715.

24 *Schechter H.* The Bosom Serpent: Folklore and Popular Art. New York: Peter Lang, 2001. 174 p.

25 *Wagenknecht E.* Nathaniel Hawthorne: Man and Writer. New York: Oxford University Press, 1961. 233 p.

26 *Wineapple B.* Hawthorne: A Life. New York: Random House Trade Paperbacks, 2004. 528 p.

Источники

27 *Готорн Н.* Эготизм, или Змея в груди / пер. с англ. А. Шадрина // *Готорн Н.* Дом о семи фронтонах. Новеллы. Л.: Худож. лит., 1975. С. 344–359.

28 *Китс Дж.* Ламия / пер. с англ. С. Сухарева // *Китс Дж.* Стихотворения и поэмы / сост., вступ. ст., коммент. И. Шайтанова. М.: Худож. лит., 1989. С. 263–285.

29 *Кольридж С.Т.* Кристабель / пер. с англ. Г. Иванова // *Кольридж С.Т.* Стихи. М.: Наука, 1974. С. 31–53. (Серия «Литературные памятники»)

30 *Coleridge S.T.* Christabel // The Poetical Works of S.T. Coleridge [with memoir, notes, etc.]. New York: Thomas Y. Crowell & Co. Publ., 1919. P. 118–131.

31 *Hawthorne N.* Egotism; or, The Bosom-Serpent // *Hawthorne N.* Mosses from an Old Manse. London: Frederick Warne and Co., 1884. P. 235–249.

32 *Hawthorne N.* A Wonder-Book. New York: Magnum Easy Eye Books; Magnum Books, 1968. 228 p.

33 *Keats J.* Lamia // The Essential Keats / selected and with an introd. by Ph. Levine. New York: The Ecco Press, 1987. P. 105–127.

34 Selected Letters of Nathaniel Hawthorne / ed. by J. Myerson. Columbus: Ohio State University Press, 2002. 268 p.

References

1 Aksenov, A.V. “Prizvanie i uchast’ khudozhnika v novellistike N. Gotorna” [“The Artist’s Vocation and Destiny in Nathaniel Hawthorne’s Tales”]. *Vestnik PSTGU*, no. 3 (25), 2011, pp. 7–22. (In Russ.)

2 Arutiunian, Iu.I. “Obraz sviatogo Georgiia v srednevekovoi rytsarskoi kul’ture” [“The Image of St. George in Medieval Chivalric Culture”]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv*, vol. 185, 2009, pp. 160–168. (In Russ.)

3 Bagdasarova, E.Z. *Struktura i funktsii obraza v proze Natanielia Gotorna (na materiale novell 1830–40-kh gg.)* [*The Structure and Functions of an Image in Nathaniel Hawthorne’s Prose (Based on the Tales of 1830s–40s): PhD Thesis, Summary*]. Moscow, 1998. 19 p. (In Russ.)

4 Blagoderova, E.I. *Ideino-khudozhestvennoe svoeobrazie maloi prozy N. Gotorna v kontekste amerikanskogo romantizma* [*Ideological and Artistic Originality of Nathaniel Hawthorne’s Short Fiction in the Context of American Romanticism: PhD Thesis, Summary*]. Minsk, 2017. 24 p. (In Russ.)

5 Bobrovnikova, T.A. “‘Stsipionova legenda’ v antichnoi istoricheskoi traditsii” [“‘The Scipionic Legend’ in the Ancient Historical Tradition”]. *Vestnik drevnei istorii*, no. 4 (267), 2008, pp. 77–93. (In Russ.)

6 “Zhitiinaia literatura” [“Hagiographical Literature”]. *Pravoslavnaia entsiklopediia* [*The Orthodox Encyclopedia*], ed. by Patriarch Kirill of Moscow and All Rus’. Available at: https://www.pravenc.ru/text/182317.html#part_33 (Accessed 16 January 2025). (In Russ.)

7 Karpenko, L. “‘Ocharovannost’ uzhasnym’: pritiagatel’nyi mir viktorianskogo panoptikuma” [“‘Charmed by the Horrible’: The Alluring World of Victorian Panopticon”], trans. by E. Kanishcheva. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 6, 2004. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/2004/6/ocharovannost-uzhasnym-prityagatelnyj-mir-viktorianskogo-9-9-9-panoptikuma.html (Accessed 12 February 2025). (In Russ.)

8 Koreneva, M.M. “Nataniel’ Gotorn” [“Nathaniel Hawthorne”]. *Istoriia literatury SShA* [*The History of Literature of the United States*], vol. 3: Literatura serediny XIX v. (pozdnii romantizm) [Literature of the Mid-19th Century (Late Romanticism)]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2000, pp. 26–113. (In Russ.)

9 Melvill, G. “Gotorn i ego ‘Mkhi staroi usad’by’” [“Hawthorne and his *Mosses from an Old Manse*”], trans. by A.M. Zverev. *Estetika amerikanskogo romantizma* [*Aesthetics of American Romanticism*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, pp. 376–396. (In Russ.)

10 Stetsenko, E.A. “Pozdnii amerikanskii romantizm” [“Late American Romanticism”]. *Istoriia literatury SShA* [*The History of Literature of the United States*], vol. 3: Literatura serediny XIX v. (pozdnii romantizm) [Literature of the Mid-19th Century (Late Romanticism)]. Moscow, IWL RAS Publ., Nasledie Publ., 2000, pp. 10–25. (In Russ.)

11 Arner, Robert D. “Of Snakes and Those Who Swallow Them: Some Folk Analogues for Hawthorne’s ‘Egotism; or, the Bosom Serpent’.” *Southern Folklore Quarterly*, no. 5 (vol. 35), 1971, pp. 336–353. (In English)

12 Barnes, Daniel R. “The Bosom Serpent: A Legend in American Literature and Culture.” *Journal of American Folklore*, no. 336, 1972, pp. 111–122. (In English)

13 Becker, Isidore H. *The Ironic Dimension in Hawthorne’s Short Fiction*. New York, Carlton Press, Inc., 1971. 160 p. (In English)

14 Bush, Sargent. “Bosom Serpents before Hawthorne: The Origins of a Symbol.” *American Literature*, no. 2, 1971, pp. 181–199. (In English)

15 Ellis, Bill. *Hawthorne and the Bosom Uterus: Legend, Sex, and “Egotism.”* Available at: https://www.academia.edu/103843903/Hawthorne_and_the_Bosom_Uterus_Legend_Sex_and_Egotism_ (Accessed 01 March 2025). (In English)

16 Fogle, Richard H. *Hawthorne’s Fiction: The Light and the Dark*. Norman, University of Oklahoma Press, 1975. 240 p. (In English)

17 Hoffman, Daniel. “Myth, Romance, and the Childhood of Man.” *Hawthorne Centenary Essays*, ed. by R.H. Pearce. Columbus, Ohio State University Press, 1964, pp. 197–220. (In English)

18 James, Henry. *Hawthorne*. London, Macmillan and Co., Ltd, 1909. 191 p. (In English)

19 Marks, Alfred H. “Two Rodericks and Two Worms: ‘Egotism; or, the Bosom Serpent’ as Personal Satire.” *PMLA*, no. 5 (vol. 74), 1959, pp. 607–612. (In English)

20 Miller, Edwin H. *Salem is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City, University of Iowa Press, 1991. 596 p. (In English)

21 Poulsen, Richard C. “Bosom Serpentry among the Puritans and Mormons.” *Journal of the Folklore Institute*, vol. 16, no. 3, 1979, pp. 176–189. https://doi.org/10.2307/3813823 (In English)

22 Richardson, Robert D. *Myth and Literature in the American Renaissance*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. 209 p. (In English)

23 Rupprecht, Erich. “Nathaniel Hawthorne.” *Supernatural Fiction Writers. Fantasy and Horror*, vol. 2, ed. by E.F. Bleiler. New York, Scribner, 1985, pp. 707–715. (In English)

24 Schechter, Harold. *The Bosom Serpent: Folklore and Popular Art*. New York, Peter Lang, 2001. 174 p. (In English)

25 Wagenknecht, Edward. *Nathaniel Hawthorne: Man and Writer*. New York, Oxford University Press, 1961. 233 p. (In English)

27 Wineapple, Brenda. *Hawthorne: A Life*. New York, Random House Trade Paperbacks, 2004. 528 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/BREYZM
УДК 821.113.4.0 + 821.113.5.0
ББК 83.3(4Дан)6 + 83.3(4Нор)5

СБОРНИК «ЗИМНИЕ СКАЗКИ» К. БЛИКСЕН: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ С ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ Х. ИБСЕНА

© 2026 г. А.В. Ломагина
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 25 апреля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 16 сентября 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-100-117

Аннотация: В статье рассматриваются различные интертекстуальные элементы в трех новеллах датской писательницы эпохи модернизма К. Бликсен / И. Динесена (1885–1962) из сборника «Зимние сказки» (1942) «История жемчужины», «Рассказ корабельного юнги» и «Молодой человек с гвоздикой», которые предполагают межтекстовый диалог с пьесами «Комедия Любви» (1862), «Кукольный дом» (1879) и поэмой «Терье Викен» (1862) Х. Ибсена. Эти элементы представлены в новеллах разными типами. В одном случае это прямая цитата из реплики в пьесе «Комедия любви», в другом — введение фигуры Х. Ибсена в качестве действующего лица новеллы. Персонаж, который обнаруживает некоторые черты сходства с главным действующим лицом «Комедии любви» Х. Ибсена и может служить иллюстрацией возможной судьбы ибсеновского персонажа после его ухода в горы, является еще одним вариантом маркера интертекстуального диалога. Наконец, имя персонажа, совпадающее с именем одного из действующих лиц в поэзии или драматургии норвежского писателя, также может служить сигналом для привлечения фоновых знаний о творчестве драматурга, как и ибсеновская антитеза «равнина — горы», которая приобретает у К. Бликсен новое звучание. Художественный мир Х. Ибсена предстает через призму текстов Бликсен в упрощенном виде — его персонажи низводятся до уровня типажа и ставятся в длинный ряд с другими персонажами литературы, оказывавшимися в подобных ситуациях. С одной стороны, такая стратегия позволяет читателю погрузиться в лабиринт разгадывания подлинной подоплеки событий, с другой стороны, читатель может строить предположения о дальнейшем развитии судьбы персонажа.

Ключевые слова: Карен Бликсен, Исак Динесен, Хенрик Ибсен, интертекстуальное взаимодействие, датский модернизм, чужой текст, «Комедия любви», «Кукольный дом», «Зимние сказки»

Информация об авторе: Анастасия Всеволодовна Ломагина — кандидат филологических наук, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0002-8308-1728

E-mail: avlomagina@herzen.spb.ru

Для цитирования: *Ломагина А.В.* Сборник «Зимние сказки» К. Бликсен: интертекстуальное взаимодействие с произведениями Х. Ибсена // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 100–117. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-100-117

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

K. BLIXEN'S *WINTER'S TALES*: INTERTEXTUAL INTERACTION WITH H. IBSEN'S TEXTS

© 2026. Anastasia V. Lomagina
Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia
Received: April 25, 2025
Approved after reviewing: September 16, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article considers various intertextual references to H. Ibsen in three short stories by the Danish modernist writer Karen Blixen / Isak Dinesen (1885–1962) from her collection *Winter's Tales* (1942): "The Pearl," "The Sailor-Boy's Tale," and "The Young Man with the Carnation." These elements suggest an intertextual dialogue with Henrik Ibsen's plays *Love's Comedy* (1862), *A Doll's House* (1879), and the narrative poem *Terje Vigen* (1862). These elements, functioning as markers, prompt the reader to seek analogies in an attempt to fill in semantic gaps. They appear in different forms across the stories. In one case, it is a direct quotation from a line in *Love's Comedy*; in another, Ibsen himself is introduced as a character. A character who exhibits certain similarities to the protagonist of H. Ibsen's *Love's Comedy* and can illustrate the possible fate of Ibsen's character after his departure into the mountains represents another variation of the intertextual dialogue marker. Finally, the character's name matching that of a figure in Ibsen's poetry or drama may also be a signal for the reader to draw on his background knowledge of the playwright's works — just as Ibsen's antithesis of "plains vs. mountains" takes on new meaning in Blixen's writing. Henrik Ibsen's artistic world appears in Blixen's texts in a simplified form. His characters are reduced to the level of types and placed in a long literary lineage of figures who have faced similar situations. On the other hand, the reader is invited to speculate on the further development of the character's fate.

Keywords: Karen Blixen, Isak Dinesen, Henrik Ibsen, intertextual interplay, Danish Modernism, the other's text, *Love's Comedy*, *A Doll's House*, *Winter's Tales*

Information about the author: Anastasia V. Lomagina, PhD in Philology, Associate Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Moika River Emb., 48, 191186 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0002-8308-1728
E-mail: avlomagina@herzen.spb.ru

For citation: Lomagina, A.V. "K. Blixen's *Winter's Tales*: Intertextual Interaction with H. Ibsen's Texts." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 100–117. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-100-117

Карен Бликсен (1885–1962), так же как и Хенрик Ибсен, является одним из самых известных авторов, принадлежащих литературе скандинавских стран. Творческое наследие писательницы насчитывает один роман, автобиографическую повесть и шесть сборников новелл, которые она писала, как правило, сначала на английском языке под своим основным псевдонимом Исак Динесен в расчете на читателей в Великобритании и США, потом на датском для аудитории у себя на родине.

Настоящая статья интерпретирует сюжет и предлагает варианты «разрешения текстовых аномалий» [2, с. 16], т. е. необъяснимых событий сюжета и неочевидных причин преображения отдельных персонажей в трех новеллах сборника «Зимние сказки» («Рассказ корабельного юнги», «История одной жемчужины» и «Молодой человек с гвоздикой»), с опорой на интертекстуальные отсылки к произведениям Х. Ибсена и реминисценциям из его биографии.

Под интертекстуальным взаимодействием здесь подразумевается форма авторской интертекстуальности, являющая собой «способ генезиса авторского текста через сложную систему отношений, оппозиций, идентификаций и маскировки с текстами других авторов» [2, с. 20], которая предполагает различные читательские стратегии и установки «на углубленное понимание и разрешение непонимания текста» [2, с. 16].

Одной из основных черт творчества К. Бликсен, которую отмечают все ее исследователи, является использование многочисленных отсылок к вербальным и изобразительным произведениям-предшественникам, которые включают иронический диалог с сюжетами нескольких претекстов одновременно. Так, в «Рассказе корабельного юнги» сюжет о «спасенной

моряком птице как волшебном помощнике» является антитезой «убитой птице как повода для проклятия» из стихотворения С. Кольриджа «Сказания о старом мореходе» (1797), а также отсылает к запискам отца писательницы В. Динесена (Богониса) «Охотничьи письма» (1886–1891), где описан эпизод убийства попавшей на корабль птицы.

Кроме того, в ее текстах присутствуют упоминания событий из собственной жизни и биографические факты известных деятелей искусства и науки. Датские критики в 1940-х гг. были недовольны ее стилизованным, нереалистичным повествованием, обилием цитат и заимствованных сюжетных поворотов и упрекали ее новеллы в использовании техники «пастиша» и «копировании» [5].

Событийный план, как отметил в анализе повествовательной манеры К. Бликсен датский исследователь Йохан де Мюлиус, занимает в ее новеллах весьма скромное по значению место [7]. Основное внимание читателя привлечено к лакунам в повествовании, к белым пятнам, к тому, что не сказано. Подтверждение тому, что недосказанность является стратегией автора, можно найти в одной из новелл раннего сборника писательницы «Семь фантастических историй» (1937). Один из персонажей, рассказчик историй Мира Йама, произносит фразу, как будто бы обращенную к читателям всех текстов писательницы: «Пойми то, что сможешь, а об остальном не думай. Нет ничего плохого в том, что тебе понятна только половина истории» (*Du maa forstaa saa meget, som Du kan, og lade Resten være. Det er ikke noget daarlig Egenskab i en Fortælling, at man kun forstaar Halvdelen af den*) [17, s. 341] (здесь и далее перевод наш. — *А.Л.*). В своем исследовании “Understanding K. Blixen” С. Брентли цитирует современника писательницы, литературоведа Х. Брикса, который утверждал, что в творчестве К. Бликсен могут быть в лучшем случае поняты три четверти скрытого смысла [5, p. 103].

Читатель, таким образом, может выбрать одну из двух стратегий: согласиться с загадочностью и внешней немотивированностью сюжетной линии или попытаться разгадать скрытые механизмы, которые двигают действие и дают объяснение словам, поступкам или молчанию персонажей. Механизм интертекстуального взаимодействия, который запускает диалог с различными текстами-предшественниками и живописными сюжетами, помогает найти взаимосвязь между событиями сюжета и предлагает несколько сценариев возможного развития судеб персонажей за рамками произведения.

Сама писательница всячески поддерживала завесу таинственности вокруг своей личности и своего метода работы. Например, сохранились очень немногие из ее черновиков, и она никогда не отвечала напрямую на вопросы о сюжетных лакунах. Метод ее работы и редактуры текста описан датским литературоведом П. Берентом в комментариях к изданию «Зимних сказок» 2010 г., где он цитирует воспоминания секретаря К. Селборн. Она свидетельствует, что писательница многократно перерабатывала тексты, до пятидесяти раз «перепахивала» их, как она это называла, диктуя заново, добиваясь отточенности каждой фразы [3], так что в текстах новелл из сборника «Зимние сказки» нет случайных деталей.

Исследователи творчества писательницы дают разное объяснение значительному количеству интертекстуальных элементов в ее новеллах и очевидных связей с многими претекстами. Некоторые подчеркивают принцип «игровых» отношений Бликсен с читателем [13], в том числе стилизованной театральности как игры [11]. Другая группа исследователей возводит прием нарушения логики событий, приводящий к созданию смысловых лакун, к увлечению писательницей эстетикой французского и датского символизма (С. Малларме, С. Клаусен). С символистами ее роднит и неоплатоническое представление о мире идей, которое трактуется ею как бесконечный мир сюжетов и персонажей [8; 10].

Принцип соответствий, предложенный французскими символистами, имеет целью не копировать внешний мир, а пробуждать эстетические эмоции путем создания эстетических форм. За этими формами всегда угадывается тема, которая относится к духовной сфере бытия. В свете этой концепции создание текстов К. Бликсен с использованием схожих персонажей, цитат и прочих отсылок к чужим литературным текстам, сказаниям и мифам является попыткой не назвать явление, а вызвать его в сознании читателя с помощью сравнений и художественных аналогий. Тем самым сюжет или отдельный персонаж становится в один ряд с бесчисленным множеством литературных, живописных и скульптурных повторений [12].

Кроме того, в этом принцип существования художественного мира писательницы совпадает с взглядами теоретика модернизма Э. Форстера, с «Аспектами романа» (1927) которого она, скорее всего, была знакома. В ее художественном мире искусство также существует наравне с жизнью, и жизнь персонажей ничуть не менее реальна, чем живых людей в сочи-

ненной Богом-автором Вселенной, о чем неоднократно заявляют ее персонажи [12].

Действие всех новелл писательницы перенесено в Европу первой половины XIX в., в языке повествования на датском языке встречаются архаизмы [3], события сюжета и некоторые повествовательные элементы имитируют датскую прозу времен романтизма и английскую готическую новеллу [1]. В одном из своих интервью писательница так объясняла причину выбора ею хронологических рамок для описываемых событий: «Я перенесла действие своих “историй” на сто лет назад во времена настоящего романтизма, где люди и обстоятельства жизни были совершенно иными. Только так мне удалось почувствовать абсолютную свободу» [6, s. 22]. Тем самым писательница, возможно, сознательно повторяет прием одного из своих любимых авторов, с которым постоянно не соглашается в вопросах семейных отношений, — С. Унсет (1882–1949), которая в своих романах о норвежском Средневековье рассуждает об отношениях мужчины и женщины с позиции человека начала XX в.

Список текстов-предшественников, с которыми вступает в диалог автор, очень длинен. Чаще всего в ее новеллах встречаются цитаты и аллюзии к Библии, исландским сагам, пьесам Шекспира, философским текстам С. Киркегора, произведениям Г. Гейне. Большой, но не окончательный список претекстов, которые включаются в интертекстуальное взаимодействие в новеллах К. Бликсен, рассмотрен в монографии Б. Глинке [9].

Х. Ибсен по сравнению с другими авторами относительно редко упоминается в связи с творчеством К. Бликсен. В каталоге ее библиотеки в имении Рунгстедлунд отсутствуют пьесы драматурга, несмотря на то что «четверо великих норвежцев» представлены собранием сочинений Б. Бьернсона, текстами Ю. Ли и А. Хьелланна [4].

В автобиографической повести «Африканская ферма» Ибсен упоминается только раз: один из гостей писательницы в Кении предлагает прочитать по ролям пьесу «Привидения» и интересуется, есть ли у нее дома текст пьесы. «У меня не было Ибсена», — пишет автор [15, s. 156].

Тем не менее К. Бликсен была хорошо знакома с пьесами и стихотворными произведениями норвежского драматурга. В письмах писательницы к семье, присланных из Африки, несколько раз упоминаются персонажи Ибсена. В письме матери от 22 июля 1928 г., рассуждая о смысле жизни,

она цитирует и развивает дальше высказывание профессора П.Х. Уикстида о пьесе Ибсена «Пер Гюнт» из «Четырех лекций о Х. Ибсене», которое, возможно, читала в предисловии к изданию собрания сочинений Ибсена на английском языке 1907 г.: «Что значит быть собой? Господь имел что-то в виду, создавая каждого из нас. Быть самим собой для человека и значит воплотить замысел Бога в словах и делах, то есть стать “Божьим словом во плоти”. Но что же, если бедный дьявол не способен воплотить тот замысел, ради которого он был создан Господом?» [14, s. 176].

13 сентября 1928 г. в письме к сестре Эллен она сравнивает свою мать с Норой Ибсена и дает свою трактовку образу ибсеновского персонажа: «Мне кажется, что мама по своей природе “легкий” человек (я совсем не имею в виду “легкомысленный”). Для того чтобы быть счастливой, она вынуждена верить в то, что жизнь легка, мила и прекрасна сама по себе, чтобы быть краткой скажу, так же как Нора, тоже легкая в своих мыслях, которая уверена, что чудесное рядом. Если ей удастся сохранить эту веру, то для нее не наступит ничего тяжелого или страшного в жизни. <...> ...Это всегда было и моим устремлением и целью в жизни: укрепиться в чувстве, что не существует ничего плохого и страшного, а только миллионы и миллиарды чудесных и великолепных возможностей» [14, s. 180–181].

В сборниках эссе К. Бликсен Ибсен встречается дважды: в эссе «Письма из воюющей страны» (1948) как упоминание того, что немцы в Третьем Рейхе ставят его пьесы, в их трактовке он предстает со своим правдоискательством и «густым идеализмом» подлинным германцем [16, s. 124].

Весьма примечательна вторая цитата, в которой образ Норы из «Кукольного дома» становится именем нарицательным. В эссе «О современном браке» (1923) она пишет, что современная ей молодежь решает некоторые вопросы значительно проще, чем во времена Вертера и Лотты, они могут разорвать семейные отношения без очевидных скандалов из-за разногласий. Писательница называет Нору первопроходцем современного отношения к браку: «Когда Нора первой решилась на это, так как это было для нее равнозначно спасению души, всем показалось, что это выглядело слишком легковесно, а сама проблема казалась почти неразрешимой» [16, s. 11].

Цитаты показывают, что писательница не только была знакома с творчеством Ибсена, в чем не может быть сомнения, учитывая масштаб

драматурга, но и рефлексировала по поводу идей и персонажей из его пьес. В нескольких новеллах Бликсен включены интертекстуальные элементы, отсылающие к сюжетам великого норвежца.

Одна из основных тем, которую писательница многократно затрагивает в своих новеллах, — это загадка человеческой судьбы и ее связь с искусством, которое воспринимается как образ жизни, ее высшая ценность и предназначение. Э. Брунбьерг в своем исследовании, посвященном творчеству К. Бликсен, цитирует ее высказывания об этом: «Искусство стало (для нее) методом поиска истины» [6, s. 20], «все несчастья можно вынести, если сделать их элементами истории» [6, s. 20]. К великим произведениям литературы и искусства она относилась так же, трактуя их как способ существования авторов.

Подлинному творчеству, с точки зрения писательницы, мешает благополучная семья и спокойная жизнь, необходимо «мужество, фантазия и героизм» [6, s. 24] оставить комфорт, принять судьбу и стать героем своей истории. Поэтому в ее новеллах так много персонажей, отказывающихся от жизни рядом с любимым человеком ради приключений, о которых можно рассказать или написать. Она находит себе в этом союзника в Х. Ибсене, ближе всего ей оказываются две его пьесы, где подвергается критике институт брака: «Комедия любви» (1862) и «Кукольный дом» (1879).

В новеллах писательницы есть несколько способов вызвать к жизни литературный дух предшествующих эпох и привлечь к дискуссии тот или иной претекст. Это может быть:

- упоминание артефакта, встречающегося в разных произведениях; такую роль играет, например, жемчужина в новелле «История одной жемчужины»;
- имя персонажа, например Нора в новелле «Рассказ корабельного юнги»;
- место действия, например Одда и фьорд Хардангер в новелле «История одной жемчужины», где фигурирует в качестве персонажа сам Х. Ибсен;
- эпизодические сюжетные сходства и принципиальные расхождения, например сюжет «Пышки» Мопассана для новеллы «Элоиза»;
- прямые и завуалированные цитаты [12].

Таким образом, в новеллах писательницы могут встречаться маркеры, привлекающие одновременно к диалогу разные тексты-источники. Как правило, этот диалог приводит к ироническому разоблачению, например маскулинного взгляда на взаимоотношение мужчин и женщин, что является очень частой темой в творчестве писательницы.

Так, в новелле «История одной жемчужины» Бликсен, с одной стороны, опирается на Ибсена как на союзника в вопросах творчества и семейной жизни, с другой — виртуозно осуществляет разоблачение Х. Ибсена, привлекая к ироническому диалогу его пьесу «Комедия любви», поэму «Терье Викен» (1862) и используя элементы биографии самого драматурга.

В центре сюжета новеллы — конфликт, который разыгрывается в душе молодой датской девушки Йенсины во время свадебного путешествия к норвежским фьордам. Она хочет во что бы то ни стало научить своего бесстрашного и безрассудного мужа бояться. Но единственное, что заставляет его обеспокоиться, — это рассыпавшееся фамильное ожерелье, которое он подарил на свадьбу своей жене. Они относят ожерелье в починку безногому сапожнику, а тот, обратив внимание, как молодая женщина опасается оставлять ему жемчуг, нанизывает в шутку на нитку одну лишнюю жемчужину. Эта драгоценная жемчужина, которая обнаруживается лишь несколько недель спустя, вызывает полную переоценку молодой женщиной своей жизненной стратегии и судьбы.

Ибсен предстает в рассказе как маленький, плотный незнакомец в черном пальто, «не старше 30 лет», который «бодро поднимался вверх по тропе» [18, s. 54]. Он садится на скамью, с которой открывается великолепный вид, и там происходит их беседа с Йенсиной. То, что речь идет об Ибсене, внимательному читателю понятно из диалога персонажей, однако молодая женщина, которая, судя по всему, не знает ни драматургии, ни биографии Ибсена, узнает его имя только после беседы.

Фигура великого драматурга в новелле, как и во всех других текстах писательницы, где действующими лицами оказываются исторические личности, является маркером, который сигнализирует читателю о наличии возможного диалога с его произведениями или его судьбой. При установлении связи с пьесами Ибсена как с текстами-источниками и с его биографией события, описанные в новелле, получают новое объяснение. Так, новелла строится на антитезе равнинной Дании и горной Норвегии как метафори-

ческого противопоставления буржуазного, честного, лютеранского мировоззрения девушки аристократическому отсутствию страха у ее мужа, его ницшеанскому «нахождению по ту сторону добра и зла». Эта антитеза, при «наложении» на ибсеновскую систему художественных координат, становится искаженным вариантом противопоставления равнины и гор у драматурга, которое встречается во многих его пьесах. Кроме того, путешествие датской пары проходит в местах, известных из биографии Ибсена, он сам бывал в Одде. Сердитое утверждение Ибсена, что он не согласен променять тяготы творчества на буржуазные добродетели и работу аптекаря и «смешивать порошки и пилюли», отсылает читателя к биографии Ибсена, который в ранней юности действительно был учеником аптекаря. Тем самым Ибсен — персонаж новеллы — включается, сам того не зная, в дискуссию и выступает против воззрений девушки из равнинной Дании о превосходстве буржуазного, добропорядочного и прозаического мира, поддержав аристократический, бесстрашный и поэтический мир ее мужа, который символизируют норвежские горы.

В диалоге Йенсины и Ибсена встречается цитата из пьесы «Комедия любви», а также факты биографии самого Ибсена, что срабатывает как еще один маркер, включающий иронический диалог с творчеством драматурга.

Йенсина рассказывает случайному прохожему, который оказывается Ибсеном, о своем свадебном путешествии и подтверждает его догадку, что это она выбрала норвежскую дикую горную природу в качестве цели путешествия. Читатель, в отличие от Ибсена, знает, почему девушка выбрала горную Норвегию для свадебного путешествия: сначала — чтобы побыть с мужем вдалеке от всех людей, потом — чтобы научить его бояться за ее жизнь. Однако Ибсен в новелле отождествляет молодую пару со своими литературными персонажами, как будто речь идет о Сванхильд и Фальке из «Комедии любви». Он цитирует слова Сванхильд: «Да, да, я так и думал, он — птица, ловящая ветер крылом, а Вы — взмах, поднимающий его ввысь» [18, s. 55]. Ибсен из новеллы Бликсен не понимает проблемы Йенсины, которая отчаянно борется за себя в семейных отношениях, и своей самоуверенностью и словами «я так и думал» ставит себя, великого знатока женщин, автора многих женских персонажей, под иронический удар и будит в читателе сомнение в непогрешимой правильности его суждений.

В тексте новеллы есть еще несколько совпадений с сюжетами Ибсена, которые могут служить маркерами, отсылающими читателя к текстам драматурга. Одним из основных персонажей в этой новелле, имя и судьба которого проецируются на сюжеты нескольких претекстов, является сапожник-сказитель, проживающий в Одде. К нему приходит и Ибсен послушать фольклорные истории края, и главное действующее лицо — Йенсина — для того, чтобы починить рассыпавшуюся нитку жемчуга. Сапожника зовут Пиитер Викен (Peiter Viken), и про него становятся известны следующие детали: он собирался когда-то быть поэтом и с этой целью отправился в горы, где попал в снежную лавину. Его спасли, однако после обморожения ему пришлось отнять обе ноги. Эти события привели его в сапожную мастерскую, он оставил мечту о поэзии, однако стал рассказчиком, собирающим фольклорные сказки и истории, которые Ибсен в разговоре с Йенсиной называет «жемчужинами».

Мотив «ухода в горы для продолжения поэтического творчества» становится в новелле аллюзией, отсылающей к Фальку в «Комедии любви», который разрывает отношения со Сванхильд и отправляется в горы для сохранения в себе источника творчества, поскольку брак неизбежно убивает поэтическое начало. Пьеса заканчивается уходом поэта; что происходит с Фальком в горах и какова его дальнейшая судьба — остается неизвестным. К. Бликсен в своей новелле предлагает один из вариантов развития событий пьесы: поэт, ставший калекой, приобретает дар рассказчика.

Имя Викен позволяет привлечь к дешифрованию событий сюжета поэму Ибсена «Терье Викен», которая, скорее всего, была известна писательнице в форме песни. В тексте Ибсена говорится о том, как моряк Викен отказался от мести за свою погибшую семью и спас от смерти жену и дочь англичанина, повинного в его горе. Его удержал от убийства взгляд на невинного ребенка лорда. По сюжету К. Бликсен сапожник Викен встречается с лордом и леди из Англии, для которых он тоже чинит рассыпавшиеся жемчуга, но забывает у себя одну из жемчужин. Именно эту жемчужину он тайно нанизывает на нитку вместе с жемчугами Йенсины, что она обнаруживает спустя значительное время. Жемчужина в этой ситуации скорее всего символизирует будущего ребенка Йенсины. С. Брентли упоминает в главе, посвященной этой новелле, о том, что два исследователя и знакомых К. Бликсен О. Хенриксен и Х. Хольмберг истолковывали изменение взгля-

да на жизнь, произошедшее с Йенсиной в конце новеллы, как ее осознание того, что она беременна, хотя напрямую об этом факте в тексте не говорится [5, p. 120].

Вторая новелла сборника, в которой тоже есть отсылка к Ибсену, — это «Рассказ корабельного юнги». Новелла трактуется большинством исследователей как повествование об инициации — взрослении молодого человека. Сюжет этой готической истории начинается с того, что корабельный юнга Симон спасает сокола, запутавшегося в снастях на вершине мачты. Когда судно прибывает в норвежский город Будё, он отправляется блуждать по городу, встречает девочку четырнадцати лет, которой дарит апельсин, и просит взамен поцелуй. Она просит его вернуться за поцелуем на следующий день. Однако по дороге к дому девочки юношу задерживает группа пьяных русских моряков, которые хотят с ним выпить. Один из них признается юнге в любви и не хочет выпускать его из пьяных объятий. Юноша убивает его ножом в попытке вырваться и успевает получить поцелуй девушки, хотя его ищут как убийцу. Неожиданно ему оказывает помощь старуха лопарка, которую все считают ведьмой. Она прячет его в своей хижине и угрожает проклятьем пришедшим с обыском морякам. На прощанье она сообщает юноше, что она — тот самый сокол, которого он спас с мачты, и обещает много приключений в жизни и любовь девушек.

На первый взгляд новелла является вариантом сказочного нарратива о сверхъестественном помощнике, который приходит на выручку в самую тяжелую минуту в благодарность за спасение. Однако сюжет получает значительную глубину, если подключить к объяснению событий интертекстуальные связи.

В этом тексте события локализованы в норвежском городе провинции Нурланн. В новелле прослеживается ироничный диалог с сюжетами трех норвежских произведений: «Кристин — дочь Лавранса» С. Унсет (1920), которая является любимым антагонистом К. Бликсен, «Бенони» и «Роза» К. Гамсуна (1908) и в меньшей степени с «Кукольным домом» Х. Ибсена. С помощью механизма аллюзии новелла актуализирует в пьесе Ибсена, как и в двух других норвежских текстах, тему любовных отношений между мужчиной и женщиной.

Девушку, которая дарит юнге поцелуй в обмен на апельсин, зовут Нора, как ибсеновскую героиню. Она — дочь пастора, как и главный жен-

ский персонаж в романе Гамсуна, и ей четырнадцать лет, как Рамборг, сестре Кристин Лаврансдаттер. Сходство с девочкой-подростком из романа С. Унсет усиливается тем, что она влюбляется в юнгу Симона, чье имя совпадает с именем будущего мужа Рамборг у С. Унсет. Нору, Рамборг и Розу объединяет только то, что они все несчастны, и каждая по-своему решает проблему отношений с мужчинами. Любящая жена Нора приходит к глубокому разочарованию и уходит от мужа Хельмера. Рамборг с детских лет любит только Симона — бывшего жениха своей старшей сестры — и настаивает на том, чтобы выйти за него замуж, но страдает всю жизнь от того, что муж ее не любит по-настоящему. Роза проходит через несколько мучительных отношений любви-ненависти с разными мужчинами, где мучатся, как это часто бывает у Гамсуна, все. Таким образом, сквозь призму каждого из этих женских персонажей будущее девочки из новеллы Бликсен может быть несчастливым, и она сделает несчастным мужчину, который окажется рядом.

В новелле К. Бликсен Нора противопоставлена колдунье-лопарке Сюнниве, контрастные черты, присущие этим женщинам, показывают, что они на самом деле являются соперницами за влияние на судьбу юнги Симона. Нора — дочь пастора, юная, «стройная, как угорь», эротичная, но она не может помочь Симону, так как ее отец, пастор, выдаст его как убийцу суду. Сюннива является ее полной противоположностью: она колдунья, старая, дикая и мудрая, она спасает юношу и пускает себе кровь, чтобы скрыть его преступление. Если предположить, что Нора в новелле — отсылка к персонажу из пьесы Ибсена, то обнаруживается еще одна ироничная деталь, которая усиливает антитезу: в то время как колдунья выступает в начале новеллы в образе грозного сокола, Нора, как говорит Хельмер в пьесе Ибсена, щебечет, как птичка.

Несмотря на то что колдунья в разговоре с Симоном утверждает, что все женщины мира держатся вместе, она благословляет его на путешествие и жизнь моряка, а совсем не на возвращение к девушке.

В основе этого противостояния лежит сюжет, многократно использовавшийся в древнегреческих текстах, а также в европейской литературе и живописи, «Геркулес на распутье» — герой, который должен сделать выбор между двумя женщинами — Венерой и Минервой, олицетворяющими порок и добродетель. Какие возможности открывает Нора Симону в новелле

датской писательницы, благодаря интертекстуальной игре? Эротическую любовь (она будет очень красивой), любовь-ненависть Гамсуна и семейные отношения, как в пьесе Ибсена, в то время как колдунья Сюннива обещает ему свое покровительство, любовь всех девушек, счастье моряка и долгую жизнь как хорошую историю.

Третья новелла сборника, которая тоже косвенно отсылает к проблематике, затронутой Х. Ибсеном в «Комедии любви», называется «Молодой человек с гвоздикой». В тексте этой новеллы нет цитат, имен собственных или артефактов, которые могли бы работать маркером диалога с творчеством Ибсена. Однако эта новелла тоже поднимает тему писательского вдохновения и губительного влияния на него семейной жизни. Главный персонаж новеллы, Чарли Деспар (Charlie Despard), является собирательным образом писателя, так как его инициалы совпадают с именем Чарльза Диккенса; если читать его имя по-французски, то его зовут как Шарля Бодлера; в новелле он говорит о «болезни к смерти» и назван «несчастнейший», что отсылает читателя к С. Киркегору; он возвращается из Италии, как Х.К. Андерсен, где искал вдохновение для своего романа; и, наконец, его жену зовут Лаура, как музу Петрарки. Персонаж Бликсен испытывает глубокое отчаяние, на что намекает и его фамилия Despard, из-за невозможности написать следующий роман он решает оставить свою жену и отправиться путешествовать с моряками. Новелла начинается как английская готическая новелла, но следует классической схеме комедии положений.

Чарли по ошибке оказывается в чужом номере в отеле, где в постели ждет своего возлюбленного незнакомая дама. Незадачливый писатель не впускает любовника (молодого человека с гвоздикой) в комнату, и тот уходит, подумав, что постучался не в ту дверь. Уверенный в том, что рядом спит его жена, писатель посреди ночи бежит и оставляет в номере прощальную записку. После ночных приключений он возвращается утром и осознает свою оплошность, а также свою роль в комедийной ситуации, автором которой является сам Господь Бог. Это заставляет его принять как неизбежность тот факт, что он должен описывать лишь те сюжеты, которые ему предлагает Высшая сила.

Ибсеновское неприятие брака как места комфорта, буржуазного болота, в котором гибнут ростки поэзии, находит отражение в метафоре «маяка» — антитезы «кораблю», которая приходит на ум Чарли при взгляде

на жену: «Она и есть вросший в скалу, величественный маяк <...> для всех плавучих парусных судов приближаться к ней смерти подобно» [18, s. 40].

Таким образом, все три новеллы писательницы, где есть упоминание или намек на знакомство с текстами Х. Ибсена, рассмотрены по порядку ослабления маркированности и очевидности этой связи. С помощью привлечения текстов Х. Ибсена, наряду с другими претекстами, внимательный и эрудированный читатель может восстановить линейную логику повествования, снять непонимание, сделать ясными причинно-следственные связи событий новеллы. Ироническая перекличка с претекстом или привлечение автора-предшественника как союзника в споре помогает писательнице создать семантически плотный, насыщенный смыслами текст.

Х. Ибсен предстает через призму текстов Бликсен в очень усеченном и достаточно примитивном виде: отсылки к его текстам есть там, где речь идет о браке, отношениях между мужчиной и женщиной и творчестве, противопоставленном жизни в браке. Его персонажи низводятся до уровня типажа, одного из отражений идеи брака и ставятся в длинный ряд персонажей литературы, оказывавшихся в подобных ситуациях. С одной стороны, такая стратегия позволяет читателю погрузиться в лабиринт разгадывания подлинной подоплеки событий, находя сходства или полемику с предшественниками, с другой стороны, читатель может строить предположения о дальнейшем развитии судьбы персонажа, исходя из намека на интертекстуальное сходство, которое иногда подтверждается, иногда нарушается, а иногда остается за рамками повествования как возможность.

Список литературы

Исследования

1 *Ломагина А.В.* Преломление традиций романтизма в новеллистике К. Бликсен // Скандинавская филология. 1999. № 6. С. 172–179.

2 *Фатеева Н.А.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: URSS, 2007. 280 с.

3 *Behrendt P.* Genesis // *Blixen K.* Vintereventyr. Copenhagen: Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2010. S. 403–462.

4 *Bondesson P.* Karen Blixens bogsamling på Rungstedlund. Copenhagen: Gyldendal, 1982. 442 s.

5 *Brantly S.* Understanding Isak Dinesen. Columbia: University of South Carolina Press, 2002. URL: http://proxy.library.spbu.ru:2124/login.aspx?direct=true&AuthType=ip&db=nlebk&AN=144529&lang=ru (дата обращения: 22.08.2020).

6 *Brundbjerg E.* Kvinden, kætteren, kunstneren. Karen Blixen. Copenhagen: Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2020. 440 s.

7 *de Myllius J.* Litteraturbilleder: Æstetiske udflugter i litteraturen fra Søren Kierkegaard til Karen Blixen. Copenhagen: Lindhardt og Ringhof, 2017. URL: https://play.google.com/books/reader?id=Glg6DwAAQBAJ&hl=ru&pg=GBS.PT3 (дата обращения: 22.08.2020).

8 *Gabriel B.* Mallarméan Poetics and Isak Dinesen's Politis in "The Blank Page" // Isak Dinesen and Narrativity / ed. by Gurli A. Woods. McGill-Queen's University Press, 1994. P. 79–101. URL: www.jstor.org/stable/j.ctt7zvc7.10 (дата обращения: 01.08.2020).

9 *Glienke B.* Fatale Präzedenz: Karen Blixens Mythologie. Neumünster: K. Wachholtz, 1986. 364 S.

10 *Jørgensen B.H.* The Poetics of the Story: On Symbolist Tendencies in Isak Dinesen's Fiction // Isak Dinesen and Narrativity / ed. by Gurli A. Woods. McGill-Queen's University Press, 1994. P. 102–114. URL: www.jstor.org/stable/j.ctt7zvc7.11 (дата обращения: 01.08.2020).

11 *Korovin A.* The Roads Round Pisa by Karen Blixen — a play with a plot and a form // Scandinavian Philology. 2022. Vol. 20, issue 1. P. 98–110.

12 *Lomagina A.* Karen Blixen reads the Olaf Tryggvason saga: Reception of the saga and narrative strategies in "The Bear and the Kiss" // Scandinavian Philology. 2020. Vol. 18, issue 2. P. 323–337.

13 *Steponavičiūtė I.* Texts at Play: The Ludic Aspect of Karen Blixen's Writing. Vilnius: Vilnius University, 2011. 264 p.

Источники

14 *Blixen K.* Breve fra Afrika 1914–31. Copenhagen: Gyldendal, 1991. 308 s.

15 *Blixen K.* Den afrikanske farm. Copenhagen: Gyldendal, 1970. 298 s.

16 *Blixen K.* Samlede essays. Copenhagen: Gyldendal, 1992. 278 s.
17 *Blixen K.* Syv Fantastiske Fortællinger. Copenhagen: Gyldendal, 1950. 508 s.
18 *Blixen K.* Vintereventyr. Copenhagen: Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2010. 481 s.

References

1 Lomagina, A.V. "Prelomlenie traditsii romantizma v novellistike K. Blixen" ["Transformation of Traditions of Romanticism in the Short Stories by Karen Blixen"]. *Skandinavskaia Filologiia*, no. 6, 1999, pp. 172–179. (In Russ.)
2 Fateeva, N.A. *Intertekst v mire tekstov: Kontrapunkt intertekstualnosti* [*Intertext in the World of Texts. Intertextual Counterpoint*]. Moscow, URSS Publ., 2007. 280 p. (In Russ.)
3 Behrendt, Poul. "Genesis." Blixen, Karen. *Vintereventyr*. Copenhagen, Gyldendal & Det Danske Sprog- og Litteraturselskab, 2010, s. 403–462. (In Danish)
4 Bondesson, Pia. *Karen Blixens bogsamling på Rungstedlund. En katalog.* Viborg, Gyldendal, 1982. 442 s. (In Danish)
5 Brantly, Susan. *Understanding Isak Dinesen.* Columbia, University of South Carolina Press, 2002. Available at: http://proxy.library.spbu.ru:2124/login.aspx?direct=true&AuthType=ip&db=nlebk&AN=144529&lang=ru (Accessed 22 August 2020). (In English)
6 Brundbjerg, Else. *Kvinden, kætteren, kunstneren. Karen Blixen.* Copenhagen, Lindhardt og Ringhof Forlag A/S, 2020. 440 s. (In Danish)
7 de Myllius, Johan. *Litteraturbilleder: Æstetiske udflugter i litteraturen fra Søren Kierkegaard til Karen Blixen.* Copenhagen, Lindhardt og Ringhof, 2017. Available at: https://play.google.com/books/reader?id=Glg6DwAAQBAJ&hl=ru&pg=GBS.PT3 (Accessed 22 August 2020). (In Danish)
8 Gabriel, Barbara. "Mallarméan Poetics and Isak Dinesen's Politis in 'The Blank Page'." *Isak Dinesen and Narrativity*, ed. by Gurli A. Woods. McGill-Queen's University Press, 1994, pp. 79–101. Available at: www.jstor.org/stable/j.ctt7zvc7.10 (Accessed 01 August 2020). (In English)
9 Glienke, Bernhard. *Fatale Präzedenz: Karen Blixens Mythologie.* Neumünster, K. Wachholtz, 1986. 365 S. (In German)
10 Jørgensen, Bo Hakon. "The Poetics of the Story: On Symbolist Tendencies in Isak Dinesen's Fiction." *Isak Dinesen and Narrativity*, ed. by Gurli A. Woods. McGill-Queen's University Press, 1994, pp. 102–114. Available at: www.jstor.org/stable/j.ctt7zvc7.11 (Accessed 1 August 2020). (In English)
11 Korovin, Andrey. "The Roads Round Pisa by Karen Blixen — a play with a plot and a form." *Scandinavian Philology*, vol. 20, issue 1, 2022, pp. 98–110. https://doi.org/10.21638/11701/spbu21.2022.107 (In English)

12 Lomagina, Anastasia. “Karen Blixen reads the Olaf Tryggvason saga: Reception of the saga and narrative strategies in ‘The Bear and the Kiss’.” *Scandinavian Philology*, vol. 18, issue 2, 2020, pp. 323–337. (In English)

13 Steponavičiūtė, Ieva. *Texts at Play. The Ludic Aspect of Karen Blixen’s Writings.* Vilnius, Vilnius University, 2011. 264 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DLYWBB
УДК 821.111.0 + 821.161.1.0
ББК 83.3(4Вел)5 +
83.3(2Рос=Рус)6

О РОЛИ ВООБРАЖЕНИЯ В НЕОМИФОЛОГИЧЕСКИХ ТЕКСТОВЫХ СТРУКТУРАХ (УИЛЬЯМ БЛЕЙК VS ДАНИИЛ АНДРЕЕВ)

© 2026 г. И.В. Чиндин
Российская таможенная академия, Люберцы, Россия
Дата поступления статьи: 15 ноября 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-118-149

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о роли и значимости воображения в процессе создания текстовых структур, близких по своим литературным, онтологическим и гносеологическим характеристикам к мифу; для анализа выбираются творчество Уильяма Блейка и Даниила Андреева, фиксируется их авторское отношение к воображению; изучается генезис особого внимания к воображению в творчестве художников мистико-романтической направленности; выделяются два подхода к понятию воображения — мистико-гносеологический и мистико-психологический; обнаруживается высокая значимость воображения в романтизме Блейка; при анализе творчества Андреева фиксируется факт трансгрессии художественной литературы и мифа; при анализе целостного мировосприятия Андреева выделяется понятие *воплощения*, которое заступает на место *воображения*; анализируется особый характер творческого процесса художника, восстановившего в структурах своей психики мифическую целостность; в качестве главной особенности выделяется ослабление личностного начала и усиление нуминозных влияний на творческий процесс, вследствие чего повествующий о новейшем мифическом хронотопе субъект становится медиатором и передатчиком смыслов от нуминозной субстанции к миру людей; делается вывод о противопоставлении *мифопоэтическому воображению* Блейка *мифического иноматериального воплощения* Андреева.

Ключевые слова: Даниил Андреев, Уильям Блейк, миф, мистицизм, воображение, воплощение, мифопоэтика, мифотворчество, трансмифологизм, Роза Мира

Информация об авторе: Игорь Викторович Чиндин — кандидат философских наук, доцент, кафедра гуманитарных дисциплин, Российская таможенная академия, Комсомольский проспект, д. 4, 140015 г. Люберцы, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-7241-1763

E-mail: chindin@inbox.ru

Для цитирования: *Чиндин И.В.* О роли воображения в неомифологических текстовых структурах (Уильям Блейк vs Даниил Андреев) // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 118–149. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-118-149

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

ON THE ROLE OF IMAGINATION IN NEO-MYTHOLOGICAL TEXTUAL STRUCTURES (WILLIAM BLAKE VS DANIEL ANDREEV)

© 2026. Igor V. Chindin
Russian Customs Academy, Lyubertsy, Russia
Received: November 15, 2024
Approved after reviewing: March 29, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article deals with the question of the role and significance of imagination in the process of creating text structures, which are close to myth in their literary, ontological, and epistemological characteristics. The works of William Blake and Daniel Andreev are chosen for consideration and analysis, and their authorial attitude toward imagination is recorded. The genesis of special attention to imagination in the works of mystical-romantic artists is studied; the author of the article distinguishes two approaches to the concept of imagination (mystical-epistemological and mystical-psychological). The high significance of imagination in Blake's mythopoetic romanticism is revealed. When analyzing the work of Andreev, the fact of transgression of literature and myth is recorded; in the analysis of Andreev's holistic world perception, the concept of embodiment is highlighted as supplanting imagination. The special character of the creative process of the artist, who restored mythical integrity in the structures of his psyche, is analyzed. The main peculiarity is the weakening of the personal principle of creativity and the strengthening of numinous influences on the creative process, as a result of which the subject narrating the newest mythical chronotope becomes a mediator and transmitter of meanings from the numinous substance to the world of people. At the end of the article, the author concludes by contrasting Blake's *mythopoetic imagination* with the mythical and *extramaterial embodiment* of Andreev.

Keywords: Daniel Andreev, William Blake, myth, imagination, embodiment, mythopoetics, myth-making, transmythologism, Rose of the World

Information about the author: Igor V. Chindin, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Humanities, Russian Customs Academy, Komsomolsky Ave., 4, 140015 Lyubertsy, Russia. https://orcid.org/0000-0001-7241-1763

E-mail: chindin@inbox.ru

For citation: Chindin, I.V. "On the Role of Imagination in Neo-Mythological Textual Structures (William Blake vs Daniel Andreev)." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 118–149. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-118-149

Введение

Одним из самых ярких проявлений мифологизма Нового времени является творчество У. Блейка. В нем не только слышатся свойственные романтической эстетике заимствования архаических тем, сюжетов и персонажей из классических мифов для живописных иллюстраций авторского мировоззрения и отображения внутреннего мира лирического героя, но и используются элементы мифической ментальности в самой структуре текста, что свойственно уже неомифологизму XX в. Мифологизм как новый для начала XIX в. метод распространяется практически на всю литературу романтизма, но в художественном наследии «позднего» Блейка он обнаруживается максимально отчетливо и на пиковом для XIX в. уровне: в нем со всей очевидностью проступает само мифическое *архэ* — создание космоса с населяющими его нуминозными сущностями. В своем поэтическом и изобразительном творчестве он рисует портреты ранее неизвестных божеств с новыми, авторски вымышленными именами. Большую роль в процессе мифопоэтической креации Блейк отводит воображению. *Divine imagination* оказывается как инструментом творчества, так и средством познания одновременно. Воображение высвобождает человеческое познание из тесного русла «просветительского» разума, направляющего его только лишь к предметам «объективной» чувственно воспринимаемой реальности и позволяет обратиться к тайнам внутренней вселенной. В последней оказываются возможными богопознание и открытие-творение новаторских богоподобных образов — мифопоэтических нуменов. Между разумом (богом Уризеном) и воображением (богом Лосом) обнаруживается свойственный романтической эстетике конфликт за право ведения человека к истине. Если не брать

во внимание произведения жанра «эпического фэнтези» (родоначальник Дж.Р.Р. Толкин), то творчество Блейка за счет своего ярко выраженного космогонического пафоса, провоцирующего создание «глобального авторского мифа» [23, с. 15], можно считать самым высоким образцом новейшего мифотворчества во всей новоевропейской литературе.

Однако в середине XX в. в российской культуре появляется феномен, который по своему поэтико-демиургическому замыслу оказывается сопоставим с «поздним» Блейком. В «главных» произведениях Д.Л. Андреева мы, при первом приближении, находим такое же выстраивание собственной «мифопоэтической» вселенной, как и у Блейка. «Поздний» Андреев, как и «поздний» Блейк, «создает» свои авторские нуминозные «образы», населяет ими свой «трансфизический» и «метаисторический» космос, описывает механизмы их влияния на мир людей и показывает формы их противостояния друг другу.

На первый взгляд здесь обнаруживается удивительный факт транскультурной передачи некоей мифотворческой модальности: Андреев, как и Блейк, собственным *divine imagination* оказывается способным породить аналогичную «мифопоэтическую» вселенную, а также населить ее «автохтонными» богами родной для себя культуры (не богами «туманного Альбиона», а «русскими богами»). «Поздний» Андреев, казалось бы, становится русским аналогом, культурным побратимом «позднего» Блейка. И данное сравнение посредством анализа мифопоэтической сюжетики, образности, структуры текстов двух «мифотворцев» в дальнейшем было бы весьма возможно, если бы не одно «но»: в отличие от Блейка, Андреев всячески пытается изгнать из своего позднего творчества то, что в свою очередь составляет основу творчества для Блейка, а именно воображение. Он категорически против того, чтобы его поздние творения (со всеми их новейшими нуменами) будущий читатель воспринимал через призму поэтического (пусть даже священного) вымысла.

Воображение (краткий экскурс)

Опыт философско-эстетической рефлексии воображения, начиная с Платона, исчисляется тысячелетиями. Для Античности характерно либо негативное (Платон), либо нейтральное (Аристотель) отношение к «фантасии». По Платону, только после освобождения ума от образов воображения

становится возможным познание эйдического мира. Во фрагменте 606 X Книги «Государства» он пишет о том, что воображение возбуждает в человеке страсти, которые мешают истинному познанию, тем самым становясь источником заблуждения [38, с. 341]. По Аристотелю, воображение занимает среднее положение в структуре познавательных способностей человека: между низшей ступенью — ощущением и высшей — мышлением. С одной стороны, воображение помогает нам мыслить, с другой — истинное познание предполагает преодоление воображения. Эллинистическая рефлексия воображения лежит между Аристотелем (например, стоики) и Платоном (Плотин). У Плотина мы встречаем поистине «черную» онтологизацию воображения: «Что же, в конце концов, есть зло для души? <...> Воображение возникает благодаря удару извне <...> и душа воспринимает этот удар благодаря тому в ней, что не неделимо; и ложными мнениями она обладает потому, что стала вне самой истины» [39, с. 215].

Переоценка имагинативной способности и ее роли в познании истины совершается, по мнению Т.Ю. Бородай, в первой трети XIV в. во францисканской среде в связи с появлением новой духовной техники — медитации. «Воображение начинает рассматриваться как одна из главных познавательных способностей человека, отчасти заступая на место того, что античные платоники и христианские богословы называли “умом”, или “духом”» [5, с. 34]. Воображение помогает монаху-францисканцу как можно глубже вжиться в сюжетику Нового Завета, эмпатически подражая его священным Субъектам (сочинение Фомы Кемпийского «О подражании Христу»). Интенция души в сторону Спасителя не может приводить к ложному знанию и уж тем более быть злом. Дальнейшее рассмотрение воображения в европейской культуре будет осуществляться преимущественно в положительной этической плоскости. Ключевым моментом здесь можно назвать проработку теории воображения у И. Канта.

Кант увидел в нем «продуктивную способность», осуществляющую не механическое ассоциирование идей (как это было ранее у А.Э.К. Шефтсбери и Дж. Аддисона, Д. Юма), а синтез «второй реальности», целостной и завершенной в себе: «Воображение (в качестве продуктивной способности) очень могущественно в создании как бы другой природы из материала, который ей дает действительная природа» [36, с. 202]. По Канту, в этой «продуктивной способности» сокрыт исток всех структур чело-

веческого сознания. В своих работах он показал, что «*всякий смысл* (как и всякое предметное понятие человеческого сознания вообще) *есть лишь продукт деятельности воображения*» [6, с. 121]. От него напрямую зависит художественная гениальность: «Способности души, соединение которых (в определенном соотношении) составляет гений, — это воображение и рассудок» [36, с. 206]. Данный творчески продуктивный пафос в отношении воображения подхватывает затем романтизм. В литературно-критических работах его представителей воображение расценивается как сила, способная приобщиться к высшей, трансцендентной реальности (о чем более подробно будет сказано ниже). После бурного всплеска интереса к воображению у Канта и романтиков практически на столетие внимание к нему ослабевает и вновь активизируется в 1930–1940 гг. Особо здесь можно выделить работы Г. Башляра и Ж.-П. Сартра.

В унисон с суждениями Канта Башляр признает за воображением огромный креативный потенциал: «...воображение — в большей степени, чем воля, чем жизненный порыв, — воплощает созидательную силу души <...>. Оно нас создает и ограничивает, очерчивая последние пределы нашего разума» [4, с. 165]. В то же время, отчасти полемизируя с родоначальником критической философии, отчасти развивая его идеи, Башляр усматривает в воображении уже не область свободы и игры, но строго организованную структуру. Эта структура получает распространение как по вертикали, благодаря связям поэтического образа современности с глубинными слоями психики — с «коллективным бессознательным» и его архетипами, так и по горизонтали, поскольку художественные тропы (например, метафоры) разных эпох как бы притягиваются друг к другу и связываются на уровне семантики. Воображение понимается здесь как некая универсальная и сверхличностная структура; оно «перестает быть орудием индивидуального “произвола” поэта, что позволяет современным исследователям говорить не только о воображении отдельных писателей, но и о воображении определенных эпох, стилей, направлений» [19, с. 145].

В своих работах Башляр стремится осуществить опыт «симпатического» проникновения в область творческой грезы, в «онирическое ядро» художественного творчества. Посредством связи с бессознательными структурами психики он пытается слиться с творческой волей писателя или поэта. За счет апелляции Башляра к скрытым от сознания сверхличностным исто-

кам творчества и попыткам увязать с ними воображение в его работе «Грезы о воздухе» мы встречаем попытку развернуть вектор потаенности на сто восемьдесят градусов и увязать воображение не только с архетипическими глубинами бессознательного, но и с вершинами трансцендентного: «В царстве воображения с любой имманентностью граничит трансцендентность. Сам закон поэтической выразительности состоит в трансцендировании мысли» [3, с. 20]. Так, воображение, по Башляру, — это то, что позволяет художнику выйти за пределы своей субъективности и увидеть сверх того, что имманентно присутствует в ней. И здесь, казалось бы, «психология воображения» косвенно намечает линии соприкосновения с религиозно-мистическим мировоззрением (если в архетипическом сверхличностном увидеть мистическое начало, а в его трансцендентном — божественное). Проложив линию данной связи, философ, вероятно, мог бы значительно обогатить предметную область своих исследований обширным материалом, почерпнутым из мирового религиозного опыта. Однако Башляр принципиально не желает этого делать и категорически вычеркивает из предметного поля все то, что потенциально может быть связано с воображением, но при этом не принадлежит сфере искусства, уводя в область религии и мифологии: «Методичная воля к сведению нашей проблемы только к дискурсивной сублимации <...> запрещает нам трактовать проблемы религиозного экстаза <...>. Более того, мы не будем распространять наши поиски на долгую историю пневматологии, игравшей значительную роль на протяжении веков <...> из мифологии и демонологии мы почерпнем для настоящей работы <...> лишь то, что все еще в состоянии быть действенным в душе поэта» [3, с. 30–31].

Нежелание обращаться к религиозному наследию Башляр объясняет отсутствием у себя квалификации для подобного рода занятий, а также исторической редкостью (!) потенциально связанного с воображением религиозного опыта. Возможно, касательно первого объяснения так оно и есть, но, на наш взгляд, суть данной элиминации «истории пневматологии» из области исследовательского интереса Башляра, а также всего того, что отводит его мысль от религиозной области, несколько иная. Предварительно и в самых общих чертах смеем предположить следующее: продукты воображения, с какой бы мировоззренческой позиции светской культуры они ни рассматривались, есть продукты субъективной деятельности человека. Даже если он питает свое воображение из сферы «коллективного бессозна-

тельного» или же в царстве его воображения «имманентность граничит с трансцендентностью», преломление этих вечных и высших истин так или иначе происходит в сознательных и бессознательных структурах человеческой души, и конечным «изготовителем продукции» из этих преломлений и имагинативных движений оказывается опять-таки человеческий индивид (либо группа индивидов). Само по себе воображение как продуцирование имагинативных объектов, образов, как «способность вызывать в сознании и произвольно комбинировать образы предметов и событий» [19, с. 141] субъектно, т. е. «вызывает» и «комбинирует» в сознании образы, наделяя их потенцией, именно человеческий субъект, ибо других создателей образов светская культура не знает.

В своей работе «Воображаемое» Сартр, полагая человека свободным в трансцендентальном смысле, наделяет его находящееся в реальном мире сознание способностью порождать, тем не менее, ирреальное (воображаемое). Воображение, по Сартру, раскрывается в качестве наисущественного и трансцендентального условия сознания. Он пишет: «...волевым усилием я, по-видимому, могу произвести какой угодно ирреальный объект» [22, с. 234], однако, читаем далее, сам «ирреальный объект не может иметь силы, поскольку он ни на что не воздействует. Производить более или менее живой образ — значит <самому сознанию субъекта. — *Ч.И.*> более или менее живо реагировать на производящий акт, а заодно и приписывать объекту способность порождать эти реакции» [22, с. 240].

По мере же выхода из смысловой парадигмы светской культуры и вхождения через «область потаенного» (через мистические сферы) в пределы религиозной и далее мифической парадигм ситуация с «образами» и их «создателями» принципиально меняется, поскольку помимо человека в этих картинах мира появляются и другие разумные, наделенные сознанием и способные к созиданию *существа*. Более того, внутренний мир человека (его душа, сознание) становится сферой преимущественно не самостоятельного творчества в соответствии со *своей* волей и *своим* замыслом, а сферой вмешательств этих *существ* и влияний их на ее активность. В мифической картине мира «образы» духовных сущностей (богов) создает не человек как творческий субъект своим воображением, а сами боги внутри него, являясь человеку в том или ином облике. В светско-культурной парадигме сам по себе идеальный имагинативный мир пассивен, он «не может иметь силы»;

согласно «главному закону воображения: *воображаемого мира не существует*» [22, с. 282], активность ему придает исключительно человек с его мыслями, чувствованиями, эмоциями, волевыми актами. В религиозно-мифической парадигме «идеальный мир» активен, он воистину существует; он не требует, чтобы человек согласно *своему* воображению наделял его какими-либо дополнительными имагинативными характеристиками, так как его *представители* могут либо сами являться в определенном нужном им «образе» (лике) в душе человека (в его виде*ниях*, снах и т. п.), либо вообще представать перед ним в материальном мире «во плоти», объединяя тем самым своей эпифанией материальную «плоть» с идеальным «образом». Предельно четко выраженная бинарная оппозиция развитого дифференцированного сознания «реальное — воображаемое» (представленная, к примеру, у Сартра: «Реальное и воображаемое по существу своему сосуществовать не могут. Речь идет о двух типах абсолютно не сводимых друг к другу объектов, чувств и способов поведения» [22, с. 240]) в мифовосприятии, по всей видимости, упраздняется, поскольку являемое человеку божество одновременно и реально, и ирреально, так же, как одновременно и идеально, и материально [25, с. 97–121].

Так же и «творческая» деятельность индивида может здесь оказаться избыточна и вредна, поскольку человек своей субъективной «фантасией» будет лишь искажать являющийся ему в своей нуминозной (или эйдической) чистоте лик божества. (Вероятно, отчасти этим объясняется особая нелюбовь Платона и его римских последователей к поэтам и их «фантасии».) Таким образом, само существование воображения как деятельности человеческого субъекта, направленной на создание образов в рамках религиозно-мифической картины мира, ставится под большой вопрос. Значимо и ценно ли для мифической ментальности и ее носителей воображение как таковое? Сами древние мифы нам ответа на него не дают, поскольку в них практически ничего не говорится о воображении. Есть упоминания об *иллюзии* (например, Майе), но это не воображение. Поэтому решение поставленного вопроса мы далее попытаемся осуществить на материале творчества двух обозначенных выше мистико- и мифоориентированных художников, которые так или иначе высказывались о воображении.

Transcende te ipsum. Почему Блейк и Андреев?

Выбор данных представителей культуры для освещения вопроса о роли воображения обоснован тем, что, несмотря на историческую и национально-культурную дистанцию, существующую между Блейком и Андреевым, они на первый взгляд могут быть названы ярчайшими представителями как мистицизма, так и мифопоэзии. Отталкиваясь от религиозно-мистического мировоззрения, они устремляются к мифическому мировосприятию, все более и более высветляя его важнейшие элементы в своих поздних творениях. Безусловно, прямой литературной преемственности между ними не прослеживается и в перечень великих английских поэтов «Розы Мира» (глава «Дар вестничества») Блейк у Андреева (увы!) не попадает. Тем не менее их общий мифотворческий пафос позволяет выявить определенную кросскультурную связь. Данную связь также можно простроить и через культурного посредника, а именно через русский символизм. «Поздняя русская рецепция восприняла Блейка не как современника романтиков, но как раннего символиста <...> деятельная мистика Поэтического Воображения Блейка была созвучна символистскому взгляду на мир» [23, с. 19]. Андреев же в свою очередь, со слов А.А. Андреевой, считал русских символистов своими духовными учителями и посвятил А. Блоку целую главу в «Розе Мира». В определенном смысле его можно назвать «постсимволистом».

И Блейк, и Андреев уникальны для своих национальных культур. Они создают свой пантеон и говорят о божественных сущностях не в игровом и фэнтезийном плане, а в самом ответственном и серьезном. Мифический след в их творчестве так отчетлив и глубок, как, пожалуй, более ни у кого из представителей культуры Нового и Новейшего времени. Однако, как было уже сказано во введении, между их отношением к воображению мы обнаруживаем различие. Что лежит в его основе, мы увидим далее.

В качестве общих замечаний также стоит отметить: несмотря на то, что мистицизм свойственен дифференцированному культурному мировоззрению, а не целостному древнему «мифовосприятию» [14, с. 67], он все же допускает присутствие в мире иных, нежели человек, духовных сил, факторов и сущностей, влияющих на деятельность последнего. Следовательно, поэтапная мировоззренческая реставрация мифической ментальности в современности отчасти возможна посредством ознакомления с мистической

традицией (характерно здесь то, что Л. Леви-Брюль основной характеристикой «первобытного мышления» — партиципации — называет ее мистичность, понятийно закрепляя ее в качестве «мистической сопричастности»).

Теоретической основой для признания воображения в качестве важнейшего средства познания человеком мира, себя самого и Бога для Блейка (как, впрочем, и для других представителей европейского романтизма) можно назвать позднесредневековый немецкий мистицизм. «В формировании концепции творчества и Блейка, и йенцев значительную роль сыграли труды Якоба Бёме, предполагавшие взаимосвязь мистических концепций, оккультных наук и протестантского вероучения о “внутреннем свете”. Не случайно Блейк от Бёме обратится к Парацельсу, Агриппе, Эккхарду» [17, с. 129]. В более зрелом возрасте известно «увлечение поэта идеями мистиков и даже знаменитых в древности и Средневековье магов, среди которых он сам называет Агриппу, Парацельса, Якоба Бёме и Сведенборга» [17, с. 133]. Сама теория воображения сформировалась, по мнению Г.А. Токаревой, под влиянием метафизики Парацельса. У последнего «Блейк почерпнул его учение об астральном теле, через которое реализуется, с точки зрения Парацельса, воображение» [24, с. 152].

В наступающем Новом времени «подобно тому как в романских странах в каждой форме вновь прорывается античность, в варварских германских странах вместо отсутствующей античной ступени на передний план вырывается примитивное непосредственное переживание духовности» [27, с. 353]. При рассмотрении понятия «воображение» в ренессансном мистицизме можно выделить два подхода, которые далее можно условно обозначить как мистико-гносеологический (Майстер Экхарт) и мистико-психологический (Теофраст Парацельс).

Мистико-гносеологический подход

Мистический апофатизм Экхарта приводит Блейка к мысли о том, что единственно возможным средством познавательного общения с Богом оказывается откровение, максимально обостряющее творческое воображение. По Экхарту, мистическое познание невозможно без творческого начала. Воображение есть сила, при помощи которой душа после «познания» (узрения) трансцендентных смыслов далее «творит» (осознает, сознательно достраивает) не явленные органам чувств объекты: «В духе есть иная сила, —

пишет он, — с ее помощью он мыслит. Сия сила представляет вещи, кои не представлены въяве, так что сии вещи я познаю столь же ладно, словно вижу их собственными очами; с помощью сей силы душа творит в небытии, следуя Богу, творящему в небытии» [40, с. 51]. Перевод истин откровения (трансцендентных нуменов) с «языка» целостного познания на язык дифференцированного познания в развитой культурной традиции невозможен без творческого элемента воображения. Во время мистического озарения воображение предельно обостряется; это позволяет ему оформить, доработать трансцендентный смысл до человеческого понимания. «Еще древние греки блестяще усвоили, что смысл прорицания пифии всегда темен и для вопрошающего <...>. Для создания мистического колорита достаточно совсем немного традиционных компонентов трансцендентного мира, — тогда воображение дорисует остающееся» [17, с. 148]. Божественный свет нисходит в мир человеческий не напрямую в своем истинном цвете, а разделяется на спектры, которые в результате многочисленных интерференций порождают нечто, что можно было бы назвать «игрой воображения». Последнее, таким образом, становится универсальным посредником между миром целостности и миром дробности, необходимым условием перевода смысла из одного мира в другой.

Здесь, как известно, существует и иная, «исихастская», точка зрения: данный перевод вообще невозможен — мистический опыт принципиально невыразим на человеческом языке. Представители американского прагматизма (У. Джеймс) или немецкого экзистенциализма (К. Ясперс) говорят о том, что самым адекватным (но при этом парадоксальным) средством смысловой передачи трансценденции является ее неизречение, т. е. немота, молчание. Однако творчески ориентированный мистицизм все же допускает возможность высказывания невыразимого. Применительно к романтизму можно сказать, что вся его постпросветительская эстетика выстроена на гносеологическом принципе раскрепощения воображения. У йенцев (Новалис, бр. Шлегели) можно обнаружить также опору и на субъективно-идеалистическую философию Фихте с его воистину демиургическим могуществом человеческого Я. Воображение, высокая фантазия в романтическом мистицизме оказываются не пустой игрой ума, а необходимым творческим средством декодирования смыслов из трансцендентной, потусторонней энигматической «знаковой» системы в земную, посюстороннюю

знаково-символическую систему. При помощи такого *divine imagination* художник выражает невыразимое, а также постигает глубинную суть вещей и человека. «Вера, фантазия, поэзия раскрывают самую сокровенную глубину внутреннего мира» [37, с. 170], — находим у Новалиса.

И, по всей видимости, чем глубже мистический опыт и чем ближе творческое сознание оказывается к трансцендентной сфере, тем интенсивнее впоследствии становится работа воображения, тем более яркие и новаторские образы (сопоставимые с образцами восточных и средиземноморских античных мифологий) оно способно порождать и, как следствие, тем плотнее сближать поэтику повествования с «поэтикой» классического мифа. Во всяком случае на примере творчества Блейка можно увидеть, что то, что в зрелом романтизме обрело характер двоемирия, у него еще тяготеет к мифической целостности. Конститутивные элементы мифической ментальности у Блейка представлены так ярко и выпукло, как ни у кого другого в английском романтизме. «В своих текстах Блейк возвращается к первичным, ранним мифологическим моделям, которые в неомифологических текстах обычно уже опосредованы позднейшими культурными напластованиями» [24, с. 316]. В мифопоэтике Блейка реставрируется система древнего мифомышления, что находит отражение в моделировании и структурировании мира по принципу бинарных оппозиций (К. Леви-Стросс), а также в воссоздании архаической системы взаимоотношений сюжетов и персонажей. По мнению современного исследователя-блейковеда, «позаимствованный у мифа принцип изоморфизма, “тиражирования” сюжета инициации в различных его формах, организация семантической парадигмы на основании “кривой смысла”, амбивалентность символических образов и их внутренние метаморфозы убедительно доказали, что творчество Блейка порой невозможно анализировать исходя из традиционной методологии; требуется особый мифологический “ключ”, чтобы понять специфику его художественной системы» [24, с. 316]. Обилие элементов мифической ментальности в поэтике Блейка дает нам право утверждать, что творчество его имеет во многом мифологичный характер; оно рождается из особого способа восприятия мира, которое как пропитано художественной образностью, так и ориентировано на воссоздание онто-гносеологической целостности. В соответствии с этим и текстовые художественные структуры, которые рождаются в процессе этого творчества, могут быть названы мифологичными.

Таким образом, ассимиляция мистического опыта в духовной творческой лаборатории художника происходит благодаря ее важнейшему инструменту — воображению. Чем сильнее воздействие трансцендентного мира целостности на сознание художника, тем интенсивнее работа воображения (доходящая по степени экзальтированности до стадии *divine*) и тем более творчество тяготеет к классическому мифу по своей поэтике. И несмотря на то, что среди английских современников Блейка было много художников, высоко оценивающих воображение (это и С. Кольридж, и П.Б. Шелли, и Д. Китс), спустя столетие славу самого выдающегося (пред)романтика-имажиниста заслуживает именно он. У.Б. Йейтс замечал: «Нужно сказать, что имя Христа было для Блейка символом понятия “Воображение” или “Творческая фантазия”, а могила Христа воспринималась им как приют для Воображения» [13, с. 335]. Безусловно, и в творчестве самого Блейка мы находим многочисленные высказывания о высочайшей ценности воображения. Раскрепощение воображения сопутствует мистическому откровению, соединению поэта с бесконечностью и Богом. «Вечная сущность Человека заключается в его Воображении, и в этом проявляется Господь Бог, и все мы — его подобия», — пишет Блейк в «Лаокооне» [31, с. 166]. «Воображение, — этот Божий дар, с которым // Живет вовеки человек», — находим в «Мильтоне» [31, с. 183]. «Воображенье есть не состоянье, — это сущность человека; // Любовь бывает состояньем, если лишена воображенья» [32, с. 183]. Миры воображенья — это те «миры Вечности, в которых мы будем жить всегда в Господе нашем Иисусе» [32, с. 11]. «Чтоб Вечности миры открыть и взор бессмертный человека // Отверзнуть, и направить внутрь, в Мир Мысли, в Вечность // Растущей бесконечно в лоне Бога — человеческом воображении» [33, с. 11]. Воображение, пишет автор «Иерусалима», есть «Иисуса Плоть Святая и благословенная вовеки» [33, с. 12]; оно также есть микрокосм, объединяющий небесное и земное, астральное и природное, растворенный в структуре человеческой личности: «Есть и в твоей груди Земля и Небо, // Хоть кажутся вовне — они внутри, в твоем Воображении, // В сравнении с которым этот бренный мир всего лишь тень» [33, с. 168]. И в откровенно платонической манере звучат строки: «Воображение есть реальный и вечный мир, по отношению к которому эта растительная Вселенная является лишь слабой тенью, и это тот мир, в котором мы будем жить в нашей веч-

ной плоти или плоти Воображения, когда наших растительных бренных тел больше не будет» [33, с. 181–182].

Мистико-психологический подход

В XX в. о ведущей роли воображения в классической мифопоэтике говорит философия имажинизма. Не скованное более поздним достоянием человеческой эволюции, а именно законами рациональной логики, воображение древних людей, ведомое исключительно само собой (своей «логикой») порождало удивительные космо-, тео-, антропогонические сюжеты — мифы. Это показывает, в частности, Я.Э. Голосовкер в своей работе «Логика античного мифа». «Воображение искони обнаруживается как форма познания, имеющая наиболее древний познавательный опыт и язык, но при наиболее загадочном шифре» [8, с. 119]. Воображение здесь предстает не посредником между миром целостности и миром дробности, а автономной творческой и гносеологической силой, порождаемой первобытной душой и наделенной способностью самостоятельно создавать/познавать чудесные образы по не менее чудесной логике. «Не обладая еще аналитическими методами научного знания, не отчленяя индукцию от дедукции, древние эллины исстари познавали мир непосредственно синтетически — одним воображением. Именно само воображение служило им как бы познавательным органом, выражая результаты этого познания в образах мифа» [8, с. 13].

В некотором роде аналогичную «психологизацию» процесса воображения, но только в совершенно иной — мистико-магической парадигме мировосприятия, — а также придание воображению статуса смыслопорождающего начала можно встретить еще у Парацельса (Ф.А.Т.Б. фон Гогенгейма). По Парацельсу, воображение — это великая сила. «У человека есть видимая и невидимая мастерская. Видимая мастерская есть тело, невидимая же — его воображение. <…> Воображение есть солнце души человеческой, действующее в своей сфере подобно тому, как солнце Земли действует в своей» [7, с. 147], — пишет он в “De Virtute Imaginativa” («О силе воображения»).

Согласно немецкому алхимику, душа человека выступает одновременно и как источник силы, и как источник целеобразования; она сама может направлять себя к той цели, которую создает благодаря введению ее *во-образ*; душа вводит собственную силу (энергию) в образ, тем самым

придавая ей формальные очертания. «Душа о чем-то мыслит, привязывается к этой мысли, формирует образ, желает его, стремится к нему, жаждет, и ее пластичная и формирующая сила “вводится в него”, как в матрицу <…> воображение есть магическое производство образа» [15, с. 56]. Магия, в свою очередь, заключается в том, что, по Парацельсу, создаваемый душой в процессе воображения образ специфически «воплощается» — наделяется *астральной телесностью*. «В человеке есть свет, благодаря которому человек слышит, познает и проникает в суть сверхъестественного» [34, с. 21]. Под *астральностью* понимается здесь система не столько макрокосмических, сколько микрокосмических элементов, а также их сложное взаимодействие (магическое изучение которого выводит Парацельса к формированию «совершенного астрологического суждения» [41, p. 311]). «В человеке небосвод, как на небе <…> для нас внешнее небо путеводитель по небу внутреннему» [28, с. 381]. Образ становится неким духовным «звездным телом», в котором осуществились мысль и воля души. «Воображение имеет дело не с плотью и кровью, но с духом звезды, который существует в каждом человеке <…> оно привлекает звезду к себе и управляет ею, так что из воображения само действие может быть найдено в звезде <…>. Человек <…> своим воображением воздвигает звезду в своих небесах» [41, p. 307]. Здесь «звездное тело» — это «звездная сущность», созданная из мысли: «Силою воображения воля создает из мыслей звездные сущности» [7, с. 150], — пишет Парацельс в “Philosophia sagax” («Критическая философия»). Как видно, образ делается обладателем нереального бытия, «душа не творит в строгом смысле слова, но она во всяком случае придает им род магического существования — в известной степени независимого от породившей их души» [15, с. 57]. «Небеса подобны полю, которое воображение человека засевает семенами» [7, с. 158] — находим в “De sagis earumque operibus” («О колдунах, ведьмах и их ремесле»). Так, воображение и здесь предстает в качестве посредника — «звезды-медиатора, находящейся в тех вещах, где действует высшее начало» [41, p. 288] или «человеческой звезды» [41, p. 293]; в качестве некоего магического «инструментального» посредника между духовным началом мысли («основными звездами») и бытием («телом»), специфически «воплощающего» мысль в образ и помещающего образ в астральное бытие. «Дух есть мастер, воображение — инструмент, тело — послушный материал» [7, с. 150]. Если производство душой образа понимать как самоформирование души, то

подобного рода осознание воображения можно встретить также и у Бёме. «Воображение связывает известной формой бесконечную текучесть тинктуры и таким способом дает телу очертания, облик, индивидуализированные характеристики (собственно “образ”, Imago)» [21].

Воображение и мифическая ментальность

Вполне вероятно, чем сильнее влияние трансценденции/архетипа на структуру психики художника (чем глубже мистический опыт), тем интенсивнее работа его души по формированию образа (работа воображения), и тем поэтика его творчества ближе к мифической целостности. И далее, следуя данной мыслительной логике, можно предположить, что самое сильное *divine imagination* должно было быть даже не у с*а*мого восторженного его носителя — Блейка — а у первых в истории творцов мифических сюжетов — древних сказителей и пророков — поскольку именно они «творили» исходные модели мифической «поэтики» и из культурологического анализа именно их произведений мы сегодня можем судить о своеобразии и отличительных чертах мифической ментальности.

Выводя обобщенную схему создания мифологичного художественного (порожденного созидательным началом, ориентированным на онтологическую и гносеологическую целостность) повествования, можно сказать, что воображение может быть необходимо, дабы перевести целостный смысл в мир дробности, с одной стороны, и с другой — теургически/алхимически выделить из потока истекающей душевной энергии собственные новаторские формы (à la божественное creatio). Насколько глубоко погружение в мистическую глубину целостности, настолько величественнее душевная энергия, разгоняющая и увеличивающая силу воображения — рабочие усилия по оформлению самой себя в яркие и самобытные образы, а также усилия по переводу целостного смысла в мир дробности. Однако тут далее можно сказать и обратное — воображение настолько сильно, насколько мелка и дифференцирована сама дробность, в которую должен снизойти целостный смысл. При переходе смысла из мира мистической целостности в мир изощренной культурной дробности сильное воображение необходимо. Но вот при переходе из мира цельности в околоцелостный мир архаической ментальности (для которой характерен так называемый «синкретизм мышления») значимость воображения

может ослабевать. Художнику, живущему в мире, весьма отдалившемся от целостности, воображение необходимо, а вот древнему повествователю, живущему в мире, близком к целостному, воображение практически ни к чему. Древний мифо«поэт» не является представителем художественной культуры, равно как и сам древний миф, если смотреть на него вслед за А.Ф. Лосевым изнутри него самого (т. е. сам «миф трактовать мифически же» [18, с. 411]), «не есть поэтическое произведение» [18, с. 444]. «С точки зрения самого мифического сознания <...> нельзя сказать, что миф есть <...> игра фантазии» [18, с. 396]. Древний мифо«поэт», для которого теофания той или иной божественной Персоны могла быть «обычным делом», мог вообще не знать, что такое воображение, ибо сам нуминозный Субъект зачастую мог быть явлен для него воочию; псюхэ мифо«поэта», о чем мы уже говорили в первом параграфе, могла сама быть местом инспираций нуминозных сил; характерная для отдалившегося от целостности мира оппозиция «имманентное — трансцендентное» могла попросту отсутствовать. Бог Сурья для девы Кунти — это не плод ее воображения, как не плод воображения для адепта вишнаизма вся «мифопоэтическая образность» «Махабхараты». Стена между миром людей и миром богов была не такая непроницаемая, а потому и теофания могла быть феноменом не трансцендентности, а явлением (не то что имманентности, но) более-менее близкой реальности. Повторимся, в «художественных повествованиях» (мифах) древнего, целостноориентированного мира мы не находим высказываний о роли воображения. Вхождение в мир мифической ментальности подразумевает упразднение воображения в качестве посредника между миром цельности и миром дробности. Древний мифо«поэт» считал себя самого ведомым объективно сущими нуминозными силами, а не их творцом вследствие разыгравшегося воображения (пусть даже *divine*). При отсутствии жесткой границы между имманентным и трансцендентным, между божественным и человеческим слабеет и роль посредника (воображения), доносящего смысл из одного мира в другой. Божественное манифестируется открыто и без всякой «мифопоэтической», образно-символической художественной вуали. При этом оно имеет общезначимый и общепризнаваемый смысл, а не считается неким персональным авторским изобретением конкретного художника-мифотворца. Сообразно закону идеал-материального единства мифической

онтологии [25, с. 97–122] в мифе нет сфер тайного и явного, характерных для более поздних культурных эпох. Нуминозный субъект и мистичен, и явен одновременно, а потому имеет статус всеобщего признания. Если и допустить, что древний сказитель мифа придавал потоку своей душевной энергии некую форму, то эта форма была уже по большей части не *образом*, а *плотью* par excellence. Причем не астральной или ментальной микрокосмической плотью («звездным телом»), а макрокосмической плотью, в которой либо представал перед ним в момент теофании тот или иной нуминозный Субъект, либо, в случае теургии как «божественного соработничества/сотворчества», «магически» рождались *во-площенные* теургом реальные и диковинные существа. На место *во-ображения* мистико-романтического мифопоэта в архаической ментальности заступает *во-площение* либо сказителя, либо (в высшей степени) теурга. *Во-площение* не астральное (как у мистика и алхимика Парацельса), а *воплощение* par excellence. Однако здесь следует оговориться: канализирует и оформляет потоки душевной энергии древнего сказителя (и теурга) не он сам сообразно только лишь своим воле и усмотрению, а по большей части определенная нуминозная сила, ведущая его (в случае с теургом сила, с которой он «согласно работает/творит»). Отсюда может возникнуть в определенном смысле *объективность* его высказываний о божественном мире. В начале XX в. Вяч. Иванов на подступах к созданию новейшего мифа будет говорить о *мистическом реализме* и *мистическом идеализме* (читай — волюнтаризме) [35, с. 110]. В первом случае речь будет идти о максимально достоверном отображении «наиреальнейшей действительности» (божественного мира), во втором — о своевольном фантазировании о нем (сравни с «нелюбимыми» Платоном поэтами). Душа древнего мифо«поэта» не совсем и далеко не до конца принадлежит ему самому; она — вместилище и игралище нуминозных сил и влияний.

Из сказанного выше следует, что специфическое богонаправляемое «творчество» древнего сказителя по роду своему имеет мифический характер; оно рождается из особого способа восприятия мира, в основе которого лежит преимущественно онто-гносеологическая целостность. В соответствии с этим и текстовые структуры, которые рождаются в процессе этого «творчества», могут быть названы не художественными и мифологичными («мифопоэтическими»), но мифогенными.

Новейшее «мифотворчество» «позднего» Андреева

Об особом, мифопоэтическом и мифотворческом, характере «позднего» Д.Л. Андреева сказано уже немало. По выражению одного из авторитетных исследователей его творчества «категория мифа занимает центральное место в религиозной концепции культуры Андреева» [11, с. 83]. В работах О.А. Дашевской [10], Е.П. Ращевской [20], А.С. Игнатьевой [12], Д.А. Банасяка [2] и других исследователей можно обнаружить многочисленные литературоведческие отсылки «позднего» Андреева к культурфилософским, мифопоэтическим и теургическим исканиям Серебряного века; подробно разобраны и проанализированы его основные мифологемы; выявлен особый характер его глобального культурно-исторического синтеза. «В “Розе Мира” органически связаны, переплетены в культурно-синкретическом целом поэзия и мифотворчество, религиозное откровение и мистика, историко-культурное и философское исследование, этика и эстетика» [20, с. 15]. «Мифотворчество как жизнетворчество объясняет глубинную укорененность Андреева в контексте русской литературы первой половины XX века» [10, с. 426]. Однако, несмотря на все попытки увязать «позднего» Андреева с предшествующей литературной традицией, он тем не менее до сих пор продолжает изумлять читателей и исследователей своими весьма оригинальными и не вписывающимися ни в одно ранее известное направление художественной культуры восприятием мира и характером творчества. «Поздний» Андреев продолжает оставаться «вненаходимым» [16, с. 62] и крайне удивительным феноменом русской культуры, феноменом «цельного знания» [9] и «поэтом в древнем значении этого понятия, где мысль, слово, чувство, музыка <…> слиты в единое явление» [1].

«Роза Мира» замечательна тем, что содержит в себе как результат перехода в мир цельного знания (новейшемифическую картину мира), так и культурную рефлексию данного перехода (описание жизненных обстоятельств, достаточно наглядно прорисованную эволюцию мистического опыта андеграундового поэта сталинской эпохи, а также фиксацию самих состояний измененного сознания — «этапов» «метаисторического познания»). Попав в «особые» жизненные условия, характеризующиеся ограниченностью общения с внешним миром и фокусированием на мир внутренний, Андреев сообщает во второй книге «Розы Мира» о том, что его мистическое чувство вошло в новый фазис своего развития. «Именно

в тюрьме, с ее изоляцией от внешнего мира, с ее неограниченным досугом, с ее полутора тысячею ночей, проведенных мною в бодрствовании, лежа на койке, среди спящих товарищей <...> начался для меня новый этап метаисторического и трансфизического познания» [30, т. 3, с. 60].

В этом новом фазисе для него окажется очевидным то, что потом станет содержанием «Розы Мира», а именно всеобщая одушевленность космоса, с одной стороны, а с другой — всеобщая материальность духовных явлений, или, если говорить на языке неокантианства (Э. Кассирер, К. Хюбнер), всеобщая идеал-материальность бытия. Причем ощущение этой цельности не будет покидать Андреева и после выхода из ситуации собственно «метаисторического» инсайта, т. е. по возвращении в бодрствующее сознание: «Я имел, однако, великое счастье бесед с некоторыми из давно ушедших от нас и ныне пребывающих в Синклите России <...>. Встречи случались и днем, в людной тюремной камере, и мне приходилось ложиться на койку, лицом к стене, чтобы скрыть поток слез захватывающего счастья» [30, т. 3, с. 61].

Другими словами, мифическая ментальность начинает пропитывать структуры повседневности узника Владимирского централа, и целостная реальность становится если не доминирующей, то по крайней мере параллельной реальности дифференцированной. Если для мистика, стяжавшего мистический опыт, возвращение в мир дробности неизбежно и очевидно, как неизбежна и очевидна последующая ассимиляция этого *das ganze Andere* воображением, то для «позднего» Андреева возврат, по всей видимости, перестает быть неким обязательным и однонаправленным в мир дробности актом. Соответственно, и ассимиляция сознанием опыта погружения в сферу нуминозного оказывается необязательна. Ценность воображения как дешифратора смыслов девальвируется, поскольку сознание начинает не осваивать целостный мистический опыт, а *само* перестраивать свою работу на манер мистической целостности: «...уловив внутреннюю природу метаисторической логики, удается иной раз перестроить в ее направлении даже работу рассудка» [30, т. 3, с. 56]. В этом, на наш взгляд, содержится коренное отличие мистического поэта и мифотворца от древнего сказителя. Мистик, живущий в дифференцированном мире повседневности, после озарения (инсайта, откровения, теофании) сталкивается с необходимостью активизировать работу воображения либо вообще исихастски молчать. Сказитель же, перманентно и параллельно пребывающий как в мире материальной

дробности, так и в мире нуминозной целостности, не чувствует необходимости в воображении. Структуры его души целостноориентированны — граница между сознанием и бессознательным размывается.

Тюремное заключение воистину выводит Андреева к новой реальности:

> Ты осужден. Молчи. Неумолимый рок
> Тебя не первого втолкнул в сырой острог.
> Дверь замурована. Но под покровом тьмы
> Нащупай лестницу — не ввысь, но вглубь тюрьмы.
> Сквозь толщу мокрых стен, сквозь крепостной редут
> На берег ветреный ступени приведут.
> Там волны вольные, — отчаль же! правь! спеши!
> И кто найдет тебя в морях твоей души? [29]

Эта реальность, в которой бывший мистикоориентированный поэт начинает отныне существовать, есть мифическая целостная, идеал-материальная реальность. Реальность новейшего мифического хронотопа — Розы Мира. Новейший мифо«творец» в своем «трактате» закладывает основы «будущего», как он пишет, миропонимания, однако для него самого это «будущее» *уже* сейчас (в тюремной камере) и наступило. Он *уже* встретил Розу Мира в своем литургическом времени, посвятив ей мистерию, которая заканчивается ее воцарением и окончанием человеческой истории. Ожидание же Розы Мира в ближайшей исторической перспективе лично для него — это лишь вопрос времени. Главное, что она обязательно в обозримом будущем воцарится. И здесь примечательна смена отношения автора к своему новейшемифическому детищу по выходе из тюрьмы. Онтологический статус Розы Мира как мироустройства с 1956 по 1959 гг. претерпел у Андреева серьезные изменения: если во время его пребывания в тюрьме в 1956 г. она была для него долгожданным хилиастическим и обязательно в скором времени долженствующим случиться концом истории (поскольку целостноориентированная душа нуждалась в том, чтобы идеальное чаяние обязательно имело материальный эквивалент), то, выйдя из тюремной «целостной реальности» и попав в реальность светскую и дробную (в хрущевскую «оттепель»), автор меняет онтологический статус Розы Мира в сторону его занижения. За год

перед смертью, когда пишется последняя, двенадцатая книга «Розы Мира», новейший «золотой век» превращается в достаточно сомнительную, драматическую и практически бессмысленную преамбулу чего-то среднего между Апокалипсисом Иоанна Богослова и апокатастасисом Оригена [26]. С определенной долей уверенности можно допустить, что погружение в мифическую онтологию оказалось возможным для Андреева только благодаря тюремному заключению. Выход из Владимирского централа означал возврат к дифференцированному бытию и провоцировал новейшего мифо«творца» на содержательное уничтожение своего мифического хронотопа.

Воображение и новейшее *цельное знание*

Исходя из изложенного в предыдущем параграфе, можно попытаться объяснить достаточно сдержанные и даже негативные высказывания «позднего» Андреева о воображении. «Значительность образов, оттуда подающихся, стала для меня столь осязательно ясна, а образы эти временами столь отчетливы, что качественное, принципиальное отличие их от обычных воспоминаний, а также от работы воображения становится несомненным» [30, т. 3, с. 60]. И более радикальное: «Может быть, читающий эту книгу упрекнет меня в недостатке воображения. <…> Но ведь именно игру воображения я стремлюсь изгнать с этих страниц, и чем беднее они фантазией — тем лучше» [30, т. 3, с. 146].

И Андреев отмежевывается здесь не только от «праздной игры воображения» — досужей фантазии. Он как «поэт в древнем значении этого понятия» не допускает существования некоего субъективного «переводчика» из трансцендентного в имманентное, за которым стоит и некоторая художественная условность этого «перевода»; не допускает мысли о том, что те воистину объективные, с его точки зрения, *сущности*, о которых он повествует и которые руководят им в процессе его творчества, существовали бы в восприятии читателя в качестве неких «художественных образов» или даже «мифопоэтических образов». Он свято уверен в том, что не «ради забавы или причуды» он вводит «все эти имена» (имена нуминозных персон или названия священных топосов). «Сколь бы непривычно ни звучали они сейчас и сколь бы ни казались подавляющему большинству праздной игрой воображения, но придут времена, когда каждый школьник старшего возраста будет знать эти имена столь же твердо, как теперь

знает он названия латиноамериканских республик или провинций Китая» [30, т. 3, с. 179]. Художественностью пропитан средний период его творчества, например неоконченная поэма «Песнь о Монсальвате» или циклы стихотворений. К художественному творчеству можно отнести и его уничтоженный органами МГБ роман «Странники ночи». В позднем же творчестве, несмотря на локальное присутствие в нем рифмы и ритмического размера (две книги «трикнижия» — «Железная Мистерия» и частично «Русские боги»), ни художественной образности, ни аллегоричности, ни символичности мы практически не встречаем. Искусство, философия, религия здесь объединяются в новейшую целостность и являют феномен *новейшего мифа*.

Я работаю,
чтоб улавливали
потомки
Шаг огромнее
и могущественнее,
чем людской [30, т. 1, с. 83].

Несмотря на употребление термина «образ» в тексте «Розы Мира», само понятие, стоящее за ним, у «позднего» Андреева практически полностью девальвируется. На смену ему приходит «осязательно ясный» и «значительный» «образ», т. е. то, что стоит *за* собственно художественным образом в новейшемифической («трансфизической») вселенной мифосказителя, а именно «метапрообраз». Последний является не формой, в которую мистический поэт отливает поток своей душевной энергии, а потому вовсе и не его творением. Семантику *оформления* как творческой проработки потоков внутренней душевной и внешней мировой жизни (микро- и макрокосмических энергий) можно встретить у Андреева-мистического поэта и постсимволиста 1930-х и 1940-х гг. до ареста. К примеру, стихотворение из цикла «Голоса веков» 1935 г. (поэтическая перекличка с Н.С. Гумилевым — статья «Жизнь стиха»):

Мне радостно обнять чеканкой строк,
Как влагу жизни — кубком пира,

Единство цели, множество дорог
В живом многообразье мира [30, т. 2, с. 361].

Из творчества «позднего» же Андреева образность практически исчезает. «Метапрообраз» — это *существо* из «низшей расы даймонов», до которого якобы периодически дотягивается мистическая интуиция того или иного гениального художника и черты которого он запечатлевает в своем произведении. И этот идеальный субъект, «низший даймон», наделяется (как и все идеальное в мифе) своей материальностью («иноматериальностью»); он идеал-материален. Безусловно, не все образы мировой культуры имеют «метапрообразы», но те, которые попадают в поле зрения новейшего мифосказителя и заслуживают его внимания, — обязательно. В их число входят как пра-Джоконда (Да Винчи), так и пра-Свидригайлов (Достоевский), как, впрочем, и многие другие. Если вернуться к мистико-психологическому подходу к воображению, то здесь мы сталкиваемся с введением не *в образ*, а с введением *во плоть* потока душевной силы древнего сказителя, причем не в условно-магическое «астральное тело» человеческого микрокосма, как у Парацельса, а в конкретную «иноматериальную» плоть «низшего» даймона. И заметим еще: *во-площение* осуществляется не по личной воле сказителя, а под руководством даймона «высшей расы». Сказитель не в том, что не *во-ображает*, он даже не *во-площает* лично сам. Его творение (как это ни парадоксально для рациональной логики) как бы *во-площается самостоятельно*: «...я пишу не от себя и не могу вносить изменений до тех пор, пока на это не укажет единственный Голос, которому я доверяю полностью» [30, т. 3, с. 136]. На этом основании мы можем говорить не о *творчестве* мифа, а о *вы-сказывании* (проговаривании на человеческом языке) некоего нуминозного смысла посредством конкретного человека. Творчество как изобретение личностью какого-либо смысла или художественного объекта, персонажа, сюжета и пр. здесь не совсем адекватно отображает суть данного процесса. Мифотворчество ярко проявляет себя у Блейка. Погрузившись в целостную реальность и уловив благодаря своему мистическому чувству некий божественный смысл (например, «услышав», как «молвит Иегова», или «узрев» Его слова «на колесницах золотых», или «услышав» «плач по всей Земле от всех земных существ» [33, с. 232–233]), мистик и мифотворец Блейк далее возвращается в реальность дифференцированную и сообразно своей

воле направляет поток этой смысловой энергии *во образ*, придавая ему форму *образа* («астральную телесность»). Другими словами, возымев в мистическом опыте «квант» божественного целостного смысла, мифотворец далее достраивает своим воображением картину божественного мира и тем самым *творит* его. Статус мистика-мифотворца — статус созерцающего, внимающего, слушающего (подслушающего) божественную «речь» субъекта.

«Поздний» Андреев же, восприняв мифическую онтологию, не *творит* метафизический космос Розы Мира, он *(воз)вещает* о нем, растворяя свое личностное начало в новейшемифической целостности бытия. Погрузившись в целостную реальность и уловив в мистическом опыте божественный смысл, он далее не прерывает данный опыт и окончательно не выходит из этой реальности. Его «сквозящее мировосприятие» предполагает тот факт, что вид*е*ние иных миров перманентно сопровождает воспринимающего субъекта. То, что для поэта-мистика является лишь кратковременной ситуацией, то для субъекта, обладающего мифической идеал-материальной картиной мира, есть постоянно длящийся процесс, так как он живет в *околоцелостной* и *целостноориентированной* реальности. И в этом процессе оказывается возможным постоянное воздействие на субъекта (древнего сказителя) нуминозной силы («даймона»), под чутким руководством которого сказитель и ведет свое повествование. Андреев не творит и не изобретает «демонов» и «богов» «трансфизики» Розы Мира, а «упорно, мерно» ведет о них свой сказ («рассказ»), искренне веря не в вымышленность, но в предельную объективность их существования.

> В ком возмужал народный гений,
> Тому ясней, чем предкам, чин
> Сверх-исторических вторжений,
> Под-исторических пучин.
> <…> Про Вышний Кремль и про Inferno
> Еще невнятные вчера,
> Вести рассказ упорно, мерно
> Настала чуткая пора [30, т. 1, с. 27–28].

Той смысловой энергии, которую Андреев получает от «даймона» и проводником которой он становится, недостаточно лишь «астрального

тела» (*образа*), она требует реальной макрокосмической, материальной («иноматериальной») плоти. Статус сказителя — статус активно и постоянно ведущего диалог с божественным миром субъекта. Это статус «вестника» (ангела), «сына» или «брата» Бога [30, т. 1, с. 69]. «Поздний» Андреев изнутри той ментальности, которую он volens-nolens восстанавливает, не мифотворец; более точно его следовало бы назвать *новейшим сказителем*, или, в его собственном авторском поименовании, — «вестником».

Заключение

Мифопоэзия Блейка и новейший миф о Розе Мира Андреева, несмотря на общее формальное сходство их «поэтик», оказываются явлениями разного рода. Блейк творит своим *divine imagination* яркие новаторские авторские неомифологические образы. Андреев, будучи ведомым «даймоном», воспевает существующих в «трансфизической» реальности Розы Мира «иноматериальных» божественных персон ее пантеона. Несмотря на то что Блейк пишет «то, что видел, слышал // В краю Всечеловечности» [33, с. 89] и улавливает своим духовным зрением «отчий край в сиянье величавом» [33, с. 89], живет он все же в мире дифференцированной культуры, в Лондоне конца XVIII – начала XIX в. на Саут-Молтон-Стрит; его творчество органично (хотя и не без выпуклостей) вписывается в эстетику (пред)романтизма. «Поздний» Андреев живет в «сыром остроге», в «трансфизической» «глуби тюрьмы» [29], что (как ни парадоксально) в то же время дает ему возможность ощутить себя в мире новейшей целостности бытия, в литургическом времени Розы Мира, на пороге нового «золотого века». Позднее творчество Блейка можно назвать мифопоэзией романтизма, поэтической мифологией. Позднее творчество Андреева трансгрессивно художественной культуре и являет собой уникальный феномен новейшего мифического повествования. Так называемый неомифологизм проявил себя у «позднего» Андреева не в качестве литературного метода, а в качестве специфического революционного преображения художественной литературой своей основы (образности); в качестве преодоления жесткой границы между литературой как частным дифференцированным видом человеческой жизнедеятельности и мифом как ее целостной формой — в качестве *трансмифологизма*. Таким образом, мифологичности творчества Блейка противостоит мифогенность сказовости Андреева, а *мифопоэтическому священному*

воображению английского (пред)романтика можно противопоставить *мифическое «иноматериальное воплощение»* русского постсимволиста.

Список литературы

Исследования

1 *Андреева А.А.* Жизнь Даниила Андреева, рассказанная его женой. URL: http://www.rodon.org/aaa/jdarej.htm (дата обращения: 17.07.2024).

2 *Банасяк Д.А.* «Поэтический ансамбль» *Русские боги* Даниила Андреева в аспекте интертекстуальности. Лодзь: Изд-во Лодзинского ун-та, 2019. 291 с.

3 *Башляр Г.* Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / пер. с фр. Б.М. Скуратова. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. 344 с.

4 *Башляр Г.* Психоанализ огня / пер. с фр. Н.В. Кисловой. М.: Издат. группа «Прогресс», 1993. 176 с.

5 *Бородай Т.Ю.* Роль воображения в богопознании // Вестник ПСТГУ. Серия I: Богословие. Философия. 2010. Вып. 3 (31). С. 23–35. https://doi.org/10.15382/sturi201031.23-35

6 *Бородай Ю.М.* Воображение и теория познания. М.: Высшая школа, 1966. 152 с.

7 *Гартман Ф.* Жизнь Парацельса и сущность его учения / пер. с англ. В. Зуевой, В. Кононенко, И. Лаптевой. М.: КЦ «Новый Акрополь», 2009. 272 с.

8 *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. М.: Наука, 1987. 224 с.

9 *Гусейнов А.А.* Опыт цельного знания // Феномен Даниила Андреева: мат. российской науч. конф. (6 марта 2014 г., Москва) / отв. ред. А.В. Черняев. М.: Канон+, 2015. С. 3–10.

10 *Дашевская О.А.* Жизнестроительная концепция Даниила Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск: Изд-во ТГУ, 2006. 435 с.

11 *Дашевская О.А.* Жизнестроительный проект Даниила Андреева // Даниил Андреев: pro et contra / под ред. Г.Г. Садиков-Лансере. СПб.: Изд-во РХГА, 2010. С. 78–102.

12 *Игнатьева А.С.* Д. Андреев в процессе обновления русского реализма XX века: дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 2001. 185 с.

13 *Йейтс У.Б.* Этот странный Уилл Блейк / пер. с англ. В. Чухно // *Блейк У.* Видения Страшного суда. М.: Эксмо-пресс, 2002. С. 323–365.

14 *Козолупенко Д.П.* Мифопоэтическое мировосприятие. М.: Канон+, 2009. 430 с.

15 *Койре А.* Мистики, спиритуалисты, алхимики Германии XVI века. Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. 170 с.

16 *Кондаков И.В.* Мир «Розы Мира» Даниила Андреева: между модернизмом и постмодернизмом // Даниил Андреев: pro et contra / под ред. Г.Г. Садиков-Лансере. СПб.: Изд-во РХГА, 2010. С. 56–77.

17 *Корнилова Е.Н.* Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма: дис. ... д-ра филол. наук. М., 2002. 534 с.

18 *Лосев А.Ф.* Диалектика мифа. М.: Мысль, 2001. 558 с.

19 *Махов А.Е.* Воображение // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 141–145.

20 *Ращевская Е.П.* Космогонический миф Д. Андреева и культура Серебряного века: автореф. дис. ... канд. культурологии. Киров, 2006. 18 с.

21 *Резвых П.* Якоб Бёме: язык тела и тело языка // Новое литературное обозрение. 2003. № 5 (63). URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/5/yakob-byome-yazyk-tela-i-telo-yazyka.html (дата обращения: 17.07.2024).

22 *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / пер. М.И. Бекетовой. СПб.: Наука, 2001. 319 с.

23 *Сердечная В.В.* Рецепция творчества Уильяма Блейка в русской литературе и культуре XIX–XXI веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Орел, 2021. 34 с.

24 *Токарева Г.А.* Мифопоэтика У. Блейка. Петропавловск-Камчатский: Изд-во КамГУ, 2006. 350 с.

25 *Хюбнер К.* Истина мифа / пер. И. Касавина. М.: Республика, 1996. 448 с.

26 *Чиндин И.В.* К вопросу о метафизическом статусе Розы Мира Даниила Андреева // Вопросы философии. 2022. № 10. С. 111–120. https://doi.org/10.21146/0042-8744-2022-10-111-120

27 *Юнг К.Г.* Парацельс. Доклад, прочитанный на собрании Литературного клуба города Цюриха у дома, где родился Парацельс... / пер. с нем. Д. Мироновой // *Гогенгейм Ф.А.Б. фон (Парацельс)*. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М.: Эксмо, 2005. С. 342–361.

28 *Юнг К.Г.* Парацельс как врач. Доклад, прочитанный по случаю 400-летней годовщины со дня смерти Парацельса на ежегодном собрании Швейцарского историко-медицинского общества... / пер. с нем. Д. Мироновой // *Гогенгейм Ф.А.Б. фон (Парацельс)*. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах. М.: Эксмо, 2005. С. 362–398.

Источники

29 *Андреев Д.Л.* О тех, кто обманывал доверие народа // *Андреев Д.Л.* Русские боги. URL: http://rodon.org/andreev/rb/03.htm#6 (дата обращения: 18.08.2024).

30 *Андреев Д.Л.* Собр. соч.: в 4 т. / сост., подгот. текста и примеч. Б.Н. Романова. М.: Русский путь, 2006.

31 *Блейк У.* Видения Страшного суда / пер. с англ. В. Чухно. М.: Эксмо-пресс, 2002. 384 с.

32 *Блейк У.* Мильтон / пер. с англ. Д. Смирнова-Садовского, под ред. В. Сердечной. М.: Magickal Rebirth, 2021. 196 с.

33 *Блейк У.* Иерусалим. Эманация Гиганта Альбиона / пер. с англ. Д. Смирнова-Садовского. М.: Magickal Rebirth, 2017. 416 с.
34 *Гогенгейм Ф.А.Б. фон (Парацельс)*. О нимфах, сильфах, пигмеях, саламандрах и о прочих духах / пер. с лат. А. Шапошникова, Ю. Кулишенко; пер. с нем. Д. Мироновой. М.: Эксмо, 2005. 400 с.
35 *Иванов Вяч.* Лик и личины России. М.: Искусство, 1995. 669 с.
36 *Кант И.* Критика способности суждения / пер. с нем. М. Левиной. М.: АСТ, 2020. 448 с.
37 *Новалис (Фридрих фон Харденберг)*. Фрагменты. Гейнрих фон Офтердинген. Ученики в Саисе / пер. Григ. Петникова. СПб.: Евразия, 1995. 239 с.
38 *Платон.* Государство / пер. с древнегреч. А.Н. Егунова. М.: Академический проект, 2015. 398 с.
39 *Плотин.* Первая Эннеада / пер. с древнегреч. Т.Г. Сидаша. СПб.: Издат. проект «Квадривиум», 2017. 240 с.
40 *Экхарт Майстер.* Избранные проповеди и трактаты / пер. со средневерхненем., предисл. и коммент. О.Н. Гучинской. СПб.: Церковь и культура, 2011. 296 с.
41 *Paracelsus the Great F.A.T.B.* Hermetic astronomy // *Paracelsus the Great F.A.T.B.* Hermetic and alchemical works: in 2 vols. Berkeley: Shambhala, 1976. Vol. 2. P. 282–314.

References

1 Andreeva, A.A. *Zhizn' Daniila Andreeva, rasskazannaia ego zhenoi* [*The Life of Daniel Andreev, Told by His Wife*]. Available at: http://www.rodon.org/aaa/jdarej.htm (Accessed 17 July 2024). (In Russ.)
2 Banasiak, D.A. *"Poeticheskii ansambl'" Russkie bogi Daniila Andreeva v aspekte intertekstual'nosti* [*The "Poetic Ensemble" of Daniel Andreev's Russian Gods in the Aspect of Intertextuality*]. Lodz, University of Lodz Publ., 2019. 291 p. (In Russ.)
3 Bashliar, G. *Grezy o vozdukhe. Opyt o voobrazhenii dvizheniia* [*Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*], trans. from French by B.M. Skuratov. Moscow, Izdatel'stvo gumanitarnoi literatury Publ., 1999. 344 p. (In Russ.)
4 Bashliar, G. *Psikhoanaliz ognia* [*The Psychoanalysis of Fire*], trans. from French by N.V. Kislova. Moscow, Izdatel'skaia gruppa "Progress" Publ., 1993. 176 p. (In Russ.)
5 Borodai, T.Iu. "Rol' voobrazheniia v bogopoznanii" ["The Role of Imagination in the Knowledge of God"]. *Vestnik PSTGU. Seriia I: Bogoslovie. Filosofiia*, issue 3 (31), 2010, pp. 23–35. https://doi.org/10.15382/sturi201031.23-35 (In Russ.)
6 Borodai, Iu.M. *Voobrazhenie i teoriia poznaniia* [*Imagination and Theory of Knowledge*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1966. 152 p. (In Russ.)
7 Gartman, F. *Zhizn' Paratsel'sa i sushchnost' ego ucheniia* [*The Life of Paracelsus and the Substance of His Teachings*], trans. from English by V. Zueva, V. Kononenko, I. Lapteva. Moscow, Kul'turnyi tsentr "Novyi Akropol'" Publ., 2009. 272 p. (In Russ.)

8 Golosovker, Ia.E. *Logika mifa* [*The Logic of Myth*]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 224 p. (In Russ.)

9 Guseinov, A.A. "Opyt tsel'nogo znaniia" ["The Experience of Holistic Knowledge"]. *Fenomen Daniila Andreeva: materialy rossiiskoi nauchnoi konferentsii (6 marta 2014 g., Moskva)* [*The Phenomenon of Daniel Andreev: Materials of the Russian Scientific Conference (March 6, 2014, Moscow)*], ed. by A.V. Cherniaev. Moscow, Kanon+ Publ., 2015, pp. 3–10. (In Russ.)

10 Dashevskaia, O.A. *Zhiznestroitel'naia kontseptsiia Daniila Andreeva v kontekste kul'turfilosofskikh idei i tvorchestva russkikh pisatelei pervoi poloviny XX veka* [*The Life-building Concept of Daniel Andreev in the Context of Cultural and Philosophical Ideas and Creativity of Russian Writers of the First Half of the 20th Century*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2006. 435 p. (In Russ.)

11 Dashevskaia, O.A. "Zhiznestroitel'nyi proekt Daniila Andreeva" ["Daniel Andreev's Life-building Project"]. *Daniil Andreev: pro et contra* [*Daniel Andreev: pro et contra*], ed. by G.G. Sadikov-Lansere. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2010, pp. 78–102. (In Russ.)

12 Ignat'eva, A.S. *D. Andreev v protsesse obnovleniia russkogo realizma XX veka* [*D. Andreev in the Process of Renewal of Russian Realism of the 20th Century: PhD Dissertation*]. Vologda, 2001. 185 p. (In Russ.)

13 Ieits, U.B. "Etot strannyi Uill Bleik" ["This Strange Will Blake"], trans. from English by V. Chukhno. Bleik, U. *Videniia Strashnogo suda* [*Visions of the Last Judgment*]. Moscow, Eksmo-press, 2002, pp. 323–365. (In Russ.)

14 Kozolupenko, D.P. *Mifopoeticheskoe mirovospriiatie* [*Mythopoetic Worldview*]. Moscow, Kanon+ Publ., 2009. 430 p. (In Russ.)

15 Koire, A. *Mistiki, spiritualisty, alkhimiki Germanii XVI veka* [*The Mystics, Spiritualists, and Alchemists of 16th-century Germany*]. Dolgoprudnyi, Allegro-Press Publ., 1994. 170 p. (In Russ.)

16 Kondakov, I.V. "Mir 'Rozy Mira' Daniila Andreeva: mezhdu modernizmom i postmodernizmom" ["The World of Daniel Andreev's *The Rose of the World*: between Modernism and Postmodernism"]. *Daniil Andreev: pro et contra* [*Daniel Andreev: pro et contra*], ed. by G.G. Sadikov-Lansere. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2010, pp. 56–77. (In Russ.)

17 Kornilova, E.N. *Mifologicheskoe soznanie i mifopoetika zapadnoevropeiskogo romantizma* [*Mythological Consciousness and Mythopoetics of Western European Romanticism: DSc Dissertation*]. Moscow, 2002. 534 p. (In Russ.)

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

19 Makhov, A.E. "Voobrazhenie" ["Imagination"]. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [*Literary Encyclopedia of Terms and Concepts*], ex. ed. and comp. by

A.N. Nikoliukin. Moscow, Nauchno-proizvodstvennaia kompaniia “Intelvak” Publ., 2001, pp. 141–145. (In Russ.)

20 Rashchevskaia, E.P. *Kosmogonicheskii mif D. Andreeva i kul'tura Serebrianogo veka* [*The Cosmogonic Myth of Daniel Andreev and the Culture of the Silver Age: PhD Thesis, Summary*]. Kirov, 2006. 18 p. (In Russ.)

21 Rezvykh, P. “Iakob Beme: iazyk tela i telo iazyka” [“Jakob Böhme: the Language of the Body and the Body of Language”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (63), 2003. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/5/yakob-byome-yazyk-tela-i-telo-yazyka.html (Accessed 17 July 2024). (In Russ.)

22 Sartr, Zh.-P. *Voobrazhaemoe. Fenomenologicheskaia psikhologiia vospriiatiia* [*The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*], trans. by M.I. Beketov. St. Petersburg, Nauka Publ., 2001. 319 p. (In Russ.)

23 Serdechnaia, V.V. *Retseptsiia tvorchestva Uil'iama Bleika v russkoi literature i kul'ture XIX–XXI vekov* [*Reception of William Blake's Work in Russian Literature and Culture of the 19th–21st Centuries: DSc Thesis, Summary*]. Orel, 2021. 34 p. (In Russ.)

24 Tokareva, G.A. *Mifopoetika U. Bleika* [*The Mythopoetics of W. Blake*]. Petropavlovsk-Kamchatskii, Kamchatka State University Publ., 2006. 350 p. (In Russ.)

25 Khiubner, K. *Istina mifa* [*The Truth of Myth*], trans. by I. Kasavin. Moscow, Respublika Publ., 1996. 448 p. (In Russ.)

26 Chindin, I.V. “K voprosu o metafizicheskom statuse Rozy Mira Daniila Andreeva” [“On the Metaphysical Status of Daniel Andreev's Rose of the World”]. *Voprosy filosofii*, no. 10, 2022, pp. 111–120. https://doi.org/10.21146/0042-8744-2022-10-111-120 (In Russ.)

27 Iung, K.G. “Paratsel's. Doklad, prochitannyi na sobranii Literaturnogo kluba goroda Tsiurikha u doma, gde rodilsia Paratsel's...” [“Paracelsus. A Lecture Delivered at a Meeting of the Literary Club of Zurich at the House Where Paracelsus was Born...”], trans. from German by D. Mironova. Gogengeim, F.A.B. fon (Paratsel's). *O nimfakh, sil'fakh, pigmeiakh, salamandrakh i o prochikh dukhakh* [*On Nymphs, Sylphs, Pygmies, Salamanders, and Other Spirits*]. Moscow, Eksmo Publ., 2005, pp. 342–361. (In Russ.)

28 Iung, K.G. “Paratsel's kak vrach. Doklad, prochitannyi po sluchaiu 400-letnei godovshchiny so dnia smerti Paratsel'sa na ezhegodnom sobranii Shveitsarskogo istoriko-meditsinskogo obshchestva...” [“Paracelsus as a Physician. A Lecture Delivered on the Occasion of the 400th Anniversary of Paracelsus' Death at the Annual Meeting of the Swiss Society for the History of Medicine...”], trans. from German by D. Mironova. Gogengeim, F.A.B. fon (Paratsel's). *O nimfakh, sil'fakh, pigmeiakh, salamandrakh i o prochikh dukhakh* [*On Nymphs, Sylphs, Pygmies, Salamanders, and Other Spirits*]. Moscow, Eksmo Publ., 2005, pp. 362–398. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/BSQEYY
УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)51

МАНЕРНОСТЬ И СИМУЛЯКР В ЭСТЕТИКЕ ДЕНИ ДИДРО

© 2026 г. Д.А. Стогний
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 03 марта 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 мая 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-150-165

Аннотация: Статья посвящена анализу манерности как эстетического явления в трактатах о живописи и театре Дени Дидро. Автор данного исследования рассматривает манерность как следствие слепого подражания канонам классицизма, приводящее к утрате живого восприятия реальности и созданию симулякров — образов, ликвидирующих действительность и не обладающих индивидуальным содержанием. Дидро критикует академическую живопись за искусственность и отказ от осмысления художником изображаемого, противопоставляя ей внимание к природе и реальной жизни. В театральном искусстве философ призывает избавиться от напыщенности и преувеличенной выразительности актерской игры, предлагая новый метод сценического воплощения, основанный на наблюдении за естественными человеческими эмоциями и поведением. В статье проводится параллель между критикой манерности у Дидро и постмодернистской концепцией симулякра Жана Бодрийяра и выявляется их общее понимание проблемы подмены реальности репрезентацией. Автор показывает, что Дидро воспринимает манерность не только как эстетический недостаток, но и как признак кризиса искусства, вызванного догматическим следованием традиции. Статья раскрывает новаторские взгляды Дидро на художественное творчество, его стремление к изображению подлинного характера вещей и внимание к повседневной жизни, а также значение его идей для развития реалистических тенденций в искусстве эпохи Просвещения.

Ключевые слова: симулякр, манерность, классицизм, Дени Дидро, «Салоны»

Информация об авторе: Даниил Александрович Стогний — аспирант, кафедра истории зарубежных литератур, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.
https://orcid.org/0009-0008-1265-6564

E-mail: avglin777@gmail.com

Для цитирования: *Стогний Д.А.* Манерность и симулякр в эстетике Дени Дидро // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 150–165.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-150-165

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

LE MANIÉRÉ AND SIMULACRUM IN THE AESTHETICS OF DENIS DIDEROT

© 2026. Daniil A. Stognii
Saint-Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia
Received: March 03, 2025
Approved after reviewing: May 27, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article is devoted to the analysis of *le maniéré* as an aesthetic phenomenon in Denis Diderot's treatises on painting and theater. The author considers *le maniéré* as a consequence of blind imitation of the canons of Classicism, which leads to the loss of a vivid perception of reality and the creation of simulacra — images that eliminate reality and have no individual content. Diderot criticizes academic painting for its artificiality and the artist's refusal to reflect on what is being depicted, contrasting it with attention to nature and real life. In theatrical art, the philosopher seeks to get rid of pompousness and exaggerated expressiveness of acting, proposing a new method of stage embodiment based on the observation of natural human emotions and behavior. The article draws a parallel between Diderot's critique of *le maniéré* and Jean Baudrillard's postmodern concept of simulacra, and identifies their common understanding of the problem of the substitution of reality with representation. The author shows that Diderot perceives *le maniéré* not only as an aesthetic flaw, but also as a sign of the crisis of art caused by dogmatic adherence to tradition. The article reveals Diderot's innovative views on artistic creation, his desire to depict the true character of things and attention to everyday life, as well as the importance of his ideas for the development of realist tendencies in the art of the Enlightenment.

Keywords: simulacrum, *le maniéré*, Classicism, Denis Diderot, *Salons*

Information about the author: Daniil A. Stognii, PhD Student, Department of World Literature, Saint-Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0009-0008-1265-6564

E-mail: avglin777@gmail.com

For citation: Stognii, D.A. "*Le maniéré* and Simulacrum in the Aesthetics of Denis Diderot." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 150–165. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-150-165

«Дидро выступает против театральности и фальши классицистических мифологических и исторических картин, против изнеженности и манерности искусства рококо» [5, с. 78], — писал об отношении крупнейшего мыслителя эпохи Просвещения к классицистической традиции изображения действительности советский и российский искусствовед В.В. Ванслов. Известно, что французский энциклопедист относился к классицизму неоднозначно. Критика эстетики классицизма в его работах исследована очень подробно. Следует упомянуть труды отечественных (Д.И. Гачева [7], Т.Б. Длугач [9], Л.В. Воробьева [6], Г.Н. Бояджиева [4]) и иностранных (Жака Шуйе [12], Алена Мениля [14], Луи Марена [13], Жана Старобински [15]) ученых, в которых детально описаны причины, почему просветители в целом и Дени Дидро в частности отказываются от соблюдения эстетических принципов классицистической парадигмы. Отдельного внимания заслуживает статья Н.С. Вучела «Исследования о Дидро как об эстетике» [16], где автор обозревает работы французских, американских, югославских и сербских ученых.

Заметим, что в данной статье нас интересует не критика эстетики классицизма как таковая, а отношение французского философа к правдоподобию и тому, к какому результату приводит следование классицистическим принципам в процессе создания художественного произведения. Чтобы ответить на эти вопросы, мы проанализируем эстетические тексты Дени Дидро «Салоны» [18] и «Беседы о “Побочном сыне”» [17].

Манерность и классицизм

Наиболее активно французский просветитель выступает против классицистических принципов в вышеупомянутых текстах. Следует под-

черкнуть, что его позиция не всегда была однозначной. Развивая свою новаторскую театральную теорию, Дидро постепенно приходит к выводу, что некоторые классицистические законы логичны и потому их можно использовать при создании драматургических текстов. Например, закон трех единств, который философ считает трудновыполнимым, но разумным, потому что следование этому принципу обеспечивает взаимообусловленность событий и делает мотивы понятными для зрителя: «Закон трех единств трудно соблюдать, но он разумен <...> в театре же, где представляют лишь отдельные моменты реальной жизни, наше внимание должно быть сосредоточено на одном лишь явлении <...> меня больше интересует взаимосвязь событий, чем их количество» [17, p. 88]. Одновременно с этим просветитель полагает, что ориентация на образцы классицистических произведений в драматургии и живописи ведет к неестественности и неправдоподобию: «Мы ничем не пренебрегли, чтобы испортить драматический жанр. Мы сохранили от древних напыщенность стихосложения, так подходившую к языкам с большими слогами и определенными ударениями, к обширным сценам и к размеренной декламации с аккомпанементом музыки, и в то же время отказались от простоты интриги и диалога и от правды картин» [17, p. 128].

Отсюда вытекает проблема угасания классицистической традиции, проявляющегося в недостижении авторами цели классицистических произведений — создания правдоподобной реальности. О природе правдоподобия подробно пишет российский ученый А.Е. Махов в энциклопедическом путеводителе «Европейский классицизм». Литературовед различает следующие дефиниции правдоподобия в соответствии с миметическим (подражание) и риторическим (убеждение) аспектом:

1. универсальная идея-модель, которая «противопоставляется несовершенной “правде” реальности» [10, с. 74–75];

2. должное: «поэт изображает то, “как должно быть”» [10, с. 75–77];

3. соответствующее общественному мнению, «подражание “существующему во мнении”» [10, с. 77–78].

Каждое из определений предполагает различение правды как видимого мира и правдоподобия как мира несуществующего, но возможного, похожего на видимый, поэтому создание правдоподобной реальности невозможно без ее искажения.

Для Дидро миметический аспект правдоподобия с элементами вымысла допустим. Российский литературовед Н.Т. Пахсарьян пишет: «Д. Дидро останавливается в своих эстетических рассуждениях прежде всего на парадоксах правдоподобия, сближающегося в своем содержании с “естественным”, и также часто использует понятия “естественного”, “правдивого”, “похожести” (“ressemblance”), чем “правдоподобия”» [11, с. 82]. Парадоксально, но в своих работах по эстетике мыслитель приходит к выводу, что классицистические принципы «преображения» действительности, направленные на создание правдоподобной реальности, наоборот, способствуют ее неестественной, ложной репрезентации.

Дидро указывает на дисгармонию между стремлением к следованию основным правилам классицизма и их реализацией в театре и живописи, которая приводит к замедлению развития искусства. Философ с сожалением пишет о пропасти между современным для него и желанным им состоянием искусства и считает, что классицистическая эстетика постепенно становится неактуальной, перестает отвечать требованиям эпохи.

По Дидро, неактуальность классицистической эстетики происходит из-за того, что старые способы репрезентации реальности перестали отображать действительность. И в живописи, и в театре отсутствует обращение к повседневной жизни людей. Внимание к форме (в театре — декламация, приводящая к отсутствию пантомимы и нелогично выстроенным мизансценам, в живописи — академизм, отказ от индивидуального осмысления художником сюжета в пользу копирования результатов предшествующих мастеров) порождает игнорирование содержания. Корень этой проблемы лежит в манерности — качестве, которое мыслитель считает вредным для современной живописи: «Ученик бесконечно долго копирует картины мастера и не наблюдает за природой; иными словами, он привыкает видеть чужими глазами и теряет возможность пользоваться своими»[1]. Об упадке современного искусства философ пишет в своей статье «De la manière» (1767).

В русском переводе 1989 г. она называется «О манере и манерности», что, на наш взгляд, не отражает в полной мере замысел автора. Просвети-

1 Поскольку перевод 1989 г. не совсем точно отражает мысль Дидро (в оригинале его речь не такая эмоциональная: «любимый мастер» [19, т. 1, с. 210] — вольность переводчика), здесь и далее, если не указано иначе, перевод выполнен автором статьи. «Pendant un temps infini, l’élève copie les tableaux de ce maître, et ne regarde pas la nature; c’est-à-dire qu’il s’habitue à voir par les yeux d’un autre et qu’il perd l’usage des siens» [23, p. 470].

тель рассматривает манеру с двух точек зрения: как индивидуальную особенность художника и как результат копирования чужой аутентичности. По данным словаря Larousse, *манерный* — лишенный естественности и простоты; аффектированный в поведении и выражении лица[2]. Грань между позитивным и негативным оттенками значения понятия *la manière* и его производным *maniéré* весьма зыбкая, поэтому Дидро стремится выявить критерии, по которым можно определить, манерно ли художественное произведение или нет. В русском переводе акцент на подвижности границы между *la manière* и *le maniéré* выражен не так явно за счет использования существительных «манера» и «манерность» как контекстуальных антонимов на протяжении всего текста.

В этой статье мыслитель пишет: «Манерность — порок, общий всем искусствам. <…> В манерности есть некое своеобразие, которое влечет неискушенного, поражает толпу и иной раз развращает целую нацию <…>. Манерность для искусства — то же, что испорченность нравов для народа» [19, т. 2, с. 203]. По мнению просветителя, причина манерности заключается в слепом следовании академической норме, повторении за учителем и отсутствии индивидуальности. Здесь разрешается парадокс неправдоподобности произведений, предназначенных быть правдоподобными, о котором мы писали выше. Манерность проистекает из несоответствия цели создания правдоподобной реальности и способов ее достижения. Если основное действие истинного творца — это переосмысление собственного переживания, то основным действием манерного копииста становится повторение готовых, ранее изобретенных черт.

В «Салонах» Дидро стремится назвать достоинства и недостатки картин художников. Осмысляя творчество того или иного живописца критически, он иронично очерчивает зону его ближайшего развития, например у Франсуа Буше: «Какие краски! Какое разнообразие! Какое богатство объектов и идей! У этого человека есть все, кроме правды. Нет ни одной части его композиций, которая, отделенная от других, не понравилась бы вам; само целое соблазняет вас»[3]. Комментируя живопись художника, он подчеркива-

2 «Maniéré — qui manque de naturel, de simplicité; qui est affecté dans son comportement, dans ses expressions» [21, p. 1100].

3 «Quelles couleurs! quelle variété! quelle richesse d'objets et d'idées! Cet homme a tout, excepté la vérité. Il n'y a aucune partie de ses compositions qui, séparée des autres, ne vous plaise; l'ensemble même vous séduit» [23, p. 112].

ет неестественность изображаемых в красивых одеждах пастухов и других персонажей, имея в виду, что в действительности все выглядит не так поэтично. Ненатуральность проявляется в отсутствии связи между замыслом (идеями) и его реализацией (объекты на полотне). Замечания просветителя относятся к риторическому аспекту правдоподобия: по его мнению, картина неправдоподобна, так как не учитывает актуальный быт людей, и потому неубедительна.

Дидро также фиксирует успехи творца за определенный промежуток времени (о Луи Жан-Франсуа Лагрене): «Вот художник, поистине далеко шагнувший за последние два года. В предыдущем Салоне это был посредственный живописец: композиция у него была пресной, все остальное слабо, но *Сусанна, застигнутая старцами* внезапно выдвинула его в первые ряды» [19, т. 1, с. 70]. Художники, которые копируют манеру своего учителя, становятся манерными, искажают свое собственное видение мира и, как следствие, теряют индивидуальность: «Я как-то сказал, что знаменитый Марсель “обманерничивает” своих учеников, и ныне не отказываюсь от этих слов» [19, т. 2, с. 205].

Вслед за Дидро следует разделять манеру и манерность. Манера может быть национальной и индивидуальной, она не обладает негативными коннотациями и свидетельствует об оригинальности работ художника. В отличие от нее манерность, обозначаемая словом *le maniéré*, осуждается философом и считается пороком не только отдельно взятых творцов, но и целого общества, которое лишь внешне обладает признаками порядочности, цивилизованности: «...мне кажется, что манерность — в нравах, в языке или в искусстве — порок, свойственный просвещенному обществу» [19, т. 2, с. 203]. Мыслитель воспринимает манерность не только как эстетическое, но и как социальное явление. Дидро рассуждает о нем как о синдроме развитого, просвещенного общества, считает элементом современной цивилизации. Манерность, с одной стороны, предстает как имманентный признак художественного произведения, свидетельствующий о личностном потенциале творца, с другой стороны, она является маркером состояния социума. Это становится ясным, если мы попытаемся взглянуть на манерность с дистанции, представив ее как явление темпоральное. По Дидро, манерность общества — это состояние новое, приобретенное, он пишет: «Довольно распространенное наблюдение гласит, что редко кто становится великим

писателем, великим литератором, человеком с прекрасным вкусом, не зная хорошо древних»[4]. «В Гомере, в Моисее есть простота <...>. И это скорее следствие нравов, нежели гения. Народы, которым свойственны подобные обычаи, одеяния, обряды, законы, привычки, не могли обладать иными качествами. Они обладали этими качествами, и надобно черпать их там, чтобы перенести в наши времена, которые, будучи крайне испорчены или, вернее, крайне манерны, тем не менее любят простоту. О современных вещах надлежит говорить в духе древних» [19, т. 2, с. 137]. Говорить в духе древних — значит описывать современность без напыщенности, жеманства, претенциозности. История манерности начинается тогда, когда в обществе запускается процесс переоценки достоинств и недостатков искусства прошлого. В связи с этим у Дидро манерность является объектом двух направлений критики — ретроспективного и актуального.

Ретроспективное направление — это критика устаревших норм, в живописи — заскорузлость академических традиций, фальшь и чрезмерное жеманство в изображении, в театре — неправдоподобная игра актеров, отсутствие связи между словом и жестом, игра нутром. В рамках этого направления просветитель критикует произведения искусства, т. е. манерность рассматривается как эстетическая категория.

Актуальное направление — это критика состояния современного общества, которое утратило чувство изящества. Здесь манерность рассматривается как спад общественного развития, и в таком случае она является уже не только эстетической, но и социальной категорией. Дидро пишет: «Эти копировальщики странной модели бездушны, потому что их странности заимствованы; их порок им не принадлежит; они подражают Сенеке, Фонтенелю и Буше»[5]. В переводе 1989 г. используется слово «образец», которое в русском языке используется как синоним слова «модель», особенно когда речь идет о повторении по алгоритму. С нашей точки зрения, в данном контексте модель следует толковать шире вслед за Дидро. Модель — это не столько образец, подразумевающий определенный порядок действий для

4 «C'est une observation assez générale, qu'on devient rarement grand écrivain, grand littérateur, homme d'un grand goût, sans avoir fait connaissance étroite avec les Anciens» [22, p. 241].

5 «Ces copistes d'un modèle bizarre sont insipides, parce que leur bizarrerie est d'emprunt; leur vice ne leur appartient pas; ce sont des singes de Sénèque, de Fontenelle et de Boucher» [22, p. 370].

копирования, сколько результат мыслительной деятельности художника. Перед тем, как нанести краску на полотно, он сначала переосмысляет пережитое впечатление. Итог этой рефлексии — модель, удерживающая черты, принадлежащие природе, и детали, добавленные автором.

Ниже мы проанализируем манерность как эстетическую и социальную категорию, а также попытаемся объяснить предпосылки и последствия воплощения этого явления в искусстве XVIII в.

Манерность и симулякр

Просветитель критикует манерность в искусстве потому, что она свидетельствует о кризисе состояния общества, проявляющемся в пресыщенности и претенциозности. Наша гипотеза состоит в том, что манерность — это результат слепого следования принципам классицизма, ведущего не к репрезентации реальности, а к ее симуляции. В этой связи мы считаем необходимым провести параллель между феноменом манерности у Дидро и постмодернистским понятием симулякра в восприятии французского философа Жана Бодрийяра (1929–2007). Доподлинно неизвестно, читал ли Бодрийяр работы французского мыслителя и заимствовал ли он сознательно у него идею манерности, но, поскольку оба термина описывают образы, которые больше не отсылают к реальности, а замещают или «передразнивают» ее, мы предполагаем типологическое сходство концепций обоих мыслителей.

Исследуя развитие театра, Бодрийяр пишет о деформировании сцены и превращении ее в зону обсценного. Эти процессы он прокомментировал в тексте «Фатальные стратегии» (1983). Переломным моментом философ считает период XVIII в., который тесно связан с именем Дени Дидро. Бодрийяр постулирует, что начиная с вышеупомянутой эпохи театр попадает в «ловушку репрезентации». Это связано с тем, что спектакль «старается» быть все более реальным и натуралистичным, что приводит к переизбытку реальности: «Начиная с XVIII века, его нагружают “реальным”, сцена отдаляется от механической и метафизической симуляции иллюзии, и ее захватывает натуралистическая форма» [3, с. 84]. Одним из проявлений «пролиферации» реального в театре становится «разделение на сцену и зрительный зал, что тоже является критической формой, деление пространства трансцендентности и здравого смысла» [3, с. 84]. Подтверждением этому являются размышления самого Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”»

о значимости сцены в современную ему эпоху: «Чтобы изменить характер драматического жанра, я потребовал бы лишь очень обширной сцены, где можно было бы показывать, когда сюжет пьесы этого требовал бы, большую площадь с прилегающими зданиями, например, перистиль дворца или вход в храм, различные места, расположенные так, чтобы зритель видел все действие, а для актеров часть его оставалась бы скрытой» [18, с. 121]. Дидро, выражаясь языком Бодрийяра, предлагает расширить пространство трансцендентного и «насытить» сцену натуралистичным содержанием для того, чтобы укрепить связь между повседневной действительностью и произведением искусства, ее воссоздающим. Другими словами, энциклопедист предлагает решение, как нейтрализовать манерность в театре, помимо внедрения пантомимы и упразднения игры нутром. Бодрийяр же с ретроспективной позиции характеризует эту «нагрузку реальным» как шаг к эпохе гиперреального, где реального станет так много, что общество перестанет его воспринимать и отличать от симуляции.

Рассуждая об образах, прежде всего архитектурных и живописных, Бодрийяр классифицирует их в соответствии со сформулированным им же порядком симулякров: первым, вторым и третьим. Для первого порядка характерно сохранение принципа реального, т. е. разграничение реального и поддельного (вымышленного). Время первого порядка приходится на эпоху Возрождения, а именно на ее буржуазный период. Это соответствует первой из четырех стадий развития образа, которые Бодрийяр перечислил в «Симулякрах и симуляции» (1981):

1. Отражение фундаментальной реальности;

2. Маскировка и искажение фундаментальной реальности;

3. Маскировка отсутствия фундаментальной реальности;

4. Отсутствие отношения к какой бы то ни было реальности, представление собой симулякра в чистом виде [2, с. 12].

По Бодрийяру, образ, который отражает фундаментальную реальность, является доброкачественным проявлением репрезентации, потому что обладает сакраментальным характером [2, с. 12]. «В симулякре первого порядка отличие никогда не отменяется: в нем всегда предполагается возможность спора между симулякром и реальностью (их игра достигает особой тонкости в иллюзионистской живописи, но и вообще все искусство живет благодаря зазору между ними)» [1, с. 120].

Как это соотносится с представлением Дидро о манерности? Истинный художник, который следует идеальному первообразу, воссоздавая его на полотне, сохраняет принцип реального, потому что образ на картине, изученный ранее внутренним зрением автора и впоследствии несущий след его индивидуальности, не разрывает связь с фундаментальной действительностью, служащей источником для формирования у художника мотива воссоздать нечто на холсте.

Манерный же художник создает произведение, напоминающее симулякр второго порядка, цель которого — ликвидировать реальность [1, с. 120]. По Бодрийяру, это связано с серийным производством материальных объектов, с тем, что философ метафорически именует «омертвленным трудом» [1, с. 121]. Конечно, когда Дидро критикует манерность, он ничего не говорит о массовом производстве картин-симулякров. Но просветитель обращает внимание на результат копирования чужой индивидуальности. В манерном произведении отсутствует та сакраментальность, присущая образу на первой стадии, о которой писал Бодрийяр, т. е. индивидуальное осмысление зародившегося в душе художника переживания. Примером может служить «обманерничивание» учеников знаменитым художником Марселем, о котором мы упоминали выше: стремление повторить успех одной хорошо написанной картины приводит к появлению множества «ученических» копий, источником которых послужила готовая модель, а не естественное переживание.

Когда Дидро обвиняет того или иного художника в манерности, можно встретить следующие слова, характеризующие картину живописца: *faux* (лживый), *romanesque* (выдуманный, неправдоподобный), *bizarre* (странный), *un vice* (порок), *l'affectation* (аффектация, жеманство), *un défaut* (недостаток). Так или иначе эти лексемы отсылают нас к сфере неестественного, ненастоящего. Таким образом, манерное произведение искажает действительность или вовсе к ней не отсылает, т. е. в некотором смысле замещает ее. В данном случае манерность можно воспринимать как причину постепенной утраты реальности, потому что картины и спектакли — визуальные медиумы — лгут, предлагают нам слепок с других копий. С этой точки зрения манерность, по нашему мнению, следует рассматривать как условие для формирования симулякров, призванных исказить, а затем ликвидировать реальность.

Необходимо заметить, что и сам Дидро использует слово «симулякр» в «Салонах», но совсем в другом значении. Этот термин в понимании просветителя берет свое начало в платоновской философии из мифа о пещере. Жиль Делёз (1925–1995) определяет симулякр в интерпретации Платона как «образ, лишенный сходства» [8, с. 334]. В «Салоне 1765 года» мыслитель в ходе диалога со своим другом Гриммом обращается к мифу о пещере Платона и подробно рассказывает свой сон, навеянный «Диалогами» древнегреческого философа. Впоследствии выясняется, что событие из рассказа Дидро о собственном сновидении совпадает с изображением на картине Фрагонара «Жрец Корес приносит себя в жертву, чтобы спасти Каллирою». В дискурсе Дидро симулякр — это образ, созданный с помощью воображения, фантом, призванный отображать несуществующее, но могущее быть в реальности событие.

Симулякр у Дидро не имеет ничего общего с симулякром Бодрийяра: об этом свидетельствует определение данного термина, сформулированное в «Энциклопедии» философом-просветителем Луи де Жокуром (1704–1779): симулякр — это статуя, с помощью которой люди поклонялись богам в древности [24, p. 205–206]. Словарь Французской академии (четвертое издание, 1762 г.) предлагает следующую дефиницию: «Изображение, статуя, идол, представление ложного божества; призрак, фантом; пустая/тщетная репрезентация чего-либо» [20]. Так, можно предположить, что во времена Дидро понятие симулякра было тесно связано в первую очередь с религиозным образом и уже в переносном значении с образом, который скрывает, что за ним нет правды, тогда как у Бодрийяра симулякр — это знак без референта, свидетельствующий о том, что реальности больше не существует.

Важно отметить, что миф о пещере и понятие симулякра переосмысляются в восприятии Дидро. Швейцарские исследовательницы Кристина Аббт и Сюзанна Шмиден в статье «Симулякр и понятие аутентичности в “Салоне 1765 года” и “Парадоксе об актере” Дидро» [12, p. 55–56] пишут, что для Дидро смысл аллегории платоновской пещеры не столько в различии между истиной и ложью, сколько в эффекте осознания «пещерной» реальности и, как следствие, расширении познания о видимом мире. Симулякр же рассматривается как возможный образ, который создает каждый человек, в том числе актер. Другими словами, человек в определенных ситуациях сам

является симулякром самого себя, потому что в нем присутствуют как его подлинные, индивидуальные черты, так и черты, заимствованные у других людей. Таким образом, в дальнейшем следует рассуждать о *дидеротовской манерности* и *бодрийяровском симулякре* (здесь и далее курсив наш. — *Д.С.*) как о типологически сходных понятиях. Отдельно нужно обозначить *дидеротовский симулякр*, который в свою очередь обладает позитивной коннотацией, потому что предполагает сохранение принципа реального.

Выводы

В манерном произведении упраздняется связь между действительностью и изображаемым. Последнее становится симулякром, потому что представляет собой не что иное, как копию, у которой отсутствует оригинал в реальности, либо как копию работы иного автора, который в свою очередь перенял манеру своего учителя. С данной точки зрения классицизм в своем манерном проявлении — это источник симулякров, постепенно заменяющих реальность. Критика классицистической эстетики в творчестве Дидро сводится к критике манерных симулякров. *Манерность* или *maniéré* имеет сходство с понятием симулякра у Бодрийяра как копии, замещающей и/или вытесняющей реальность. Поскольку для Дидро было важным сохранить принцип реальности с целью ее последующей репрезентации, заявление о феномене *le maniéré* — это манифест об угрозе принципу реального, которую предвидел Дидро.

Спустя два века Жан Бодрийяр провозгласит воцарение симуляции как состояния общества, но уже в XVIII в., благодаря трудам великого мыслителя и театрального новатора Дени Дидро, стало очевидно, что кризис реального вступил в активную фазу, о чем свидетельствуют печальные слова самого просветителя в его статье о манерности: «Я не слишком доволен этим отрывком и, пожалуй, сжег бы его, если бы не боялся, что его придется писать заново» [19, т. 2, с. 206].

Список литературы

Исследования

1 *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, Изд-во «КДУ», 2021. 392 с.

2 *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляции. М.: Постум, 2018. 240 с.

3 *Бодрийяр Ж.* Фатальные стратегии. М.: РИПОЛ классик, 2017. 288 с.

4 *Бояджиев Г.Н.* Дидро // История западноевропейского театра. М.: Искусство, 1957. Т. 2. С. 180.

5 *Ванслов В.В.* Проблема реализма в эстетике Дидро // Эстетика Дидро и современность. М.: Изобразительное искусство, 1989. С. 83–101.

6 *Воробьев Л.В.* Художество и философия в творчестве Дени Дидро // *Дидро Д.* Племянник Рамо. Жак-фаталист. М.: Худож. лит., 1973. С. 5–28.

7 *Гачев Д.И.* Эстетические взгляды Дидро. М.: ГИХЛ, 1961. 192 с.

8 *Делёз Ж.* Логика смысла. М.: Академический проект, 2011. 472 с.

9 *Длугач Т.Б.* Дени Дидро. М.: Канон+, 2009. 208 с.

10 Европейский классицизм. Энциклопедический путеводитель / отв. ред. М.Л. Андреев. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 904 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0773-1

11 *Пахсарьян Н.Т.* Понятие «правдоподобие» во французской поэтике // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 77–83.

12 *Abbt C., Schmieden S.* Simulacra and the concept of authenticity in Diderot's *Salon de 1765* and *Paradoxe sur le comédien* // Lumières. 2018. № 1 (31). P. 51–66. https://doi.org/10.3917/lumi.031.0051

13 *Chouillet J.* La Formation des idées esthétiques de Diderot. Paris: Armand Colin, 1973. 642 p.

14 *Marin L.* Des pouvoirs de l'image. Paris: Seuil, 1993. 272 p.

15 *Ménil A.* Diderot et le drame: théâtre et politique. Paris: P.U.F, 1998. 128 p.

16 *Starobinski J.* Diderot dans l'espace des peintres suivi de Le sacrifice en rêve. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991. 102 p.

17 *Vučelj N.S.* Les études sur Diderot en tant qu'esthéticien // Philologia Mediana. 2018. № 10 (10). P. 321–333.

Источники

18 *Дидро Д.* Беседы о «Побочном сыне» // *Дидро Д.* Собр. соч.: в 10 т. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 5: Театр и драматургия. С. 83–182.

19 *Дидро Д.* Салоны: в 2 т. М.: Искусство, 1989.

20 Dictionnaire de L'Académie française, 4th Edition (1762). URL: https://artfl.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=simulacre&dicoid=ACAD1762&headword=&dicoid=ACAD1762 (дата обращения: 02.03.2025).

21 Dictionnaire de la langue française — lexis. Paris: Éditions Larousse, 1979. 2109 p.

22 *Diderot D.* Œuvres complètes de Diderot. Paris: Garnier, 1876. T. II / texte établi par J. Assézat et M. Tourneux. 572 p.

23 *Diderot D.* Œuvres complètes de Diderot. Paris: Garnier, 1876. T. X / texte établi par J. Assézat et M. Tourneux. 528 p.

24 Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Neufchastel: Chez Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1765. T. 15. 952 p.

References

1 Bodriiar, Zh. *Simvolicheskii obmen i smert'* [*Symbolic Exchange and Death*]. Moscow, Dobrosvet Publ., Izdatel'stvo "KDU" Publ., 2021. 392 p. (In Russ.)

2 Bodriiar, Zh. *Simuliakry i simuliatsii* [*Simulacra and Simulations*]. Moscow, Postum Publ., 2018. 240 p. (In Russ.)

3 Bodriiar, Zh. *Fatal'nye strategii* [*Fatal Strategies*]. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2017. 288 p. (In Russ.)

4 Boiadzhiev, G.N. "Didro" ["Diderot"]. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra* [*History of Western European Theatre*], vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1957, p. 180. (In Russ.)

5 Vanslov, V.V. "Problema realizma v estetike Didro" ["The Problem of Realism in Diderot's Aesthetics"]. *Estetika Didro i sovremennost'* [*Diderot's Aesthetics and Modernity*]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1989, pp. 83–101. (In Russ.)

6 Vorob'ev, L.V. "Khudozhestvo i filosofiia v tvorchestve Deni Didro" ["Art and Philosophy in the Works of Denis Diderot"]. Diderot, D. *Plemiannik Ramo. Zhak-fatalist* [*Rameau's Nephew. Jacques the Fatalist*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973, pp. 5–28. (In Russ.)

7 Gachev, D.I. *Esteticheskie vzgliady Didro* [*Diderot's Aesthetic Views*]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1961. 192 p. (In Russ.)

8 Delez, Zh. *Logika smysla* [*The Logic of Sense*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2011. 472 p. (In Russ.)

9 Dlugach, T.B. *Deni Didro* [*Denis Diderot*]. Moscow, Kanon+ Publ., 2009. 208 p. (In Russ.)

10 Andreev, M.L., editor. *Evropeiskii klassitsizm. Entsiklopedicheskii putevoditel'* [*European Classicism. Encyclopedic Guide*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 904 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0773-1 (In Russ.)

11 Pakhsar'ian, N.T. "Poniatie 'Pravdopodobie' vo Frantsuzskoi poetike" ["The Concept of 'Plausibility' in French Poetics"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 23, 2008, pp. 77–83. (In Russ.)

12 Abbt, Christine, and Susanne Schmieden. "Simulacra and the concept of authenticity in Diderot's *Salon de 1765* and *Paradoxe sur le comédien.*" *Lumières*, no. 1 (31), 2018, pp. 51–66. https://doi.org/10.3917/lumi.031.0051 (In English)

13 Chouillet, Jacques. *La Formation des idées esthétiques de Diderot*. Paris, Armand Colin, 1973. 642 p. (In French)
14 Marin, Louis. *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Seuil, 1993. 272 p. (In French)
15 Ménil, Alain. *Diderot et le drame: théâtre et politique*. Paris, P.U.F, 1998. 128 p. (In French)
16 Starobinski, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres suivi de Le sacrifice en rêve*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1991. 102 p. (In French)
17 Vučelj, Nermin S. "Les études sur Diderot en tant qu'esthéticien." *Philologia Mediana*, no. 10 (10), 2018, pp. 321–333. (In French)

Научная статья /
Research Article
18+

https://elibrary.ru/DHIMBN
УДК 821.111(73).0 + 821.111.0
ББК 83.3(7Сое)7 + 83.3(4Вел)7

СВОЕОБРАЗИЕ ЮМОРА В РОМАНАХ «НОВОЙ ИСКРЕННОСТИ»

© 2026 г. А.С. Кулагин
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 02 мая 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 28 января 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-166-185

Аннотация: В статье изложена краткая история и представлен обзор известного направления англоязычной литературы, которое заявило о себе в 90-е гг. XX в. и получило название «новая искренность». Автор статьи приводит различные мнения относительно названия и жанровой принадлежности романов данного направления, выносит утверждения о временных рамках направления и текстах, принадлежащих к нему, приводит обзоры научно-критических текстов, повлиявших на романы «новой искренности». Основное внимание в статье уделяется своеобразию юмора в романах «новой искренности», автор описывает ряд комических приемов, общих для исследуемых романов: внутренние шутки, трагическую иронию и драматическую иронию. Предпринимается попытка проследить отношение авторов «новой искренности» к постмодернизму, массовой культуре, либеральной культуре, мультикультурализму, современному техническому прогрессу, исторической и политической обстановке последних десятилетий.

Ключевые слова: «новая искренность», постмодернизм, метамодернизм, постирония, юмор, ирония, внутренние шутки, драматическая ирония, трагическая ирония, сатира, либеральная культура, неолиберализм

Информация об авторе: Артем Сергеевич Кулагин — аспирант, младший 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/0009-0007-5773-6851
E-mail: kmeet@outlook.com

Для цитирования: *Кулагин А.С.* Своеобразие юмора в романах «новой искренности» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 166–185.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-166-185

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE ORIGINALITY OF HUMOR IN NEW SINCERITY NOVELS

© 2026. Artem S. Kulagin
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: May 02, 2024
Approved after reviewing: January 28, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article presents a brief history and provides an overview of the well-known movement in English-language literature, which manifested itself in the 1990s and became known as "New Sincerity." The author of the article gives various opinions regarding the naming and genre of the novels within this movement, establishes its chronological boundaries and the texts belonging to it, and reviews the scholarly and critical works that influenced the novels of New Sincerity. The primary focus is placed on the originality of humor in the novels of New Sincerity, with the author describing a number of comic devices common to the novels under study: inside jokes, tragic irony, and dramatic irony. An attempt is made to trace the attitude of the authors of New Sincerity toward postmodernism, popular culture, liberal culture, multiculturalism, modern technological progress, and the historical and political situation of recent decades.

Keywords: New Sincerity, postmodernism, metamodernism, post-irony, humor, irony, inside jokes, dramatic irony, tragic irony, satire, liberal culture, neoliberalism

Information about the author: Artem S. Kulagin, PhD Student, Junior 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/0009-0007-5773-6851
E-mail: kmeet@outlook.com

For citation: Kulagin, A.S. "The Originality of Humor in New Sincerity Novels." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 166–185. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-166-185

Данная статья посвящена очень значимому и заметному явлению новейшей англо-американской литературы, возникшему в 90-е гг. XX в., получившему наименование «новая искренность». С момента появления круга текстов, известных как «романы новой искренности», в научных и критических кругах велись споры не только об отличительных характеристиках этого направления и о принадлежности к нему тех или иных текстов, но и о самом факте существования этого явления. Предлагалось и множество других обозначений для этого направления: «пост-постмодернизм», «постиронический роман», «метамодернизм», «космодернизм», «диджимодернизм», «гипермодернизм», «сверхмодернизм», «альтермодернизм». Многие из этих терминов имеют сферу употребления не только в пределах литературной прозы, но также и в поэзии, музыке, кинематографе и других сферах искусства, в частности, например, Т. Вермюлен и Р. Ван Ден Аккер в «Заметках о метамодернизме» применяют термин «метамодернизм» и к некоторым современным архитектурным объектам. Термин «новая искренность» в литературе также появился не только как реакция на условного предшественника — литературу постмодернизма, но и как реакция на интермедиальные предпосылки — музыкальное направление и кинематограф «новой искренности» и обозначает общекультурное явление, доказательством чему, по мнению критиков, может служить и изменившаяся тональность, запрос на искренность в публицистике и телевизионных нарративах.

Споры ведутся не только о названии и о том, насколько оно выражает отличительные особенности направления, но и о его оригинальности, например, некоторые критики считают, что «новая искренность» не является следующей ступенью, преемником и наследником постмодернизма, но

представляет его подвид. Дискуссии велись и о том, что реализм пытается удержать «силы читательского восприятия, обращенные на концепции, высказывания и ценности, присущие мирам литературных текстов» [1, p. 18], в то же время взяв на службу некоторые поверхностные приемы постмодернизма, чтобы тексты читались «свежо», но при этом оставались привычными для публики, десятилетиями приученной к постмодернистским текстам.

Необходимо отметить, что в литературно-критической среде дискуссии ведутся не только вокруг терминологического аппарата — названия и определения направления, но и относительно корпуса принадлежащих к нему текстов. Так, среди авторов, так или иначе причастных к направлению, по мнению некоторых критиков, неожиданно оказались и писатели, заслужившие признание как постмодернисты, например Салман Рушди и Харуки Мураками. Учитывая как небольшой в масштабах истории литературы временной отрезок, к которому принадлежит направление, так и то, что авторы продолжают выпускать новые романы и в наше время, вероятно, пройдут годы, если не десятилетия, прежде чем критики окончательно «договорятся» о терминах и их границах. Однако, если речь заходит о хронологических рамках литературного движения, мы можем с уверенностью говорить о нем как о заявившем о себе с выходом романа «Бесконечная шутка» (*Infinite Jest*, 1996) Д. Фостера-Уоллеса, притом ни один из критиков не исключил из романов данного направления произведения, принадлежавшие авторству ближайших друзей Д. Фостера-Уоллеса, Д. Франзена, Д. Эггерса и З. Смит, выпущенные с конца 1990-х по конец 2000-х гг. К кругу авторов «новой искренности», как правило, относят Дж. Иган, П. Эверетта, К. Уайтхеда, М. Шейбона, Дж. Сондерса, Дж. Летема, Дж. Евгенидиса, а также Т. Маккарти. Упомянутых авторов объединяет то, что многие из них состоят в дружеских отношениях и поддерживают творческую переписку, а также то, что они сотрудничали с издательством *McSweeney's*, основателем которого является Д. Эггерс. Это издательство, созданное в 1998 г., известно тем, что выпускает журнал *Timothy McSweeney's Quarterly Concern*, а также ежедневно обновляемый вебсайт *McSweeney's Internet Tendency*, специализирующиеся на юморе. Оно же ответственно и за выпуск журнала «Верующий», объединяющего писателей, «согласных с концептом врожденной доброты» [6] (лауреатами премии «Верующего» становились романы Т. Маккарти и П. Эверетта). В данной статье будут рассмотрены наиболее известные из романов

«новой искренности»: «Бесконечная шутка» Д.Ф. Уоллеса, «Душераздирающее творение ошеломляющего гения» (*A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, 2000) Д. Эггерса, «Белые зубы» (*White teeth*, 2000) З. Смит, «Поправки» (*The Corrections*, 2001) и «Свобода» (*Freedom*, 2010) Д. Франзена, «Цитадель» (*The Keep*, 2006) и «Время смеется последним» (*A Visit from the Goon Squad*, 2010) Дж. Иган, «Интуиционист» (*The Intuitionist*, 1999) К. Уайтхеда, «Когда я был настоящим» (*Remainder*, 2005) Т. Маккарти.

Прежде чем приступить к анализу этих произведений, необходимо коснуться двух критических текстов, имеющих для понимания эстетики «новой искренности» первостепенное значение. Еще до появления литературы «новой искренности» способы преодоления влияний массовой культуры эпохи постмодернизма широко обсуждались в критической среде, и в первую очередь применительно к киноискусству. Одной из важнейших критических статей по теме является эссе Дж. Коллинза «Жанровость в 90-х: эклектичная ирония и Новая Искренность» [2]. Современную фазу развития кинематографа он описывает в терминах всеобъемлющего упадка, когда наигранные условности растворяются в самопародии или саморефлексии. Одновременно Коллинз отмечает, что некоторые произведения кинематографа предложили новый взгляд на исторический миф, пытались восстановить утраченную «чистоту», существовавшую еще до Золотого века киножанра. Коллинз объясняет методы воздействия кинематографа на основе понятия «структурирующих антиномий» К. Леви-Стросса, бинарных оппозиций, вокруг которых строятся конфликты фильмов. Для жанра «вестерн» таковыми являются дикая природа против цивилизации, личность против общины, природа против культуры и т. д. Однако на примере вестерна «Танцы с волками» Коллинз показывает то, как «новая искренность» изменила соотношение структурирующих антиномий в изображении исторического мифа, «демифологизировала» классический вестерн, как инвертируя условности, так и представляя то, что произошло в реальности. Проявление идеологии судьбы, которая имплицитно или эксплицитно присутствует практически во всех классических вестернах, посвященных заселению Запада, переписана как безжалостный империализм. Традиционная структурирующая антиномия — цивилизация против дикости — в фильме обозначена, но полярности поменялись местами, поскольку Сиу становятся образцом цивилизации, а солдаты представлены «дикарями». Яркими примерами

смены антиномий, переосмысления «исторического мифа» в литературе «новой искренности» могут служить как реалистичное описание абсурда и нелепости войны в романе «Белые зубы» З. Смит, так и описание хищничества и грабежа первых лет перехода от социализма к «славному капитализму» маленького прибалтийского государства в «Поправках» Д. Франзена. Коллинз отмечает на примере фильма «Поле судьбы» и другую особенность кинематографа «новой искренности» — невысказанную тоску по никогда не существовавшему, по невозможному, тональностью сходную с романтической. В схожих выражениях, говоря о «метамодернизме», описывают тенденции к «неоромантическим» настроениям и Т. Вермюлен и Р. Ван Ден Аккер. Коллинз также обращает внимание на то, что, согласно условностям, впервые разработанным в классической трагедии (и наиболее четко сформулированным в «Поэтике» Аристотеля), а затем расширенным в реалистическом театре и литературе XIX в., практически все модернистские и постмодернистские истории являются неполноценными повествованиями. Таким образом, Коллинз «предсказывает» и возвращение традиционных, классических и реалистических подходов к созданию нарративов.

В 1993 г. появилась наиболее важная для «новой искренности» критическая работа, посвященная общей усталости литературы от концепций и идей постмодернизма, — речь идет об эссе “E unibus pluram” Д.Ф. Уоллеса. Он дебютировал еще в 1987 г. романом «Метла системы» (*The Broom of the System*), но прославился прежде всего как автор 1000-страничного романа «Бесконечная шутка». Именно Уоллес стал первопроходцем нового направления, и на момент выхода эссе, в котором были сформированы и озвучены его эстетические принципы, он уже состоялся и как писатель, и как ученый. Нужно отметить, что направление не случайно изначально было отмечено академизмом, все авторы «новой искренности» на момент выхода их произведений имели ученые степени и занимались преподаванием в университетах.

Эссе “E unibus pluram” посвящено растущей роли телевидения, его влиянию на общество и возможным ответам писателей на это влияние. Уоллес сравнивает просмотр с подглядыванием, приносящим «вуайеристское удовольствие», отмечает, что для общества телевидение — собственное отражение в зеркале, и точно так же, как общество стандартизирует телевидение, телевидение стандартизирует общество. Поэтому все сюжеты,

которые молодые писатели могут отчаянно искать в обществе, уже разыграны выдуманными персонажами в крайне ритуализованных нарративах. Наблюдения Уоллеса о литературе и телевидении отчетливо перекликаются с наблюдениями Коллинза относительно кинематографа, высказанными ранее. В эссе Уоллес уделяет внимание и статусу низкокультурных образов в литературе, и пропорциям смешения высокого и низкого, и феномену отсылок к поп-культуре, но основным объектом его внимания является ирония.

Уоллес утверждает, что ирония, одновременно эффективно выполняя развлекательную функцию, является и причиной отчаяния и стагнации. По его словам, новое поколение американских писателей не может справиться с этой стагнацией по причине того, что их методы уже адаптированы массовой культурой, в первую очередь телевизионной. С другой стороны, и телевидение сделало себя невосприимчивым к нападкам иронии, обвинениям в том, что оно не отражает реальный мир, так как и само телевидение освоило ироническое возвышение над самим собой при помощи иронических отсылок к самому себе. Иными словами, циничная ирония постмодернизма «защищается», делает себя неуязвимой перед обвинениями.

Зададимся вопросом: почему «новая искренность» вызывает столько споров относительно названия, определения и принадлежности произведений? Ответ напрашивается сам собой: традиционно литературные направления были объединены сюжетными или стилистическими особенностями, в то время как романы «новой искренности», что очевидно и при поверхностном взгляде на их нарративную структуру и стилистику, чрезвычайно в этом отношении вариативны. В этом контексте заслуживает внимания статья Ли Константину, в которой он выделяет четыре разновидности метамодернистского романа (для него метамодернизм выступает синонимом «постиронии» и «новой искренности»): мотивированный постмодернизм, доверчивая метапроза, постироничный Bildungsroman и реляционное искусство. Автор говорит о них как о «категориях», которые «очерчивают некий круг текстов, многие из них демонстрируют различные тенденции и амбиции» [4, p. 89].

Поставим другой вопрос: что объединяет эти романы, что позволяет говорить о них как о течении? При взгляде на критические статьи, посвященные «новой искренности», становится ясно, что авторы статей, возможно, сознательно избегают классификации, делающей упор на юмо-

ристическую природу этих произведений. Действительно, невозможно сделать объективный вывод о принадлежности романа к комическому модусу на основе собственных субъективных ощущений или на основе мнения, пусть и авторитетного, рецензента. Тем не менее существуют признаки, которые нельзя обходить стороной, и наиболее явный из них — то, что романы «новой искренности» наследуют всей предшествующей юмористической традиции. Несмотря на то что сам Уоллес неоднократно высказывался о признанных мастерах юмористического жанра Т. Пинчоне и Д. Делилло как о тех, кто повлиял на его творчество, круг произведений, влияние которых на романы «новой искренности» очевидно, включает всю историю юмористической литературы. В одной только «Бесконечной шутке» таким примерам нет числа: натуралистичные описания в своей детальности восходят к телесности и многословности Ф. Рабле, хитроумные ловушки «канадианцев» и безумные изобретения американцев отсылают к «прожектерству» Дж. Свифта или к теориям и изобретениям, например Де Селби из романа «Третий полицейский» Ф. О'Брайена. Влияние техники «потока сознания» Дж. Джойса заметно не только в «Бесконечной шутке», но и во многих других романах направления, кроме того, Джойс, несомненно, повлиял и на речь персонажей романов, которая наполнена сальными шутками. Влияние Л. Стерна просматривается и в иронии персонажей по отношению к себе, и в особенной «фрагментации» сознания героев, оставляющих некоторые эпизоды собственной истории недосказанными. В некоторых сценах «Бесконечной шутки» и романа «Когда я был настоящим» отчетливо просматривается влияние литературы абсурдизма, а в отдельных сценах каждого из романов — влияние традиций комедии характеров и комедии положений. Однако следует отметить, что романы «новой искренности» в первую очередь стараются быть доступными всякому читателю и не требуют распознавания всевозможных отсылок, аллюзий и реминисценций для понимания.

И все-таки, сколь бы очевидно и разнообразно ни было влияние со стороны юмористической традиции, оно не вполне удовлетворяет критерию научности для того, чтобы говорить о «новой искренности» как об особом, едином литературном течении. Еще раз обратим внимание на вид комического, занимающий центральное место в романах «новой искренности», — на иронию. Не случайно некоторые критики дали этому течению название «постиронический роман». Именно иронию называли главной

медийной особенностью постмодерна. Однако появившиеся в конце 80-х упреки по поводу «эпидемии иронии» в американской культуре, «грубого пренебрежения, ставшего современной иронией», «стали достаточными для того, чтобы человек повернулся к серьезности» [4, p. 87]. И одной из провозглашенных целей «новой искренности» стало реалистичное изображение современной «невротической личности», испытывающей негативное воздействие общества массового потребления. В то же время в противоположность иронии постмодерна, для которой не осталось этических красных линий, романы «новой искренности» не утверждают полного отсутствия ценностей, защищенных от нападок иронии, а устанавливают для иронии определенные рамки.

К примеру, несмотря на то, что «диссоциированность», «замкнутость» в своем искусственно созданном «я», неспособность героев выйти за пределы этого «я» и увидеть реальность выступают объектом порицания и иронизирования со стороны авторов, в тональности и в том, как авторы объясняют поведение героев, определенно просматривается сочувствие. Невротичное поведение героев, объясняется, как правило, с бихейвиористской точки зрения — сочетанием неправильного воспитания и разрушительного внешнего воздействия со стороны общества и масс-медиа, и авторы «оправдывают» не просто нелепых и ограниченных, но и самых опасных и разрушительных персонажей, объясняя их невежество безжалостной злой волей судьбы. Так, не может не вызвать сопереживания даже главный герой романа «Когда я был настоящим», несмотря на то что ему не только чужда эмпатия, но и это отсутствие эмпатии он проецирует на окружающих, воспевает красоту фонтанов крови и звуков предсмертного хрипа и с легкостью готов уничтожить в воздухе самолет со своими недавними соратниками.

Инструментом для изображения диссоциации личности служат достижения современной психологии. Проявления психотичности и диссоциированности, оторванности от реальности многообразны, и в романах детально изображаются как «истории болезней», так и «симптомы», психологические реакции и защитные механизмы сублимации, примитивной идеализации, отрицания, вытеснения, защитного фантазирования, сексуализации, аутоагрессии. Отдельное место среди психологических деталей персонажей занимают привычки и зависимости (физическая, психологическая и медиазависимость). Одна из подобных зависимостей, отраженная в

текстах, — обсессивно-компульсивное расстройство. В описаниях человека, безвольно повторяющего одни и те же действия, авторы, безусловно, занимают позицию иронизирующих, но одновременно пытаются и объяснить причины явления, показать, что корень проблемы не в самом человеке, но в условиях его развития и существования. Авторы не только не поощряют смех читателя над психологическими расстройствами, но и заставляют его впоследствии порицать самого себя за цинизм, раскрывая такие обстоятельства жизни героев, в которых мог оказаться каждый. В отношении к смерти и физическим болезням авторы занимают схожую позицию. Макабрический юмор, безусловно, является для романов важной составляющей, но тематика болезни и смерти близкого человека объектом иронизирования никогда не выступает. Пугающие, натуралистичные изображения прикованных к постели больных, возрастного слабоумия и помешательства всегда показываются писателями в контрасте с описаниями тех же персонажей в ясном рассудке, здоровых и полных сил. Истории того, как жизнь привела их к беспомощному состоянию, неизменно трагичны и вызывают сочувствие, а потеря близкого для героев сопровождается скорбью и чувством невосполнимой утраты, даже если герои отказываются осознавать этот факт и пытаются заменить чем-то возникшую пустоту («Бесконечная шутка», «Поправки», «Душераздирающее творение...», «Время смеется последним»). Физические недуги персонажей показаны значительно менее отталкивающими, чем пороки их характеров. Например, в «Бесконечной шутке» Марио, родившийся с многочисленными нарушениями, показан как один из самых способных, чувствительных и внимательных к окружающим героев, а «канадианцы»-инвалиды показаны отважными и готовыми на самопожертвование. Наконец, в романах актуализируется и тема семьи и брака. Да, авторы и герои согласны в том, что возможность найти собственную вторую половину чрезвычайно мала, но, с другой стороны, демонстрируются и обратные примеры: когда судьба не просто так сводит людей вместе и испытывает их чувства и когда один человек, несмотря ни на что, может найти в другом целый мир («Поправки», «Свобода», «Время смеется последним»).

Уже упомянутой особенностью иронии «новой искренности» является ее доступность для читателя. Как отмечает исследователь иронии постмодернизма Л. Хатчеон, наибольший эффект оказывает элитистская

исключающая функция иронии [3, p. 229]. Иными словами, некоторые «понимают» ее, некоторые — нет. Сама идея иронии, которая функционирует в элитистской манере, подразумевает, что иронизирующий чувствует свое превосходство, тогда как «понимающая» публика ощущает себя частью «маленького, избранного тайного общества». Ирония привлекает удовольствием от взаимодействия, даже сговора с иронизирующим. В контексте не речевого высказывания, но литературного произведения ирония — это то, что также называется «внутренняя шутка», inside joke. Однако ирония постмодернизма в процессе развитии собственной элитистской функции пришла к тому, что круг способных воспринять ее предельно сократился, а требования к восприятию стали несоразмерны ценности воспринимаемой информации. Д. Фостер-Уоллес показал, как ирония, которую послевоенные американские писатели использовали в качестве оружия против СМИ, корпораций и политиков, была адаптирована самими представителями СМИ, бизнесменами и политиками. В качестве примера Уоллес приводит эпизод из сериала про госпиталь, в котором очередной больной убежден в том, что он — героиня другого существующего сериала. По словам Уоллеса, это — «внутренняя шутка внутри другой внутренней шутки», что характеризует телевидение как способное на ироничные самоотсылки в таком масштабе, о котором «предыдущее постмодернистское искусство и мечтать не могло» [7, p. 151]. Однако, как можно заметить из этого примера, для интерпретации немалой части постмодернистского юмора стало необходимым не только знать содержание сюжета того или иного произведения, но и потенциально иметь представление о целом пласте культуры, зачастую массовой, ушедшей от сложного символического кода интеллектуального послевоенного постмодернизма. Писатели «новой искренности» постарались избавиться от подобной установки, но не вернулись и к модернистским стратегиям, романы «новой искренности» не требуют для понимания никаких знаний о других литературных произведениях, но при всем этом полны современной иронии, ибо все необходимое для понимания этой иронии заключено в самих романах. Авторы используют следующий метод: создается сюжетное напряжение (удачно ли пройдет ограбление банка, сможет ли пожилая женщина уследить за теряющим рассудок мужем на борту корабля), при этом пространство романа насыщается художественными деталями, которые могут

повлиять на исход события (за героем начинает следить полиция, его сообщники начинают сомневаться в исходе ограбления, женщина борется с зависимостью от антидепрессантов, женщина увлекается азартными играми). В момент кульминации одна из деталей актуализируется, и сюжетное напряжение разрешается с ее помощью. Стоит отметить, что процесс актуализации сложен и многообразен, и для достижения максимального иронического эффекта во многих случаях используется художественная деталь, важность которой в процессе развертывания нарратива была намеренно приуменьшена (сообщник на тренировке ограбления привык перешагивать препятствие, но, не встречая препятствия в настоящем банке, в последнюю минуту спотыкается, женщина ненадолго оставила мужа, надеясь решить свои финансовые проблемы, посетив лекцию по инвестициям, но он, не контролируя себя, падает за борт и пролетает мимо окон лектория). Необходимо отметить и то, что авторы намеренно заполняют текст относящимися к сюжетному напряжению художественными деталями, тем самым дезориентируя читателя, чтобы поддержать читательский интерес, что входит в особую синергию, взаимодополнение с поэтизацией как многословности, так и недосказанности. В романах присутствуют и всевозможные вариации этой схемы, такие как актуализация нескольких художественных деталей одновременно, а также ложная актуализация детали, нарушение читательских ожиданий. Особым, частным случаем подобного метода, вершиной иронической иерархии является инверсия трагической иронии и иронии судьбы, прием, так или иначе используемый каждым из авторов.

Простейшее определение иронии ближе всего ее речевым формам, но в развернутой, сложной формулировке, принимая различные виды, характерные для литературных текстов, такие как ирония судьбы и трагическая ирония, она становится многомерной и сближается с метафорой [5, p. 131]. Насколько феномен постмодернизма был отмечен новаторскими, экспериментальными произведениями, настолько же он был и тривиализирован массовой культурой: то, что ранее становилось сокровенной находкой, плодом гения автора, теперь воплотилось в бесконечных потоках подделок, по выражению Ж. Бодрийяра, потоках вторичного искусства, симуляций. Иронические клише — те самые проявления постмодернизма, с которыми призывал бороться Д.Ф. Уоллес в эссе “E Unibus Pluram”. Если рассмотреть

моменты в исследуемых романах, подходящие под определение драматической иронии, то станет ясно, что драматизм ситуации в них нивелируется нелепостью происходящего. Знаковые элементы иронии судьбы, такие как погребальный саван Агамемнона, с которыми бережно обходились древние и небрежно обращались деятели массовой культуры, приобретают абсурдные черты. Трагическая ирония лишается внутренне трагических свойств во многом и потому, что персонажи, подвергающиеся испытанию судьбы, не заслуживают сопереживания, так как масштаб их страданий невелик или намеренно преуменьшен автором, или же сами персонажи представляют собой карикатурные личности, виноватые в собственных бедах. Ничтожность, намеренная преуменьшенность определяющей трагическую судьбу детали уже вызывает смех, например именно за своими любимыми ботинками тянется за мгновение до падения герой «Цитадели» Дж. Иган, именно собственная прихоть служит препятствием к осуществлению идеального плана героя «Когда я был настоящим» Т. Маккарти, в последнем случае инвертируется и реакция героя — он восхищен пролившейся кровью и страданиями окружающих. В «Интуиционисте» К. Уайтхеда очевиден другой пример инверсии драматической иронии — герой хвастается перед красоткой тем, что написал в престижнейшем журнале статью о некоем устройстве (за схемой которого, как знает читатель, многие охотятся), но ему придется неприятно удивиться, узнав уже в издательстве, что новый номер вышел без его революционной статьи и вскоре ему, вероятно, предстоит с горечью вспоминать собственное хвастовство. Способы выражения драматической и трагической иронии и их инверсии могут различаться по степени и оттенкам ее серьезности, трагичности или драматичности, и именно в экспериментах с этими способами выражения авторы исследуемых романов находят общность.

Инверсия трагической иронии демонстрирует читателю, как «невротические» личности сами помещают себя в нелепые ситуации. Любая малозначимая деталь становится для них фатальной, самое невероятное — вероятным, худшие возможные события, стечения которых и предположить было невозможно, становятся реальностью. Персонаж «Цитадели» так же далек по своему масштабу от Агамемнона, а события его жизни настолько же меньше событий жизни микенского царя, насколько очередной объект его покупательской привязанности — любимые ботинки — далек от симво-

личности погребального савана античного героя. Комически символично, что в «Поправках» Д. Франзена доказательством связи Чипа с его ученицей становится ее курсовая. Авторство этой работы принадлежит самому герою, что он не может отрицать, так как в тексте курсовой появляются свойственные исключительно увлеченному одновременно марксизмом, постструктурализмом и феминизмом Чипу высказывания. В «Бесконечной шутке» убийство Дюплесси всерьез трактуется секретными агентами как тайная операция, в то время как читатель знает, что один из героев, Дон Гейтли, послужил причиной смерти Дюплесси по чистой случайности. В уже упомянутом «Интуиционисте» К. Уайтхеда героиня наблюдает, как афроамериканцы, будучи в меньшинстве в белом коллективе, смеются над плоскими шутками об афроамериканцах, в то время как в обществе налицо бесправное положение их сородичей, и даже на этой корпоративной вечеринке их обслуживают исключительно «цветные». Особый драматизм этот эпизод приобретает в силу того, что автор уже сообщил нам через историю героини, что и она посмеялась над собой в прошлом, — ее первым любовником был продавец средств для обесцвечивания кожи и волос, модных среди «цветного» сообщества, которое чувствует себя угнетенным, но при этом завидует и подражает угнетателям. В романе «Белые зубы» З. Смит дерево падает на дом Арчибальда именно в тот момент, когда Самад начинает хвастаться их с Арчибальдом военными подвигами, при том, что читателю известно, что их участие в войне было совершенно бесславным, а сами они были частью «убогого батальона». В романе «Время смеется последним» Дж. Иган, когда героиня приглашает для съемок с генералом, виновным в массовых казнях, голливудскую звезду, она, ослепленная желанием заработать, забывает, что приглашенная известна своей гражданской позицией, и не предполагает, что уже во время знакомства с генералом модель неожиданно начнет выступать, подвергая их опасности испытать на себе ярость диктатора. Наконец, в «Свободе» Франзена Джоуи проглатывает собственное обручальное кольцо как раз в тот момент, когда он, спланировав измену, обманывает свою невесту, а Самад в романе «Белые зубы», выйдя на свидание с любовницей, встречает не кого-либо, а собственных детей.

Авторам романов не чужд и прием пародии. «Бесконечную шутку» можно рассматривать как пародию на романы воспитания, романы-утопии и фантастические романы, заметны и пародические интенции Уоллеса

в отношении кинематографа и телевизионных шоу. Роман «Когда я был настоящим» в определенных сценах представляется пародией на криминальный детектив, а «Интуиционист» пародирует детектив нуар, для чего автор соблюдает строгую стилизацию. В «Поправках» и «Свободе», несмотря на множество реалистических, трагических и серьезных сцен, Франзен также в некоторых эпизодах переходит к прямому высмеиванию определенных литературных и кинематографических произведений, например в сценах соблазнения, органически сочетая реализм и пародию, он демонстрирует, как наше собственное поведение, по выражению Уоллеса, «стандартизировано» [7, p. 180] телевидением. В романах «новой искренности» мы можем найти и вплетенные в сюжетную канву небольшие произведения речевых юмористических жанров, например речевые формы сарказма, анекдоты и, разумеется, комическую иронию, где также находит применение прием «шуток для посвященных». Упомянутые выше изображения физиологических отклонений в «Бесконечной шутке» можно рассматривать и как формы гротеска, особенно учитывая контекст их использования — упоминание близости школьницы и родившегося с нарушениями Марио, изображения профессиональных спортсменов, Хэла и Орина, чьи «рабочие» конечности увеличиваются в размерах, «хищных диких хомяков», насекомых «габаритами с Фольксваген» и «гигантских мутировавших детей», чье существование «счастливые» потребители предпочитают не замечать. Если же расширить понимание гротеска до всякого сочетания несочетаемого, условности и намеренного неправдоподобия, то его использование в «Бесконечной шутке» станет еще более очевидным: так, жертвы не могут вовремя увидеть приближение канадских террористов-инвалидов, хотя их инвалидные коляски заполоняют улицу, а переодетые мужчины в одинаковых одеждах и ярких париках сеют хаос и панику на охраняемом официальном мероприятии и уходят безнаказанными, будучи похожими друг на друга.

Нельзя не отметить и явно выступающую в романах юмористическую критику современного общества, начиная от изображения социальной отчужденности (в образах, например, уходящих в подвал Альфреда в «Поправках» и отца Стипли в «Бесконечной шутке»), привязанности к материальным вещам (Инид в «Поправках», Дэнни в «Цитадели»), технологиям и медиа (герой «Цитадели» или любые из воплощений информа-

ционной зависимости «Бесконечной шутки»), собственным привычкам и маниям (поджигатель кошек Ленц в «Бесконечной шутке» и ни перед чем не останавливающийся главный герой романа «Когда я был настоящим») и заканчивая общей критикой капитализма. Критика капиталистического общества, социальной несправедливости занимает немалое место в описательной части романов и снабжается множеством деталей, само изображение капиталистического общества предельно гиперболизировано: в упомянутой истории героя «Интуициониста» корпорация покупает молчание журнала, где должна была выйти судьбоносная статья; в романе «Когда я был настоящим» герой покупает сначала дом вместе с жителями, а затем и целые улицы; в «Цитадели» герои покупают целый замок вместе с живой баронессой; в «Поправках» герои участвуют в продаже «капиталистическим партнерам» целых отраслей Литвы, обещая инвесторам литовские топонимы, названные в их честь, и предоставление «права первой ночи», а в «Бесконечной шутке» само государство продает рекламные места в названиях годов, в результате чего жители вынуждены вести летоисчисление от «года впитывающего белья» или «года хрустящей курочки». Несомненно, смех над обществом потребления составляет одну из важнейших особенностей «Бесконечной шутки». Сквозь весь роман проходит мотив бесконечного потребления, все более и более абсурдного. Элементы футуристической рекламной мысли, такие как видеофония или спонсированные года, в романе скорее вычурны, нежели традиционны, автор не попытался изобразить неправильность и нерациональность подобного подхода к решению социальных проблем, но изобразил ужас отсутствия всякого подхода к их решению вообще. Каждая общественная регуляция относительно чего бы то ни было, будь то парковка автомобилей или же переизбыток мусора, начинает происходить лишь в тот момент, когда наступает коллапс и не замечать проблему становится невозможно, а значит, становится невозможно потреблять. Несмотря на сложившееся положение, общество, как некоторая безликая масса («из единого — многие»), потребители телевизионных передач, не может распределить ответственность за происходящее между своими участниками и при решении проблемы идет по пути наименьшего сопротивления. Так, мусор консервируется в бочки, бочки складируются на баржах, занимающих как бы ничью территорию, пока не отравляются реки, что влечет за собой новое изменение, снова по пути наименьшего сопротивления — му-

сор скидывается в огромную кучу при помощи гигантских катапульт, но в свою очередь, как только ветер начинает сносить ядовитый воздух обратно к обществу потребителей, к катапультам прибавляются и гигантские вентиляторы, работающие для того, чтобы не омрачать жителям телевизионной утопии дальнейшее безоблачное времяпрепровождение.

Другой областью применения комических приемов является сатира, направленная на определенные социальные группы. И снова больше всего характерных примеров мы находим в «Бесконечной шутке». Так, агент специальных служб настолько педантичен, что каждый день заносит измерения своего полового органа в специальный блокнот, а президентом (в классической бахтинской инверсии иерархических различий между высоким и низким) становится эстрадный певец из Лас-Вегаса, неспособный принять решение без помощников, но эпатирующий публику своими неожиданными заявлениями и размахивающий микрофоном на инаугурации. В романе «Свобода» Д. Франзена, к примеру, отражены социальные явления конца 2000-х гг., времени окончательного перехода к либеральной культуре, и сопутствующие этому переходу новые реалии. Так, героиня романа Патти в старшей школе подвергается насилию, но ее родители, тревожащиеся о собственной карьере (отец насильника — их деловой партнер), уговаривают ее отказаться от обвинений. В другой сцене Кэрол, соседка Патти, в одиночку воспитывающая дочь, день за днем выбрасывает окурки в детский бассейн четы Полсенов, но те стесняются упрекать ее в этом, ведь Кэрол «приходится нелегко». С «новой нормальностью» сталкивается и сын Патти Джоуи. Он устраивается на работу, надеясь быть полезным, но все, что от него требуют (и на что, более того, ему недвусмысленно намекают), — это создавать видимость деятельности, успешный имидж, пускать пыль в глаза. В «Интуиционисте» К. Уайтхеда главная героиня сталкивается с другим явлением либеральной культуры — инклюзивностью. То, что было призвано показать, как общество победило расизм, оказывается еще большей демонстрацией расизма — героиня становится единственной «цветной» студенткой, а затем единственной «цветной» и на своей работе благодаря программе инклюзивности.

В этом контексте следует указать еще одну сатирически изображенную сферу общественной жизни — сферу национального и наднациональ-

ного. Межнациональные конфликты занимают если не центральное, то весьма существенное место в сюжетах многих романов. Так, в «Бесконечной шутке» сразу несколько сюжетных линий строится вокруг противостояния Канады американской глобалистской экспансии, а в «Цитадели» американцы пытаются коммерчески эксплуатировать уже европейскую глубинку (при том, что они даже не способны запомнить названия местных топонимов). В «Свободе» неоднократно, применительно к Джоуи и Лалите, поднимается вопрос национальной идентичности (разумеется, в ироническом ключе), а «Интуиционист» весь может рассматриваться как непрерывное размышление о традициях и национальной памяти афроамериканцев. Настоящей энциклопедией современных межнациональных отношений является роман «Белые зубы» З. Смит, в котором описывается жизнь мигрантов и заостряется неоколониальный дискурс. Стоит отметить, как точно подмечает З. Смит национальные особенности и с каким сарказмом и иронией изображает стремление всех национальностей без исключения, будь то евреи, индуисты, мусульмане, копировать поведение окружающих и интегрироваться в общество потребления, пусть даже ценой потери собственных традиций и идентичности. Примечательны и моменты, когда герои сомневаются в выборе между следованием традициям и требованиям глобализации и соблазняются: Самад замышляет по примеру европейцев завести любовницу, а Ири решает выпрямить волосы — вот только содержащее яд средство для выпрямления волос разъедает ее кудри, и ей приходится носить парик.

Подводя итоги, можно сказать о преобладании в романах «новой искренности» комического модуса повествования. В романах не только прослеживается наследование всей комической литературной традиции, но и делается явный акцент на использовании всевозможных видов юмора — как литературных, так и речевых. Среди эксплуатируемых приемов общих для всех авторов необходимо выделить внутренние шутки, использующие уникальные для произведения художественные детали, а также инверсию традиционных литературных форм иронии. Необходимо отметить и уход авторов от цинизма постмодернистского юмора, и приверженность критике капитализма, общества потребления и в особенности ограниченной, невротической, психотической личности. Романы «новой искренности» являются также и частью либеральной культуры, представляя переосмысление, ее

взгляд на саму себя изнутри, а также критический взгляд на современные авторам реалии и технический прогресс.

Список литературы

Исследования

1 *Balliro M.J.* The New Sincerity in American Literature: PhD Dissertation. University of Rhode Island, 2018. 186 p.

2 *Collins J.* Genericity in the 90s: Eclectic Irony and the New Sincerity // Film Theory Goes to the Movies / ed. by J. Collins, H. Radner, A.P. Collins. New York: Routledge, 1993. P. 242–263.

3 *Hutcheon L.* The Complex Functions of Irony // Revista Canadiense de Estudios Hispánicos. 1992. Vol. XVI, № 2. P. 219–234.

4 *Konstantinou L.* Four Faces of Postirony // Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism / ed. by R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. London; New York: Rowman & Littlefield International, 2017. P. 87–102.

5 *Ruiz-Moneva M.A.* Some Proposals to Cope with Forms of Irony Typically Found in Literary Texts from a Relevance-Theoretical Perspective // Studies in Literature and Language. 2011. Vol. 2, № 2. P. 127–156.

6 *Tawa R.* New magazine has an abiding faith in the good book review // Los Angeles Times. 2003. 31 March. URL: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-mar-31-et-renee31-story.html (дата обращения: 01.05.2024).

7 *Wallace D.F.* E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction // Review of Contemporary Fiction. 1993. Vol. 13, № 2. P. 151–194.

References

1 Balliro, Matthew J. *The New Sincerity in American Literature: PhD Dissertation*. University of Rhode Island, 2018. 186 p. (In English)

2 Collins, Jim. “Genericity in the 90s.” *Film Theory Goes to the Movies*, ed. by Jim Collins, Hilary Radner and Ava Preacher Collins. New York, Routledge, 1993, pp. 242–263. (In English)

3 Hutcheon, Linda. “The Complex Functions of Irony.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVI, no. 2, 1992, pp. 219–234. (In English)

4 Konstantinou, Lee. “Four Faces of Postirony.” *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, ed. by Robin van den Akker, Alison Gibbons and Timotheus Vermeulen. London, New York, Rowman & Littlefield International, 2017, pp. 87–102. (In English)

5 Ruiz-Moneva, María Angeles. “Some Proposals to Cope with Forms of Irony Typically Found in Literary Texts from a Relevance-Theoretical Perspective.” *Studies in Literature and Language*, vol. 2, no. 2, 2011, pp. 127–156. (In English)

6 Tawa, Renee. “New magazine has an abiding faith in the good book review.” *Los Angeles Times*, 31 March 2003. Available at: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2003-mar-31-et-renee31-story.html (Accessed 01 March 2024). (In English)

7 Wallace, David Foster. “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction.” *Review of Contemporary Fiction*, vol. 13, no. 2, 1993, pp. 151–194. (In English)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

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

РАННИЕ РУКОПИСИ РОМАНА «АННА КАРЕНИНА»: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ

© 2026 г. Н.И. Городилова, М.А. Можарова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 25 августа 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 02 декабря 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-186-205

Аннотация: Статья посвящена начальным вариантам романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина», хронологическая последовательность которых стала для исследователей предметом разногласий. Точка зрения Н.К. Гудзия отражена в сопроводительных статьях и комментариях к осуществленным им первым публикациям черновых рукописей романа, и прежде всего в томе 20 (1939) Юбилейного 90-томного собрания сочинений Л.Н. Толстого. Иной подход к первым автографам «Анны Карениной» представлен в «Описании рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого» (1955), а также в монографии В.А. Жданова «Творческая история “Анны Карениной”» (1957). Современный этап изучения и комментирования романа связан с подготовкой академического Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого в 100 томах (издается с 2000 г.), в котором рукописи впервые будут представлены полностью. Варианты начала «Анны Карениной» войдут в том 11 (2 серии) этого издания. Новое исследование ранних автографов романа, начатое Л.Д. Громовой-Опульской и продолженное авторами настоящей статьи, подтвердило правоту Н.К. Гудзия, назвавшего первым приступом к роману «Анна Каренина» набросок, озаглавленный «Молодец-баба». Главным обоснованием для этого вывода послужило, наряду с текстологическими доказательствами, сопоставление текста Толстого с пушкинским отрывком «Гости съезжались на дачу...», художественные образы и сюжетные особенности которого определили зарождение и формирование толстовского замысла.

Ключевые слова: Л.Н. Толстой, «Анна Каренина», А.С. Пушкин, история текста, поэтика, текстология, автограф

Информация об авторах: Наталья Ивановна Городилова — 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/0009-0004-0856-3083

E-mail: natromanova2007@yandex.ru

Марина Анатольевна Можарова — 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/0000-0002-9925-5585

E-mail: mar-mozharova@yandex.ru

Для цитирования: *Городилова Н.И., Можарова М.А.* Ранние рукописи романа «Анна Каренина»: история изучения // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 186–205. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-186-205

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

EARLY MANUSCRIPTS OF THE NOVEL *ANNA KARENINA*: A HISTORY OF RESEARCH

© 2026. Natalia I. Gorodilova, Marina A. Mozharova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: August 25, 2025
Approved after reviewing: December 02, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article is devoted to the initial versions of Leo Tolstoy's novel *Anna Karenina*, the chronological sequence of which has become a subject of disagreement for researchers. N.K. Gudziy's point of view is reflected in the accompanying articles and commentaries on his first publications of draft manuscripts of the novel, and above all in Volume 20 (1939) of the 90-volume Jubilee Edition of Leo Tolstoy's *Complete Works*. A different approach to the first autographs of *Anna Karenina* is presented in the *Description of the Manuscripts of Fiction by Leo Tolstoy* (1955), as well as in V.A. Zhdanov's monograph *The Creative History of Anna Karenina* (1957). The current stage of studying and commenting on the novel is associated with the preparation of the academic *Complete Works of Leo Tolstoy* in 100 volumes (published since 2000), in which the manuscripts will be presented in full for the first time. Variants of the beginning of *Anna Karenina* will be included in Volume 11 (series 2) of this edition. A new study of the novel's early autographs begun by L.D. Gromova-Opulskaya and continued by the authors of this article, confirmed the correctness of N.K. Gudziy, who called the first attempt at the novel *Anna Karenina* a sketch entitled "A Brave Woman" ("Molodets-baba"). The main justification for this conclusion was, along with textual evidence, the comparison of Tolstoy's text with the Pushkin passage "The guests were arriving at the country house...," the artistic images and plot features of which determined the origin and formation of Tolstoy's idea.

Keywords: L.N. Tolstoy, *Anna Karenina*, A.S. Pushkin, history of the text, poetics, textual criticism, autograph

Information about the authors: Natalia I. Gorodilova, PhD in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0009-0004-0856-3083
E-mail: natromanova2007@yandex.ru
Marina A. Mozharova, 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/0000-0002-9925-5585
E-mail: mar-mozharova@yandex.ru

For citation: Gorodilova, N.I., Mozharova, M.A. "Early Manuscripts of the Novel *Anna Karenina*: A History of Research." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 186–205. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-186-205

Первые автографы романа «Анна Каренина» со времени их публикации в 1935 [19] и 1939 гг. [20; 4] продолжают привлекать к себе пристальное внимание исследователей. Интерес к начальному этапу работы Л.Н. Толстого над романом вызван не только значимостью самого произведения, но традиционно обусловлен тем, что сам писатель связал его с именем Пушкина (см.: [1; 2; 3; 5; 6; 10; 12, с. 642–644, 654–662, 707–709]). В дневниковой записи С.А. Толстой от 19 марта 1873 г. сохранился рассказ о том, как благодаря сыну Сергею в руках Толстого оказался томик Пушкина [17]: «Вчера вечером Л<евочка> мне вдруг говорит: “А я написал полтора листочка и, кажется, хорошо”. <…> И странно он на это напал. Сережа все приставал ко мне дать ему почитать что-нибудь старой тете вслух. Я ему дала “Повести Белкина” Пушкина. Но оказалось, что тетя заснула, и я, поленившись идти вниз, отнести книгу в библиотеку, положила ее на окно в гостиной. На другое утро, во время кофе, Л<евочка> взял эту книгу и стал перечитывать и восхищаться. Сначала <…> он нашел критические заметки и говорил: “Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться” <…> вечером он читал разные отрывки и под влиянием Пушкина стал писать. Сегодня он продолжал дальше и говорит, что доволен своей работой» [18, с. 500–501].

Создание романа шло стремительно. И вот уже 25 марта 1873 г. Толстой не удержался и в письме к Н.Н. Страхову сообщил «под великим секретом», что с неделю тому назад, взяв пятый том Пушкина, «как всегда (кажется 7-й раз) перечел всего, не в силах оторваться, и как будто вновь читал». И сразу же после этого признания Толстой сделал важное добавление о воздействии на него прозы Пушкина: «Но мало того, он как будто разрешил все мои сомненья» [15, с. 221]. Упомянув «Выстрел», «Египетские

ночи», «Капитанскую дочку», Толстой особо выделил отрывок «Гости съезжались на дачу...», после чего в письме следует рассказ о начале работы: «Я невольно, нечаянно, сам не зная зачем и что будет, задумал лица и события, стал продолжать, потом, разумеется, изменил, и вдруг завязалось так красиво и круто, что вышел роман, который я нынче кончил начерно, роман очень живой, горячий и законченный, которым я очень доволен <...>» [15, с. 221–222]. Это письмо к Н.Н. Страхову, оставшееся неотправленным, и дневник жены писателя являются авторитетными источниками, позволяющими утверждать, что работа над романом, впоследствии получившим название «Анна Каренина», была начата 18 марта 1873 г.

Но какой автограф был первым?[1] О каких листочках Толстой говорил Софье Андреевне 18 марта? Исследователь творчества Толстого и первый публикатор его черновых рукописей Н.К. Гудзий, а также текстолог и знаток рукописного наследия Толстого Л.Д. Громова-Опульская утверждают, что первым был автограф, озаглавленный «Молодец-баба», начальная фраза которого: «Гости после театра съезжались к молодой княгине Кареловой» — очевидно напоминает начало пушкинского отрывка «Гости съезжались на дачу...». По словам Л.Д. Громовой-Опульской, эта фраза «дает неопровержимый аргумент в пользу первородности автографа “Молодец-баба”» [3, с. 238].

Но не только сходство начальных фраз послужило основанием для сближения двух текстов. Изучение пушкинского отрывка и автографа Толстого выявляет также общий характер их художественной канвы. По точному замечанию Б.М. Эйхенбаума, первый вариант начала будущей «Анны Карениной», как и весь роман, Толстой писал «с ясным ощущением своего литературного родства с Пушкиным» [12, с. 700].

Примеров следования за Пушкиным в первых автографах Толстого много. В обоих отрывках гости «съезжались» после оперного спектакля, постепенно рассаживаясь в гостиной и образуя при этом «кружки». Пушкин лаконично замечает: «Мало-помалу порядок установился» [16, с. 374]. Толстой использует тот же глагол: «Разговор из отрубков фраз начинает устанавливаться в разных группах» [20, с. 16].

1 В настоящей статье анализируются четыре автографа романа. См.: ОР ГМТ (Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого). «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 1. № 9216/12. 15 л.; Ф. 1. Оп. 2. № 9216/10. 4 л.; Ф. 1. Оп. 3. № 9257/27. 6 л.; Ф. 1. Оп. 4. № 9216/11. 4 л.

Сходство двух текстов просматривается и в некоторых сюжетных деталях. Так, например, у Пушкина «смотр парижских литографий» [16, с. 374] предваряет и поначалу заменяет общий разговор; у Толстого та же роль отведена «гравюрам». Хозяйка дома, прежде чем торопливо скрыться за портьерой, чтобы с помощью горничной привести в порядок свое лицо и прическу, с улыбкой сообщает гостям: «Сейчас вытащу мужа из его кабинета и пришлю к вам» [20, с. 14]. Хозяин-коллекционер, вышедший из боковой двери в гостиную и попытавшийся завести разговор с одной из дам об оперной певице, слышит в ответ: «Не говорите, пожалуйста, про оперу со мной. Вы думаете, что вы спускаетесь до меня, а я этого вам не позволяю. Я хочу спуститься до вас, до ваших гравюр. Расскажите мне, какие новые сокровища вы нашли на толкучем…» [20, с. 15].

Характер общей беседы в пушкинском и толстовском текстах тоже одинаков. Еще до появления в зале Зинаиды Вольской разговор, коснувшийся «чистоты нравов», принял «самое сатирическое направление» [16, с. 375]. Приезд толстовской героини предваряется разговором, который «для того чтобы сделаться общим и завлекательным, разумеется, избирает своим предметом лица всем известные, и, разумеется, об этих лицах говорят зло, иначе говорить было бы нечего» [20, с. 16].

Очевидное сходство прослеживается также в обсуждении поведения Зинаиды Вольской и героини Толстого. Вольскую, проведшую наедине с Минским на балконе «около трех часов сряду», сопровождают реплики гостей: «Это ни на что не похоже. — Она ужасно ветрена» [16, с. 375, 376]. Хозяйка дома холодно прощается с ней в конце вечера. У Толстого читаем: «Молодая дама и знакомый мужчина отошли к столу и в продолжение полчаса о чем-то говорили, но все чувствовали, что случилось что-то неприятно грубое, неприличное, стыдное. Хотелось завесить их». Описание вечера заканчивается фразами хозяйки и гостьи: «Что я вам говорила. — Это становится невозможно» [20, с. 203].

Сопоставление толстовского автографа с пушкинским отрывком ясно указывает на преемственность в построении сюжетной основы и в выборе Толстым, говоря словами Н.К. Гудзия, «литературной манеры» [5, с. 577]. Значение этого раннего наброска подтверждается также дальнейшей его судьбой. Толстой не отбросил его, как многие другие черновики, а использовал в описании вечера в гостиной княгини Бетси Тверской во вто-

рой части романа (главы VI и VII). При этом связь толстовского наброска с пушкинским отрывком «Гости съезжались на дачу…» стала, по замечанию Н.К. Гудзия, хотя и «менее ощутима и перестала замечаться», но все-таки осталась «довольно явственной» [4, с. 384].

Набросок сцены будущего романа, получивший в процессе работы над ним заголовок «Молодец-баба», опубликован в 90-томном Юбилейном Полном собрании сочинений Толстого под № 1 [20, с. 14–20]. Н.К. Гудзий напечатал этот автограф с некоторыми вариантами зачеркнутого текста, но без разделения на слои, в результате чего, по замечанию Л.Д. Громовой-Опульской, возникли неточности, и прежде всего «путаница имен и фамилий» [3, с. 238]. Иными словами, в тексте, опубликованном Гудзием, объединено несколько этапов работы. В новом академическом Полном собрании сочинений Толстого в 100 томах начальный автограф романа впервые будет представлен в виде последовательно появившихся слоев текста с относящимися к ним исправлениями. Расслоение автографа позволяет, во-первых, определить внутреннюю хронологию его создания, во-вторых, выяснить место этого автографа в череде других рукописей, созданных в тот же период времени, и, в-третьих, проследить характер творческих поисков автора.

Автограф «Молодец-баба» состоит из четырех листов небольшого формата[2]. Начальные его листы (с л. 1 до середины л. 3) заключают в себе два ранних слоя текста, соответствующих первому и второму вариантам начала романа. На наличие в первом автографе «двух текстов, двух вариантов начал — сходных, но все же разных» [3, с. 238] указала Л.Д. Громова-Опульская, чьи выводы получили подтверждение в процессе дальнейшего изучения первого автографа при подготовке его публикации в новом академическом Полном собрании сочинений Толстого.

В первом варианте Вронский носит фамилию Врасский. Анну зовут Анастасья (Ана) Аркадьевна Пушкина, но в процессе работы Толстой отказался от такой слишком явной параллели с вдохновившим его источником и выбрал для героини фамилию Бернова, а затем Гагина. Описания внешности супругов здесь еще нет. Заканчивается первый вариант начала романа появлением Алексея Александровича Гагина с женою в гостиной княгини Мики Кареловой (будущей Бетси Тверской). Остановка в писании именно

2 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 2. № 9216/10.

в этом месте подтверждается прежде всего видом следующего абзаца, относящегося уже ко второму началу романа. Этот абзац написан мелким почерком с меньшим расстоянием между строками.

Во втором варианте начала появляется фамилия Каренины, но имя героини при этом остается еще прежним — Анастасья (Ана, Нана) Аркадьевна. Вронский здесь зовется Гагиным, а Мика Карелова переименована в Мику Врасскую. Лишь позднее, когда Толстой решит включить этот ранний фрагмент в новый контекст, перенеся его во вторую часть романа, имена в нем будут исправлены: Анастасья Аркадьевна станет Анной Аркадьевной, а Гагин — Вронским.

Работая над вторым вариантом начала, Толстой внес значительные исправления в первоначальный текст. Финальную фразу первого начала: «Это б<ыл> А<лексей> А<лександрович> Гагин с женою» — Толстой изменил дважды: сначала появился вариант: «Это б<ыл> А<лексей> А<лександрович> Каренин с женою», а затем: «Это б<ыла> Нана Каренина впереди своего мужа»[3]. Вслед за этой фразой последовал тот самый написанный мелким почерком новый абзац, являющийся главной особенностью второго варианта начала, потому что в нем содержится описание внешности четы Карениных: «Действительно, они были пара: он прилизанный, белый, пухлый и весь в морщинах, она некрасивая с [маленьким] низким лбом, коротким, почти вздернутым носом и слишком толстая. Толстая так, что еще немного, и она стала бы уродлива. Если бы только не огромные черные ресницы, украшавшие ее серые глаза, черн<ые> огром<ные> волоса, красивш<ие> лоб, и не стройность стана, и грациозность движений, как у брата, и крошечные ручки и ножки, она была бы дурна. Но, несмотря на некрасивость лица, было что-то в добродушии улыбки красных губ, так что она могла нравиться»[4]. В последующих вариантах начала внешность героини будет меняться, однако появившиеся в первом наброске указания на явную или скрытую противоречивость ее внешних и внутренних черт сохранятся.

В определении границ вариантов и расслоении текста в многократно исправленном автографе с большим количеством вставок и записями на полях традиционно помогает внешний вид рукописи: характер почерка, расположение строк, цвет чернил. Но в случае с автографом «Молодец-баба»

3 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 2. № 9216/10. Л. 3.

4 Там же.

особое значение имеют также имена и фамилии героев. Иногда только с их помощью удается восстановить внутреннюю хронологию рукописи и найти ответы на важные вопросы.

Один из таких вопросов: к кому относится заголовок «Молодец-баба»? Неужели к Анастасье Пушкиной, о которой говорится в первом варианте начала, что в последнее время «она расцвела»? Н.К. Гудзий в отношении этого заглавия в «Истории писания и печатания “Анны Карениной”» высказал следующее предположение: «В числе гостей — <...> графиня, полная дама, резкая и бесцеремонная в своих речах, прообраз княгини Мягкой в окончательном тексте романа (она, очевидно, и есть та “молодец-баба”, которая фигурирует в заглавии)» [5, с. 579]. Нежелание Н.К. Гудзия связывать столь необычный заголовок с героиней, носящей фамилию Пушкина, вполне объяснимо, но предложенная им версия не вполне убедительна. Определенного ответа нет и у В.А. Жданова, по мнению которого заглавие «Молодец-баба» может относиться «не к задуманному роману в целом, а к части его» и «не связывается с главной героиней» [10, с. 400].

Возможный ответ на непростой вопрос содержится, по-видимому, в самом автографе. В первом варианте начала сообщается о том, что гости злословят о «молодой Анастасье (Ана Пушкиной, как ее зовут в свете) и о ее муже»[5], и при этом одному из гостей принадлежит реплика: «Последнее время она расцвела. Теперь или никогда для нее настало время быть героиней романа» [20, с. 17]. Напомним, что о внешности Анастасьи Пушкиной в первом варианте начала ничего не сказано. Можно предположить, что если бы это повествование было продолжено, то героиня, как и в окончательном тексте, могла бы быть похожей на М.А Гартунг, портретное сходство с которой Толстой, по словам его свояченицы Т.А. Кузминской, сам признавал. Знакомство и беседа Толстого с дочерью Пушкина произошли на глазах Т.А. Кузминской, описавшей внешность М.А. Гартунг так: «...вошла незнакомая дама в черном кружевном платье. Ее легкая походка легко несла ее довольно полную, но прямую и изящную фигуру» [13, с. 481]. В памяти Т.А. Кузминской сохранилось также высказывание Толстого о поразившей его черте внешности М.А. Гартунг: «Ты посмотри, какие у нее арабские завитки на затылке. Удивительно породистые» [13, с. 482].

5 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 2. № 9216/10. Л. 2.

Очевидно, что оставшийся в памяти Толстого облик дочери Пушкина не может иметь ничего общего с «молодец-бабой», и, напротив, необычный заголовок, названный современным исследователем «провокативным» [8, с. 18], вполне согласуется с приведенным выше описанием внешности Анастасьи Карениной во втором варианте начала. Представленный там портрет героини чрезвычайно далек как от образа пушкинской Зинаиды Вольской, так и от облика М.А. Гартунг.

Еще раз отметим важную деталь: хотя во втором варианте начала героиню по-прежнему зовут Анастасья Аркадьевна, но фамилия у нее уже другая — Каренина, поэтому Анастасью Пушкину с созданным на второй стадии работы портретом ничего не связывает. Можно даже предположить, что несоответствие возникшего в воображении Толстого внешнего облика героини с первоначально избранной для нее фамилией явилось одной из причин отказа назвать ее Пушкиной. Так или иначе, но эта фамилия осталась только в первом варианте начала.

Вопрос о загадочном заголовке «Молодец-баба» имеет и еще один аспект — текстологический, а именно: можно ли отнести этот заголовок к обоим вариантам начала на том основании, что они написаны на одних и тех же страницах? Ответ представляется следующим: заголовок «Молодец-баба», с большой долей вероятности, появился в автографе не сразу, а был вписан над цифрой «1», обозначающей первую главу, в процессе переделки первого начала. В возможности такого объяснения убеждает, например, сравнение начальной страницы этого автографа с первой страницей следующего автографа, в котором текст тоже первоначально предваряло только обозначение главы «1»[6]. Заметим также, что Толстой нередко на первом листе своих рукописей вместо заглавий ставил лишь обозначение главы. Исходя из сказанного, а также основываясь на изучении слоев текста в первом автографе, можно сделать вывод, что заглавие «Молодец-баба» относится лишь ко второму варианту начала романа.

После появления на листе 3 в первом автографе неприглядных портретов четы Карениных, Толстой второй раз прервал писание, о чем красноречиво свидетельствуют характер почерка в последовавшем далее тексте и конспективные записи на полях, обычно сопровождающие подобные

6 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 4. № 9216/11. Л. 1.

остановки. Работа на этой странице первого автографа была возобновлена лишь после того, как был создан новый автограф на четырех отдельных листах, исписанных лишь с одной стороны. По содержанию этот третий приступ к роману очень близок к первым двум вариантам начала (из автографа «Молодец-баба»), и начинается он в нижнем слое схожей фразой: «Гости после оперы собирались у княгини Врасской»[7]. Этот автограф с некоторыми вариантами зачеркнутого текста Н.К. Гудзий опубликовал в Юбилейном издании под № 2 [20, с. 20–23], сразу после автографа «Молодец-баба».

Четыре страницы нового текста, в котором описан разговор гостей, избравший «неизбежный путь» — «осуждение четы Карениных»[8], а также наметившийся спор о внешности Нана Карениной, являются лишь начальной частью третьего варианта. Продолжением третьего варианта стал текст, начинающийся с середины листа 3 в автографе «Молодец-баба» и заканчивающийся на л. 4 об. того же автографа.

Преемственность между двумя автографами несомненна. Одним из подтверждений тому может служить сопоставление двух фрагментов. В самом начале второй части автографа «Молодец-баба» читаем: «Никто не мог спорить с молодым человеком, назвавшим ее некрасивой». Но как объяснить появление этой фразы и последовавших за ней подробностей, касающихся внешности Карениной, если в первой части того же автографа «молодого человека» в числе гостей нет? Ответ находим в финальных фразах автографа, созданного непосредственно после остановки работы над текстом «Молодец-бабы» (на то, что остановка была именно в середине листа 3, указывают размер и характер почерка, а также расположение строк):

> — Вы знаете m-me Каренин, — сказала хозяйка, обращаясь к молодому человеку, подходившему к ней. — Решите наш спор — женщины, говорят, не знают толку в женской красоте. M-me Кар<енин> хороша или дурна?
>
> — Я не имел чести быть представлен m-me К<аренин>, но видел ее в театре, она положительно дурна[9].

7 Там же.
8 Там же. Л. 2.
9 Там же. Л. 3.

Очевидно, что прямым продолжением именно этого диалога является фраза: «Никто не мог спорить с молодым человеком, назвавшим ее некрасивой».

Значительную часть в третьем варианте начала занимают авторские поиски облика героини. В ее портрете еще слышны отголоски первого образа, но в то же время отчетливо просматриваются черты внешности М.А. Гартунг: «Никто не мог спорить с молодым человеком, назвавшим ее некрасивой, в то время как она вошла в комнату и, еще больше сощурив свои и так небольшие узкие глаза (так что видны были только густые черные ресницы), вглядывалась в лица. Низкий, очень низкий лоб, маленькие глаза, неправильны<е> губы и маленький нос. Но когда она сделала те несколько шагов, к<оторые> отделяли ее от хозяйки, твердым и необыкновенно легким шагом, показывающим непривычную в светских женщинах физическую силу, когда она улыбнулась светлой доброй улыбкой и из-за странно черных и густых ресниц блеснули серые глаза, когда с той же силой и ловкостью пожала протянутые руки своей крошечной кистью, привешенной к полным, необыкновенно круглым и белым локтям, и когда она заговорила своим ясным, отчетливым, без одной недоговорки или картавленья голосом, всегда чрезвычайно приятным, и иногда густым и как бы воркующим, нельзя было, глядя на ее удивительные мраморные, не костлявые и не толстые мраморные плечи, локти и грудь, на оконечности, ловкую силу движений и простоту и ясность приемов, не признать в ней, несмотря на некрасивую небольшую голову, нельзя было не признать ее привлекательною»[10]. Этот вариант портрета Анастасьи Карениной Толстой зачеркнул и заменил его кратким описанием, в котором совсем нет отталкивающих черт: «Она сделала те несколько шагов, к<оторые> отделяли ее от хозяйки, твердым и необыкновенно легким шагом, показывающим непривычную в светских женщинах физическую силу, и улыбнулась светлой доброй улыбкой, блеснув из-за странно черных и густых ресниц серыми глазами. Она крепко пожала протянутые руки своей крошечной сильной кистью и быстро села»[11].

В этой части автографа иначе, чем во втором варианте начала романа, представлен и Алексей Александрович Каренин, о котором первона-

10 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 2. № 9216/10. Л. 3–4.

11 Там же.

чально сказано, что он относился к числу людей, «преданных страстно умственному труду <…> и вместе с тем тонких и умных наблюдателей <…>»[12]. В следующем зачеркнутом фрагменте вновь сделан акцент на умственной деятельности Алексея Александровича, который: «сверх общего всем занятым мыслью людям, имел еще для света несчастие носить на своем лице слишком ясно вывеску сердечной доброты и невинности. Он часто улыбался улыбкой, морщившей углы его глаз, и потому еще более имел вид ученого, чудака или дурачка, смотря по степени ума тех, к<то> судил о нем»[13]. В результате авторских поисков в тексте остались не зачеркнутыми лишь две фразы: «А<лексей> А<лександрович> не пользовался тем общим всем людям удобством серьезного отношения к себе ближних[14]. Ал<ексей> Ал<ександрович> б<ыл> человек страстно занятый своим делом и потому рассеянный и не блестящий в обществе»[15].

Продолжением третьего варианта начала является отдельный автограф[16] на шести листах (текстом заполнены десять страниц), опубликованный в Юбилейном издании под № 37 [20, с. 201–211] с некоторыми вариантами зачеркнутого текста. В отличие от публикации Н.К. Гудзия, поместившего этот фрагмент среди рукописей, относящихся ко второй части романа, в 100-томном издании он будет опубликован в составе начальных автографов.

Продолжение третьего варианта начала включает описание вечера в гостиной, во время которого Каренина и Гагин уединенно сидели в углу за столиком с альбомами, что «тревожило и раздражало все общество», и только один Алексей Александрович, глядя на выражение лица своей жены, «знал значение этого выражения» [20, с. 202]. Далее Нана отказывается ехать домой вместе с мужем, а при прощании с Гагиным выслушивает его признание в любви. Большую часть автографа (начиная с л. 3) занимает описание душевного состояния Алексея Александровича, ожидавшего дома жену, и повествование о его безуспешной попытке поговорить с нею.

Заканчивается нижний слой текста в этом автографе словами: «Всю ночь эту А<лексей> А<лександрович> не смыкал глаз, и, когда на другой

12 Там же. Л. 4.
13 Там же. Л. 4–4 об.
14 Там же. Л. 4.
15 Там же. Л. 4 об.
16 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 3. № 9257/27.

день он увидал ту же чуждость в своей жене, он решил сам с собой, что одно из главных несчастий его жизни свершилось. Как, в каких подробностях оно выразится, что он будет делать, он не знал, но знал, что сущность несчастия совершилась»[17].

Первоначальные имена героев в третьем варианте начала и в его продолжении те же, что и во втором варианте, и так же впоследствии они были исправлены в ранних автографах при включении их в контекст второй части романа: *Нана*, *Анастасья, Настасья Аркадьевна Каренина* исправлены на *Анну Каренину*; *Гагин* — на *Вронского*; *Мика Врасская* переименована в *Нана Тверскую* и в княгиню *Бетси*; первоначальное имя сестры *Алексея Александровича Каренина* — *Китти* исправлено на *Мари*; а горничная Анны *Маша* переименована в *Аннушку*.

К ранним вариантам начала романа относится еще один автограф, представляющий собой конспективный набросок всего романа и состоящий из 15 листов, заполненных текстом с обеих сторон[18]. Н.К. Гудзий опубликовал его в Юбилейном издании под № 3 [20, с. 23–46]. Автограф не озаглавлен, над текстом поставлено только обозначение главы «1». Очевидно, что текст этого конспективного наброска был написан в несколько приемов, с перерывами, подтверждением чему служат многочисленные исправления, дополнения, зачеркивания, а также вставки и отдельные пометы на полях и поверх текста. Конспективный набросок всего романа разделен на 12 глав, обозначенных римскими цифрами (кроме первой главы, пронумерованной арабской цифрой).

На очевидную связь первой главы конспективного наброска с предыдущими вариантами начала романа указывают не только первое зачеркнутое слово «Г<ости>» и сюжетная основа — вечер в салоне молодой хозяйки, но и характеристики героев. Однако имена действующих лиц в конспективном наброске иные: главную героиню зовут *Татьяна Сергеевна Ставрович*, ее мужа — *Михаил Михайлович*. Будущий Вронский зовется *Иваном Балашевым*. Позднее, как и в предшествующих началах романа, имена будут изменены на *Анну*, *Алексея Александровича* и *Вронского*, названного в одном промежуточном варианте *Гагиным*[19]. Брат *Татьяны Сергеевны* зовется

17 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 3. № 9257/27. Л. 6 об.
18 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 1. № 9216/12.
19 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 1. № 9216/12. Л. 3.

Леонидом Дмитричем, это позволило биографу и исследователю творчества Толстого Н.Н. Гусеву заметить, что «первым прототипом будущего Стивы Облонского послужил муж племянницы Толстого Елизаветы Валерьяновны — Леонид Дмитриевич Оболенский» [7, с. 262].

В облике и характере Михаила Михайловича Ставровича присутствуют «тишина, кротость» и «наивность» [20, с. 25]. При появлении Михаила Михайловича в гостиной лицо его, «белое, бритое, пухлое и сморщенное, сморщилось в улыбку, которая была бы притворна, если б она не была так добродушна», и при этом он «начал мямлить что-то, чего не поняла хозяйка, и на всякий случай подала ему чаю» [20, с. 26].

В поведении и одежде Татьяны Сергеевны Ставрович, напротив, было «что-то вызывающее, дерзкое», но при этом (Толстой остается верен принципу контрастного описания героини) в ее «красивом румяном лице с большими черными глазами» было «что-то простое и смирное» [20, с. 26]. Татьяна Сергеевна говорит «громко, свободно, весело о таких вещах, о которых никому бы не пришло в голову говорить в гостиной» [20, с. 26–27], и даже позволяет себе недопустимый жест: «нагнув голову, она взяла в зубы ожерелье черного жемчуга и стала водить им, глядя исподлобья» [20, с. 27]. При этом о героине, поведением напоминающей «молодец-бабу», Толстой говорит, что она «тонкая и нежная» в сравнении с «черным и грубым» Балашевым [20, с. 27]. Содержащая эти описания первая глава конспективного наброска романа заканчивается фразой: «С этого дня Татьяна Сергеевна не получила ни одного приглашенья на балы и вечера большого света» [20, с. 28].

В главах II–VI конспективного наброска, соответствующих главам XVIII–XXIX Части второй окончательного текста романа, описаны события, предшествующие скачкам, и сами скачки. Содержание глав VII–X намечено лишь несколькими фразами. Текст глав XI и XII, напоминающий развернутый конспект, заключает в себе описание несчастливой жизни героев, последовавшей за разводом, и трагического финала жизни героини, о которой сказано: «Она ушла. Через день нашли в Неве ее тело». Позднее Толстой внес исправление во вторую фразу: «Через день нашли под рельсами тело»[20].

20 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 1. № 9216/12. Л. 15 об.

Возвращаясь к вопросу о хронологии, отметим главные отличия в исследовательских решениях, принятых на разных этапах изучения начальных автографов «Анны Карениной».

Н.К. Гудзий был убежден в том, что самым ранним приступом к роману был автограф, озаглавленный «Молодец-баба». Этот фрагмент, по его словам, «написан стилистически очень небрежно, в полном смысле слова начерно. Так нередко начинал Толстой работу над своими художественными произведениями, торопясь закрепить на бумаге основные линии повествования и не заботясь пока об отделке своей речи» [4, с. 383]. А вот конспективному наброску всего романа, первая глава которого близка по содержанию автографу «Молодец-баба», но героиню зовут Татьяна Сергеевна Ставрович, Н.К. Гудзий отвел третье место.

В.А. Жданов, напротив, именно конспективный набросок всего романа назвал первым автографом, при этом вполне соглашаясь с Н.К. Гудзием в том, что Толстой начал свой роман «под непосредственным впечатлением от пушкинской прозы» [9, с. 37]. Точка зрения В.А Жданова зафиксирована в «Описании рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого» [14, с. 190–192], а также в статье «Из истории создания романа “Анна Каренина”» [9, с. 36–47] и в монографии «Творческая история “Анны Карениной”. Материалы и наблюдения» [11, с. 7–18].

Л.Д. Громова-Опульская, проведшая собственное исследование ранних рукописей «Анны Карениной», доказала принципиальную правоту Н.К. Гудзия в определении первого автографа романа и выразила сожаление, что с В.А. Ждановым согласился Н.Н. Гусев [3, с. 237–238; 7, с. 261–266]. Л.Д. Громова-Опульская обосновала свою точку зрения убедительными текстологическими доказательствами и сопоставлением текста Толстого с пушкинским отрывком «Гости съезжались на дачу…».

Точка зрения Н.К. Гудзия и Л.Д. Громовой-Опульской на хронологию ранних автографов романа принята современным исследователем творчества Толстого М.Д. Долбиловым: «Примечательный и символичный факт: писание романа началось не с разметки планов и не с конспективного наброска фабулы <…> а с подробно, искристо прорисованного и провокативно озаглавленного (“Молодец-баба”) этюда отдельной сцены, которая позднее превратится в одну из глав Части 2 романа <…>» [8, с. 18].

В готовящемся к изданию томе 11 (2 серии) 100-томного Полного собрания сочинений Л.Н. Толстого ранние автографы «Анны Карениной» будут представлены в отличной от предыдущих публикаций последовательности. Новая хронология автографов, не совпадая в одной позиции с последовательностью, указанной Н.К. Гудзием, значительно отличается от хронологии В.А. Жданова.

Редакторы Юбилейного издания, ограниченные в сроках его подготовки и при этом проделавшие титаническую работу по разбору и прочтению рукописей Толстого, не ставили перед собою задачу, во-первых, опубликовать все существующие редакции и варианты художественных произведений, а во-вторых, представить публикуемые тексты с исчерпывающей полнотой.

Новый подход к подготовке толстовских черновиков к печати, выработанный коллективом специалистов во главе с Л.Д. Громовой-Опульской, предполагает воспроизведение истории текста во всех ее деталях, т. е. показ всех слоев рукописей с относящимися к разным стадиям работы исправлениями [21, с. 6]. Поэтому ранние автографы в новом издании будут напечатаны в виде последовательно появлявшихся вариантов начала романа, границы которых не всегда совпадают с рамками хранящихся в архиве рукописных источников.

Новое текстологическое исследование показало, что первый автограф, получивший в процессе работы над ним заголовок «Молодец-баба», содержит в себе два первых начала романа и вторую часть третьего начала. Автограф[21], следующий за первым, представляет собой творчески переработанную авторскую копию автографа «Молодец-баба» и является первой частью третьего варианта начала. Решение же сложного вопроса о соотношении автографа «Молодец-баба» и конспективного наброска всего романа совпадает в новом академическом издании с позицией Н.К. Гудзия.

Хронология ранних автографов романа «Анна Каренина» на разных этапах их изучения представлена в таблице:

21 ОР ГМТ. «Анна Каренина». Ф. 1. Оп. 4. № 9216/11.

Автографы	ПСС Л.Н. Толстого в 90 томах (Юбилейное), т. 20 (1939)	Описание рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого (1955)	ПСС Л.Н. Толстого в 100 томах, т. 11 (2 серия)	Варианты начал романа в 100-томном ПСС Л.Н. Толстого
«Молодец-баба»	**№ 1** (*Юб.* т. 20, с. 14–20)	**№ 2** (с. 190–191)	**№ 1**	<Первый вариант начала> (нижний слой текста на л. 1–2 об. и верхней трети л. 3). <Второй вариант начала> «Молодец-баба» (второй слой текста на л. 1–2 об. и на верхней половине л. 3). Вторая часть <Третьего варианта начала> (текст на нижней половине л. 3, на л. 4, 4 об).
«Приехав из оперы, хозяйка только успела...»	**№ 2** (*Юб.* т. 20, с. 20–23)	**№ 4** (с. 191–192)	**№ 2**	Первая часть <Третьего варианта начала>
«Молодая хозяйка только что, запыхавшись, вбежала...»	**№ 3** (*Юб.* т. 20, с. 23–46)	**№ 1** (с. 190)	**№ 3**	<Конспективный набросок всего романа>
«Ну, так и есть, — подумала хозяйка...»	**№ 37** (*Юб.* т. 20, с. 201–211)	**№ 3** (с. 191)	**№ 4**	<Продолжение третьего варианта начала>

Итак, изучение ранних вариантов начал романа, в которых отражен авторский поиск различных художественных решений, а также содержатся яркие портретные и психологические характеристики героев, показало их ценность для определения истории создания «Анны Карениной». Исследование также доказало, что для выяснения хронологии создания ранних вариантов романа в равной степени оказались важны как изучение пушкинской основы толстовского замысла, так и работа по выявлению слоев текста в автографах. Что же касается различий в решении важного вопроса о хронологии ранних вариантов начал романа «Анна Каренина», то они обусловлены прежде всего сложностью автографов, различием подходов к их изучению, а также характером задач, которые ставили перед собой исследователи.

Список литературы

Исследования

1 *Бабаев Э.Г.* Из истории русского романа XIX века (Пушкин, Герцен, Толстой). М.: Изд-во МГУ, 1984. 272 с.

2 *Горная В.* Из наблюдений над стилем романа «Анна Каренина» (о пушкинских традициях в романе) // Толстой-художник. Сб. ст. М.: АН СССР, 1961. С. 181–206.

3 *Громова-Опульская Л.Д.* А.С. Пушкин у истоков «Анны Карениной»: текстология и поэтика // *Громова-Опульская Л.Д.* Избранные труды. М.: Наука, 2005. С. 236–246.

4 *Гудзий Н.К.* «Анна Каренина». Неизданные тексты / публ. Н.К. Гудзия // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1939. Т. 35–36: Л.Н. Толстой. Кн. 1. С. 381–486.

5 *Гудзий Н.К.* История писаний и печатаний «Анны Карениной» // *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1939. Т. 20: «Анна Каренина». Черновые редакции и варианты / ред. Н.К. Гудзий. С. 577–643.

6 *Гудзий Н.К.* Как начал Толстой «Анну Каренину» (Литературная встреча Толстого с Пушкиным) // Красная новь. 1935. № 11. С. 150–153.

7 *Гусев Н.Н.* Л.Н. Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М.: Изд-во АН СССР, 1963. 695 с.

8 *Долбилов М.Д.* Жизнь творимого романа: От авантекста к контексту «Анны Карениной». М.: Новое литературное обозрение, 2023. 704 с.

9 *Жданов В.А.* Из истории создания романа «Анна Каренина» // Яснополянский сборник. Год 1955-й. Тула: Тульское книжн. изд-во, 1955. С. 36–59.

10 *Жданов В.А.* К истории создания «Анны Карениной». Два ранних наброска романа (1873) // Литературное наследство. М.: Изд-во АН СССР, 1961. Т. 69: Лев

Толстой. Кн. 1. С. 397–442.

11 *Жданов В.А.* Творческая история «Анны Карениной». Материалы и наблюдения. М.: Сов. писатель, 1957. 264 с.

12 *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 952 с.

Источники

13 *Кузминская Т.А.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. М.: Правда, 1986. 560 с.

14 Описание рукописей художественных произведений Л.Н. Толстого / под общ. ред. В.А. Жданова. М.: Изд-во АН СССР, 1955. 634 с.

15 Переписка Л.Н. Толстого и Н.Н. Страхова (1870–1896): в 2 т. / сост., подгот. текстов и коммент. Л.В. Калюжной, Т.Г. Никифоровой, В.А. Фатеева, В.Ю. Шведова; вступ. ст. В.А. Фатеева и В.Ю. Шведова. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2020. Т. 1: 1870–1879. 816 с.

16 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 6. 576 с.

17 *Пушкин А.С.* Сочинения Пушкина. СПб.: Изд. П.В. Анненкова, 1855. Т. 5. 638 с.

18 *Толстая С.А.* Дневники: в 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 1: 1862–1900. 606 с.

19 *Толстой Л.Н.* «Молодец-баба» (Первый вариант начала «Анны Карениной») / публ. Н.К. Гудзия // Красная новь. 1935. № 11. С. 146–150.

20 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: Худож. лит., 1939. Т. 20: «Анна Каренина». Черновые редакции и варианты / ред. Н.К. Гудзий. 686 с.

21 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 100 т. Редакции и варианты художественных произведений: в 17 т. М.: Наука, 2000. Т. 1 (19): Редакции и варианты художественных произведений, 1850–1856 / тексты и коммент. подгот. Л.Д. Громова-Опульская; ред. тома К.Н. Ломунов. 563 с.

References

1 Babaev, E.G. *Iz istorii russkogo romana XIX veka (Pushkin, Gertsen, Tolstoi)* [*From the History of the Russian Novel of the 19th Century (Pushkin, Herzen, Tolstoy)*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1984. 272 p. (In Russ.)

2 Gornaia, V. “Iz nabliudenii nad stilem romana ‘Anna Karenina’ (o pushkinskikh traditsiiakh v romane)” [“From Observations on the Style of the Novel *Anna Karenina* (about Pushkin’s Traditions in the Novel)”]. *Tolstoi-khudozhnik. Sbornik statei* [*Tolstoy the Artist. Collection of Articles*]. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1961, pp. 181–206. (In Russ.)

3 Gromova-Opul’skaia, L.D. “A.S. Pushkin u istokov ‘Anny Kareninoi’: tekstologiia i poetika” [“A.S. Pushkin at the Origins of *Anna Karenina*: Textual Criticism and Poetics”]. Gromova-Opul’skaia, L.D. *Izbrannye trudy* [*Selected Works*]. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 236–246. (In Russ.)

4 Gudzii, N.K. "'Anna Karenina.' Neizdannye teksty" ["*Anna Karenina*. Unpublished Texts"], publ. by N.K. Gudzii. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 35–36: L.N. Tolstoi [L.N. Tolstoy], book 1. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1939, pp. 381–486. (In Russ.)

5 Gudzii, N.K. "Istoriia pisanii i pechatanii 'Anny Kareninoi'" ["The History of the Writings and Publications of *Anna Karenina*"]. Tolstoi, L.N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [*Complete Works: in 90 vols.*], vol. 20: "Anna Karenina." Chernovye redaktsii i varianty [*Anna Karenina*. Drafts and Variants], ed. by N.K. Gudzii. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1939, pp. 577–643. (In Russ.)

6 Gudzii, N.K. "Kak nachal Tolstoi 'Annu Kareninu' (Literaturnaia vstrecha Tolstogo s Pushkinym)" ["How Tolstoy Began 'Anna Karenina' (Tolstoy's Literary Encounter with Pushkin)"]. *Krasnaia nov'*, no. 11, 1935, pp. 150–153. (In Russ.)

7 Gusev, N.N. *L.N. Tolstoi. Materialy k biografii s 1870 po 1881 god* [*Leo Tolstoy: Materials for a Biography from 1870 to 1881*]. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1963. 695 p. (In Russ.)

8 Dolbilov, M.D. *Zhizn' tvorimogo romana: Ot avanteksta k kontekstu "Anny Kareninoi"* [*The Life of a Novel Being Written: From the Avant-Text to the Context of "Anna Karenina"*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 704 p. (In Russ.)

9 Zhdanov, V.A. "Iz istorii sozdaniia romana 'Anna Karenina'" ["From the History of the Creation of the Novel *Anna Karenina*"]. *Iasnopolianskii sbornik. God 1955-i* [*Yasnaya Polyana Collection. The Year 1955*]. Tula, Tul'skoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1955, pp. 36–59. (In Russ.)

10 Zhdanov, V.A. "K istorii sozdaniia 'Anny Kareninoi.' Dva rannikh nabroska romana (1873)" ["On the History of the Creation of *Anna Karenina*. Two Early Drafts of the Novel (1873)"]. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 69: L.N. Tolstoi [L.N. Tolstoy], book 1. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1961, pp. 397–442. (In Russ.)

11 Zhdanov, V.A. *Tvorcheskaia istoriia "Anny Kareninoi." Materialy i nabliudeniia* [*The Creative History of "Anna Karenina." Materials and Observations*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1957. 264 p. (In Russ.)

12 Eikhenbaum, B.M. *Lev Tolstoi: issledovaniia. Stat'i* [*Leo Tolstoy: Research. Articles*]. St. Petersburg, Faculty of Philology and Arts of St. Petersburg State University Publ., 2009. 952 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

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

НИКОЛАЙ ЛЕСКОВ И ВИКЕНТИЙ КОРОТЫНСКИЙ: К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО ДИАЛОГА

© 2026 г. М.А. Кучерская
Хэнаньский университет, Кайфэн, КНР;
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия
Дата поступления статьи: 19 октября 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 11 ноября 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-206-223

Аннотация: В центре настоящей статьи — практически неизученный эпизод литературного ученичества Н.С. Лескова у польского литератора Викентия Коротынского. Лесков посвятил ему раннюю повесть «Житие одной бабы» (1863), что, на наш взгляд, было не просто дружеским жестом, но и признанием того, что поэма Коротынского «Томило» (1858) повлияла на сочинение Лескова и помогла начинающему автору выработать ключевые особенности его поэтики. В статье выявляются сюжетные, композиционные и стилистические параллели между двумя произведениями. Особое внимание уделяется тому, как обращение к поэтике поэмы «Томило», в частности к фигуре сказителя и песенной стихии, послужило важным импульсом в освоении техники сказа. Именно в «Житии одной бабы» этот прием, впоследствии один из самых любимых у Лескова, был применен впервые. Между поэмой Коротынского и повестью Лескова наблюдается и структурное сходство в построении нарратива: сложная повествовательная рамка с двумя рассказчиками у Коротынского (Борживой и автор, появляющийся во вступлении к поэме и представляющий читателям рукопись сказителя) напоминает и, вероятнее всего, определяет систему рассказчиков у Лескова (простонародный сказитель и автобиографический персонаж в эпилоге). В конечном итоге данное исследование позволяет существенно уточнить литературный генезис Лескова и вписать его раннее творчество в русско-польский литературный контекст.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, Викентий Коротынский, русско-польские литературные связи, сравнительное литературоведение, «Житие одной бабы», «Томило», сказ, поэтика, литературное влияние

Информация об авторе: Майя Александровна Кучерская — кандидат филологических наук, профессор, Хэнаньский университет, ул. Минлунь, д. 85, 475001 район Шуньхэ, г. Кайфэн, провинция Хэнань, КНР; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Старая Басманная ул., д. 21/4, 105066 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-1007-6426

E-mail: mayakuch@gmail.com

Для цитирования: *Кучерская М.А.* Николай Лесков и Викентий Коротынский: К истории творческого диалога // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 206–223. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-206-223

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

NIKOLAI LESKOV AND WINCENTY KOROTYŃSKI: TOWARD A HISTORY OF THE CREATIVE DIALOGUE

© 2026. Maya A. Kucherskaya
Henan University, Kaifeng, China;
National Research University Higher School of Economics, Moscow, Russia
Received: October 19, 2025
Approved after reviewing: November 11, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: This article focuses on a virtually unstudied episode in Nikolai Leskov's literary apprenticeship under the Polish writer Wincenty Korotyński. Leskov dedicated his early novella *The Life of a Peasant Woman* (1863) to Korotyński, which, in our view, was not merely a friendly gesture but an acknowledgment that Korotyński's poem *Tomilo* (1858) had influenced Leskov's work and helped the budding author develop key features of his own poetics. The article identifies plot, compositional, and stylistic parallels between the two works. Particular attention is paid to how Leskov's engagement with the poetics of *Tomilo* — specifically, its use of a folk narrator and song-like elements — served as a crucial impulse for his mastery of the *skaz* technique. It was in *The Life of a Peasant Woman* that this device, which later became one of Leskov's trademarks, was first employed. A structural similarity in narrative construction is also observed between Korotyński's poem and Leskov's novella: the complex narrative frame with two narrators in *Tomilo* (Borživoj and the author, who appears in the introduction to present the narrator's manuscript to the readers) closely resembles and, in all likelihood, determined the system of narrators in Leskov's work (a folk narrator and an autobiographical character in the epilogue). Ultimately, this research allows for a significant refinement of Leskov's literary genesis and situates his early work within a Russian-Polish literary context.

Keywords: Nikolai S. Leskov, Wincenty Korotyński, Russian-Polish literary relations, comparative literature, *The Life of a Peasant Woman*, *Tomilo*, *skaz*, poetics, literary influence

Information about the author: Maya A. Kucherskaya, PhD in Philology, Professor, Henan University, Minglun St., 85, 475001 Shunhe District, Kaifeng, Henan, China; National Research University Higher School of Economics, Staraya Basmannaya St., 21/4, 105066 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-1007-6426

E-mail: mayakuch@gmail.com

For citation: Kucherskaya, M.A. "Nikolai Leskov and Wincenty Korotyński: Toward a History of the Creative Dialogue." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 206–223. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-206-223

1. Введение: Лесков и польская литература

Миф о Лескове «как о самом русском из русских писателей» [13, с. 502], прочно укоренившийся и в зарубежном, и в советском литературоведении [15; 17], долгое время тормозил изучение его произведений в компаративистской перспективе. Между тем Лесков был внимательным читателем многих переводных произведений, следил за переводами, публиковавшимися в литературных журналах, испытал влияние Диккенса, Гюго, По, Стерна, а также многих славянских авторов, и в первую очередь польских [10; 11; 14; 19].

Польский и украинский языки Лесков выучил в годы жизни в Киеве, в конце 1850-х гг., там же он прочитал и свои первые книги на польском языке [4, с. 155][1]. По свидетельству библиографа, литератора и мемуариста П.В. Быкова, не всегда точного в своих мемуарах, но в данном случае передающего очевидно достоверную реплику [8, с. 44–46], в самом начале 1860-х гг. Лесков был чрезвычайно увлечен польской литературой. Вероятнее всего, осенью 1861 г. он признавался Быкову: «Сейчас я стремлюсь показать людям жизнь, какова она есть, а скоро выступлю и как “изящный словесник”... Увлекаюсь в свободные минуты польской литературой. Какие силы в ней есть! Например, Сигизмунд Качковский, Корженевский, Крашевский, про поэтов уж и не говорю... Эдакая красота!» [2, с. 308].

В это время Лесков уже активно сотрудничал с разными изданиями как репортер и публицист, но не сочинял художественную прозу. Он поде-

1 См. также собственные свидетельства писателя о том, что он свободно читал и говорил по-польски [20, т. 3, с. 252, 264–266]. Позднее Лесков перевел роман Ю.И. Крашевского, перевод был опубликован в 1876 г. [9; 12]. Пользуюсь случаем сердечно поблагодарить П.М. Лавринца за помощь в работе над этой статьей.

лился с Быковым читательскими впечатлениями на пороге писательства, к которому уже готовится («скоро выступлю и как изящный словесник»), и значит, не только Гоголь и Пушкин, которых Лесков цитирует в своих публицистических ранних работах особенно охотно, но и польские авторы стали для него литературными учителями. В разговоре с Быковым Лесков называет имена трех известных польских писателей: Сигизмунда Качковского (1825–1896), Иосифа Корженевского (или Юзефа Коженевского) (1797–1863), Юзефа Крашевского (1812–1887).

Его литературные связи с польскими литераторами, равно как и отношение к Польше и полякам, не раз обсуждались специалистами [8; 14; 19], и все же пока за пределами исследовательского внимания остались многие ключевые проблемы и вопросы в этой области: до сих пор не рассматривалась эволюция взглядов Лескова на «польский вопрос», динамика развития польской темы в его произведениях на разных этапах его литературного пути, соотнесенность его политических взглядов с образами поляков в его художественных текстах (в первую очередь «Некуда», «На ножах», «Соборянах»). Однако тщательное изучение этих вопросов — дело будущего, в настоящей статье мне хотелось бы сосредоточиться на небольшом эпизоде лесковской «литературной учебы» у польского автора, а именно влиянии поэмы «Томило» польского поэта Винцента Коротынского на повесть Лескова «Житие одной бабы» (1863). Этот как будто довольно маргинальный сюжет тем не менее дает ценный материал для вполне широких обобщений: он позволяет обнаружить дополнительные смысловые акценты в истории взаимоотношений Лескова с польской литературой, рассмотреть возможный претекст повести «Житие одной бабы» и точнее прописать литературный генезис Лескова-писателя, в частности, указать на вероятный источник одного из самых его любимых приемов — сказа.

2. Знакомство с Коротынским

Личное знакомство с польскими литераторами Лесков свел во время заграничного путешествия в 1862 г. в Литву и Белоруссию. Тогда журналист и публицист, делающий самые первые шаги в художественной прозе, Лесков отправился в эту командировку по поручению газеты «Северная пчела»: редакция попросила его выяснить на месте, каковы преимущества планируемого строительства Литовской, или Белостокско-Пинской, железной

дороги, а заодно проветриться и отвлечься от скандала, вызванного в либеральной прессе лесковской статьей о петербургских пожарах («Северная пчела», 1862, № 143 (30 мая)). Впечатления от поездки, начавшейся 6 сентября 1862 г. в Петербурге и завершившейся между 25 и 27 ноября (по старому стилю) в Париже, Лесков изложил в путевых очерках, опубликованных «Северной пчелой» в декабре 1862 г. под названием «Из одного дорожного дневника» и «Русское общество в Париже» [20, т. 3, с. 51–57, 185–271].

Эти очерки, описывающие впечатления писателя от его длинного путешествия по Северо-Западному краю, оказались буквально пропитаны цитатами из известных польских авторов 1850–1860-х гг. Лесков цитирует стихи из сборника белорусско-польского поэта, «сельского лирика», Владислава Сырокомли (псевдоним Людвига Кондратовича) «Сказки, мимолетные рифмы и переводы», повесть Иосифа Корженевского «В поисках жены» (1858), путевые очерки Юзефа Крашевского, «Воспоминания Полесья, Волыни и Литвы» (1858) [22; 23; 25] — двух последних авторов Лесков упоминал в той самой беседе с Быковым. Ссылается Лесков и на неоднократно переиздававшуюся поэму Антония Мальчевского «Мария» (см., например: [24]), Адама Мицкевича, а также других, менее знаменитых польских сочинителей [20, т. 3, с. 15, 17, 103, 141]. Кажется, будто мир за окном поезда он воспринимал сквозь призму польской поэзии и прозы.

Лично с польскими литераторами Лесков познакомился на первой же остановке пути, в городе Вильно. Лесков оказался здесь спустя три дня после похорон поэта Владислава Сырокомли, на которых присутствовало «почти все Вильно» [20, т. 3, с. 12]. В этом городе он начал общаться и с несколькими авторами круга Сырокомли, в том числе с его секретарем и учеником, поэтом Винцентием или Викентием Коротынским (1831–1891). Коротынский сочинял стихи на белорусском и польском языках, вероятно, был автором антиправительственного стихотворного воззвания «Гуторка старого деда», широко распространявшегося в списках, работал в газете *Kurier wileński* («Виленский вестник») и трудился в Виленской археологической комиссии, единственном научном учреждении в Литве, своеобразном исследовательском и издательском центре [7, с. 51–52].

Лесков и Коротынский быстро сблизились — они были одногодками, кроме того, их объединяла общность отдельных биографических обстоятельств: сын крепостного крестьянина, Коротынский не получил система-

тического образования и во многом, как и Лесков, который доучился лишь до третьего класса гимназии, был необычайно одаренным самоучкой, самостоятельно освоившим профессию редактора и журналиста. Изрядную часть пути писатели проделали вместе, проехав от Пинска до Львова[2] и проведя рядом больше месяца. Отношения их продолжались некоторое время и после этого [16, с. 277–278], а спустя год свою первую большую повесть «Житие одной бабы» («Библиотека для чтения», 1863, № 7–8) Лесков посвятил Викентию Коротынскому и отправил ему оттиск повести с шутливыми надписями на польском языке[3].

«Житие одной бабы» было опубликовано летом 1863 г. — в разгар сражений русской армии с польскими повстанцами и антипольской пропагандистской кампании[4], но, похоже, отсылка к польскому поэту не воспринималась ни самим Лесковым, ни редакцией как фрондерский жест.

Причины посвящения повести Коротынскому никогда не обсуждались в исследовательской литературе, более того, П.М. Лавринец полагает, что факт посвящения повести поэту «не следует переоценивать» [7, с. 52]. Между тем, на наш взгляд, посвящение «Жития одной бабы» было отнюдь не случайным или импульсивным жестом, продиктованным исключительно симпатиями доброму товарищу: мы предполагаем, что в этом присутствовал и литературный смысл — намек на диалог Лескова с поэмой Коротынского «Томило. Картины народной жизни» (1858) [25], издание которой тот, скорее всего, подарил Лескову во время встречи в Вильно [7, с. 51–52].

3. «Житие одной бабы» и поэма «Томило»

Судя по всему, Лесков внимательно прочитал поэму «Томило» и учел многие художественные решения Коротынского при работе над собственной «народной повестью» [20, т. 2, с. 807] «Житие одной бабы». Лесков рассказывает в ней о трагической судьбе крепостной девушки Насти. Из расчета Настин брат выдает ее замуж за «гугнивого» и убогого Гришку Прокудина. Когда Гришка отправляется на заработки в Киев, в Настю влюбляется женатый красавец Степан, взаимно. Влюбленные счастливы до тех

2 Об отношениях Лескова и Коротынского см.: [7; 16].

3 «Читай, но не лай. Хоть лай, но читай» [20, т. 2, с. 808].

4 Так же как и публикация Лесковым новеллы с польским названием „Kochanko moja! na co nam rozmowa?“ в июле 1863 г. [16, с. 271].

пор, пока в деревню не возвращается Настин муж. Пара пытается бежать, но попадает в острог, Степан умирает от тифа, Настя, которую выпороли и отпустили, впадает в беспамятство, скитается по окрестностям деревни, пока не замерзает в лесу. В самом конце повести родные места навещает сын здешнего барина — герой, максимально приближенный к автору.

Поэма Коротынского «Томило» открывается вступлением, в котором автор сообщает, что следующий далее рассказ был изложен его товарищем, Борживым, почившим недавно прямо у него на руках. Борживой, как сообщает Коротынский, сострадал всем несчастным, сам был чудаком, странником, правдолюбцем, но, что не менее важно, сочинял целые современные романы в стихах. Один из таких стихотворных романов достался автору — свиток о судьбе крестьянина Томило. После этого вступления начинается собственный рассказ Борживого.

Борживой навещает места, где вырос и провел юность, здесь он и становится свидетелем печальной истории бедного Томило. Крестьянин вынужден был отправиться в город на ярмарку и продать единственного любимого коня Пегого, чтобы заплатить подать барину и накормить голодных внуков. Но на ярмарке цыган и еврей крадут у него вырученные за коня деньги и обрекают Томило на голодную смерть.

От потрясения старик практически лишился рассудка. В полубреду он вернулся домой, в родную деревню. Но на этом его беды не кончились. Кульминацией трагедии стало ложное обвинение Томило в том, что он ограбил костел, сняв с чудотворной иконы золото. Измученного и уже полубезумного старика заковали в колодки и повезли на телеге в острог, рассказчик предсказывает его скорую гибель. Однако Коротынский избегает мрачной развязки: завершается поэма обращением автора к Богу и видением — на землю спускается Новый Иерусалим.

Сопоставление «Жития одной бабы» и поэмы «Томило» обнаруживает немало общего. В первую очередь это этнографизм и обращение обоих авторов к фольклорным текстам: Коротынский описывает крестьянскую жизнь — работу на поле, торговлю на ярмарке, включает в поэму пословицы и поговорки, песни, легенду о постройке костела, сказочные сюжеты о дележе урожая и о Горе. В повести Лескова также описываются детали крестьянского быта, он рассказывает, как крестьяне жнут, косят, гонят масло, мнут пеньку, тоже цитирует поговорки, пословицы и народ-

ные песни[5]. По наблюдению П.М. Лавринца, в обоих текстах разворачивается мотив сумасшествия главного героя и столкновение его с представителями государственной власти [7, с. 54]. Добавим, что при сопоставлении поэмы и повести можно обнаружить и другие сюжетные и композиционные пересечения: в обеих присутствуют пейзажные зарисовки[6], подробно описывается деревенская свадьба, веселая у Коротынского, напоминающая похороны у Лескова.

Автор «Жития одной бабы», вероятно, учел и использование Коротынским массовых сцен с участием множества безымянных персонажей, «толп*ы*» — это сцены, в которых народ едет в город на ярмарку, торгует на рыночной площади, пьет и слушает сказителя [21, гл. 19, с. 34, гл. 21–22, с. 36–39, гл. 28, с. 55]. В «Житии одной бабы» массовых сцен тоже немало — это и святочные гадания девушек с подблюдными песнями, и свадьба Насти и Григория, и жатва. Понятно вместе с тем, что массовые сцены необходимы для изображения народной, «роевой» жизни, и, возможно, обращение к ним продиктовано именно необходимостью описывать это коллективное существование деревенских жителей, что, впрочем, не исключает того, что учился этому Лесков именно у Коротынского. Итак, целый набор тематических и структурных параллелей позволяет рассматривать поэму Коротынского как претекст повести Лескова и отчасти объяснить посвящение ему «Жития одной бабы».

4. Нарративная структура и сказ

И все же отдельные из этих мотивов и ходов Лесков мог найти и в русскоязычных этнографических очерках и рассказах, тем более что к началу 1860-х гг. страницы русских литературных журналов были буквально наводнены рассказами и повестями из простонародной жизни, принадлежавшими перу Д.В. Григоровича, И.С. Тургенева, В.И. Даля, Марко Вовчок,

5 О композиционной роли песен в «Житии одной бабы» см.: [5, с. 132–137; 6, с. 188–194].

6 Ср. картину осеннего заката [21, гл. 3, с. 7], осенней мглы над землей [21, гл. 26, с. 30] у Коротынского и пейзажи у Лескова: ночной сад у Крылышкина «В саду Крылушкина ночью был какой-то покой жизни, чуткое ухо могло только подслушать, как колеблемые теплым ветерком листки перешептывались с листками, а в густой траве вели свой тихий говор ночные козявочки. В училищном саду все было светло, но печально, как на кладбище. Хрупкие ветви старых деревьев не шевелились от легкого ветерка, и внизу негде было гулять маленьким полуночникам, резвившимся в изумрудной густой траве крылушкинского сада» [20, т. 3, с. 160], сцена ночного [20, т. 3, с. 167].

А.А. Потехина, А.Ф. Писемского, Н.В. Успенского, П.И. Якушкина, а также «крестьянских» стихотворений и поэм Н.А. Некрасова (подробнее см.: [3, с. 125–159]).

Эти публикации сопровождались бурными спорами публицистов и критиков об изображении крестьянской жизни в литературе. В активную фазу они вступили в 1850-е гг., после выхода в свет статьи Павла Анненкова «По поводу романов и рассказов из простонародного быта» (1854), утверждавшего, что «простонародная жизнь не может быть введена в литературу во всей своей полноте без малейшего ущерба для истины», поскольку русские писатели еще не выработали адекватных форм для этого, к тому же им не хватает глубокого знания крестьянских реалий [1, с. 361]. Но к началу 1860-х гг. сделать высказывание, с одной стороны, оригинальное, с другой, в «адекватной», как предлагает Анненков, простонародной жизни форме, становилось все сложнее: художественных текстов о крестьянах на русском языке было написано уже немало. К тому же лесковские амбиции лежали в области не только правдивого, но и оригинального, не похожего на других изображения крестьян, причем не «сочиненных», т. е. не искусственных, а реальных. Об этом свидетельствует высказывание, сделанное Лесковым в том же 1863 г. в серии очерков «Русское общество в Париже», печатавшихся, кстати, как и «Житие одной бабы», в «Библиотеке для чтения» (№ 5), и давно ставшее хрестоматийным: «Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я вырос в народе на гостомельском выгоне с казанком в руке, я спал с ним на росистой траве ночного, под теплым овчинным тулупом, да на замашной панинской толчее за кругами пыльных замашек, так мне непристойно ни поднимать народ на ходули, ни класть его себе под ноги. <…> По-моему, пейзаны Григоровича не только гораздо поэтичнее, но и гораздо живее, чем сахарные добродетельные мужички Небольсина, или дураки Успенского, или ядовитые халдеи Левитова и многих позднейших рассказчиков. Все эти люди сочиненные, или уж не в меру опоэтизированные, или не в меру охаянные без проникновения в их Святая Святых» [20, т. 3, с. 206–207].

Предположительно в поисках *нового языка* для описания крестьянского мира Лесков и вглядывался в иноязычную изящную словесность. В русских очерках и повестях о простонародной жизни, текстах с формальной точки зрения по преимуществу прямолинейных и идейно, и структур-

но, и стилистически, он, вероятно, не находил достаточного материала для решения собственных художественных задач. В итоге он нашел то, что искал, и в стихотворениях Сырокомли — на уровне идей (в очерках «Из одного дорожного дневника» неоднократно цитируются его стихотворения для иллюстрации той или иной идеи, например стихи о назначении поэта или о слепом подражании иностранцам [20, т. 3, с. 13, 133–134]), и в поэме Коротынского «Томило» — на уровне поэтики, построения нарратива. Принципиально, что историю Томило рассказывает не автор, а сказитель, Борживой, судьба которого описана в предуведомлении Коротынского. Не менее важно и то, что «Томило» — поэма, сочинение в стихах. И именно нарративная рамка, введение фигуры сказителя и поэтическая форма могли подсказать Лескову, находящемуся на этапе литературного ученичества, ключевые художественные решения при создании его собственной повести.

Повествование в «Житии одной бабы» ведет рассказчик с четко артикулированными стилистическими особенностями:

> Маленький мужичонко был рюминский Костик, а злющий был такой, что упаси господи! В семье у них была мать Мавра Петровна, Костик этот самый, два его младшие брата, Петр и Егор, да сестра Настя. Петровна уж была-таки древняя старуха, да и удушье ее все мучило, а Петька с Егоркой были молодые ребятки и находились в ученье, один по башмачному мастерству, а другой в столярах. Оба были ребятки вострые и учились как следует. Дома оставалась только сама Петровна с Настей да с Костиком. Все они в ту пору были еще крепостными и жили в господском дворе. Панок их был у нас на Гостомле из самых дробных; всего восемнадцать душ за ним со всей мелкотой считалось, и все его крестьяне жили тут же в его дворе на месячине, — земли своей не имели. Житье было известно какое — со всячинкой; но больше всего донимала рюминских крестьян теснота [20, т. 2, с. 114].

Голос рассказчика здесь очевидно смоделирован, подчеркнуто разведен с нейтральным, авторским и имитирует разговорную речь — с помощью просторечий, диалектизмов, поговорок и напевности интонации, иными словами, перед нами несомненно *сказ*. «Житие одной бабы» — первое большое художественное произведение Лескова, написанное с опорой именно на этот стилистический прием. В опубликованном несколькими месяцами

ранее рассказе «Овцебык» повествование также ведет рассказчик, но он выражается грамотно, литературно и максимально приближен к автору[7].

Итак, в «Житии одной бабы» отчетливо обозначена дистанция между автором и рассказчиком, судя по осведомленности последнего, жителем деревни на речке Гостомля, в которой и разворачивается действие повести. Любопытно, что в финале повести, после сообщения о смерти Насти, а значит, и завершении «жития» главной героини, внезапно появляется *еще один рассказчик* — явно автобиографический персонаж, голос которого звучит совершенно литературно и вместе с тем стилистически нейтрально, его речь освобождена и от диалектизмов, и от просторечий: «Я был в Гостомле прошлым летом. Лет пять я уже не видал родных мест. Перед тем я жил безвыездно в столице, начитался рассказов из народного быта, и мне начало сдаваться, что я, выросший на гостомельском выгоне между босоногими ровесниками, раззнакомился с народной жизнью. “Съезжу-ка я на Гостомлю, посмотрю, что там завяло и что на место завялого выросло”» [20, т. 3, с. 209]. Отметим, что ссылка на «рассказы из народного быта» помещает «Житие одной бабы» в актуальный литературный контекст и подчеркивает формальный прием, которым пользуется Лесков: персонификацию второго рассказчика, автобиографического персонажа, судя по всему, литератора.

«Житие» завершается приездом повествователя в родные места. Вся последняя часть повести по сути играет роль эпилога — рассказчик сообщает о череде смертей персонажей повести и дальнейшем развитии событий в жизни тех, кто уцелел. Одной из центральных в этой части оказывается сцена наказания неверной жены — ее секут «за непочтение мужу и за прочие грешки» [20, т. 2, с. 210], в которых, впрочем, как выясняется, виноват ее свекор. По большому счету за годы отсутствия рассказчика дома немногое изменилось: местный священник по-прежнему сражается со знахарями, на ярмарках так же процветает воровство, особенно много воруют лошадей.

Поэма «Томило» начинается с того, чем «Житие» завершается: лирический герой поэмы Коротынского сообщает, что навестил родовую де-

7 Ср.: «Когда я познакомился с Василием Петровичем, его уже звали “Овцебыком”. Кличку эту ему дали потому, что его наружность необыкновенно напоминала овцебыка, которого можно видеть в иллюстрированном руководстве к зоологии Юлиана Симашки. Ему было двадцать восемь лет, а на вид казалось гораздо более. Это был не атлет, не богатырь, но человек очень сильный и здоровый, небольшого роста, коренастый и широкоплечий» [20, т. 2, с. 27].

ревню, «прадедову ниву» на Немане, во второй главе поэмы он смотрит на знакомые ивы, хаты („Te same chatki, oparte na szczudła, / Drobnemi okny patrzają litośnie“ [21, гл. 2, с. 5]), исхудавшее стадо коров, бредущее с поля, а затем слышит крик сборщика подати и видит старика Томило, который пашет в одной рубашке землю и увещевает своего коня. Историю Томило излагает именно этот лирический герой, очевидно Борживой.

Можно предположить, что подобная структура поэмы — автор-нарратор (Коротынский) — нарратор-персонаж (Борживой) — подсказала сходное художественное решение Лескову: усложнить повествование — включить и нарратора-персонажа, и автора-нарратора[8].

В «Томило» постоянно звучат песни — это песня каравайниц, песня Грицка, свадебная песня дружек. Можно предположить, что включение песен в текст поэмы обусловило и обращение Лескова к песенной стихии, широко представленной и в «Житии одной бабы»: фрагмент из народной песни используется в качестве эпиграфа («Ивушка, ивушка, ракитовый кусток»), а затем в повести приводится еще одиннадцать развернутых цитат из народных песен. Песня противостоит тяжести и бедности крестьянского быта и вместе с тем одухотворяет этот быт; песни создают необходимую автору эмоциональную атмосферу, и именно через песни некнижные герои Лескова выражают себя, свои чувства. Интерес Насти к Степану зарождается благодаря тому, что Настя слышит, как Степан поет ночью, а роман их начинается с того, что Настя подхватывает песню, которую запевает Степан. Столь обильное цитирование народной лирики в «Житии одной бабы» можно, на наш взгляд, рассматривать как результат влияния поэмы Коротынского на поэтику прозаической повести[9].

Сходны и концовки поэмы Коротынского и повести Лескова. В финале «Томило» звучит прямое обращение к Богу:

> Panie, o Panie! widzę Cię w Twém dziele!
> Tyś nic niestworzył bez celu, potrzeby <...>

8 Не стоит смешивать эту схему с нарративной конструкцией любимого Лесковым Гоголя в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»: «Вечера» открываются предисловием рассказчика — пасичника Рудого Панько, но фигура нарратора-автора в них отсутствует.

9 Характерно, что в романе «Некуда», сочинявшемся в то же время, что и «Житие одной бабы», польские и русские подпольщики-революционеры дружно поют песни, на польском и русском, в том числе на слова Сырокомли (глава «Свои люди» [20, т. 4, с. 292–296]).

Czytam i wierzę — i widzę nad głową
Idącą z niebios JERUZALEM NOWĄ![10]

Коротынский придает земному бытию небесное измерение, смягчая таким образом безотрадность только что рассказанной истории Томило. В природе всюду царит порядок, поэтому лирический герой надеется, что придет он и в мир людей.

«Житие одной бабы» также завершается на высокой лирической ноте. Четырнадцатилетний мальчик Миша, сын местного помещика (и, похоже, брат Лескова), рассказывает, что вместе с другими мальчиками из класса учит крестьянских ребят грамоте и читает стихотворение А.Н. Майкова «Нива» (1856). Так же как и поэма, повесть завершается молитвой лирического героя. Он просит Бога о духовном хлебе для крестьян:

О боже! Ты даешь для родины моей
Тепло и урожай — дары святые неба;
Но, хлебом золотя простор ее полей,
Ей также, господи, духовного дай хлеба! [20, т. 2, с. 214]

Смысловой акцент повести смещается, в отличие от написанной до крестьянской реформы 1861 г. поэмы Коротынского, в которой подчеркивается несвобода и зависимость крестьянина, Лесков указывает, что теперь, когда крепостное право отменено, крестьянин острее всего нуждается в просвещении.

5. Заключение: роковой вопрос

Судя по всему, спустя шесть лет авторитет Коротынского в глазах Лескова ослабел. В сентябре 1869 г., очевидно чувствуя себя уже зрелым писателем, Лесков причислил Коротынского к заурядным литераторам [20, т. 8, с. 186]. «Житие одной бабы» так и не было переиздано при жизни Лескова,

10 «Господи, о Господи! вижу Тебя в Твоем творении!
Ты ведь ничто не создал без цели, без нужды <...>
Я читаю и верую — и вижу над головою
Идущий с небес НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ!» <Перевод наш. — *М.К.*> [21, с. 94].

но не исключено, что, решись он на переиздание, повесть вышла бы уже без посвящения бывшему литературному учителю.

Тем не менее формирование поэтики Лескова происходило под прямым влиянием польской поэзии, в частности диалога с Винцентием Коротынским. Поэма «Томило» могла послужить для Лескова серьезным импульсом в поиске подходящей его замыслу оригинальной художественной формы, в том числе в движении к впоследствии любимому его приему — сказу.

В завершение отметим, что незадолго до публикации «Жития одной бабы» в русской прессе развернулся скандал, вызванный публикацией в журнале «Время» (№ 4, 1863) статьи Николая Страхова «Роковой вопрос», в которой он признавал культурное и цивилизационное превосходство поляков над россиянами (публикация этой статьи вскоре привела к закрытию журнала). Вместе с тем Страхов указывал на недостатки и слабости польской нации, но в итоге все же предлагал отказаться от насильственного включения Польши в состав Российской империи, дав возможность Польше войти в нее добровольно[11]. Лесков, автор «Времени», во многом разделявший взгляды его редакции, двигался вполне в русле концепции Страхова: критикуя поляков за высокомерие даже по отношению к единомышленникам в России в политическом поле[12], он высоко ценил их литературу и в начале своего писательского пути охотно обращался к польским авторам как к учителям по литературному мастерству.

11 Подробнее о статье Страхова и «польском вопросе» в российской прессе см.: [15; 18].

12 Ср. карикатурные портреты польских подпольщиков в «Некуда» и эпизод ссоры русских с поляками в Париже в «Русском обществе в Париже».

Список литературы

Исследования

1 *Анненков П.В.* По поводу романов и рассказов из простонародного быта // «Современник» против «Москвитянина»: Литературно-эстетическая полемика первой половины 1850-х годов / подгот. А.В. Вдовина, К.Ю. Зубкова, А.С. Федотова. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 360–385.

2 *Быков П.В.* Силуэты далекого прошлого // Н.С. Лесков в воспоминаниях современников. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 202–234.

3 *Вдовин А.В.* Загадка народа-сфинкса. Рассказы о крестьянах и их социокультурные функции в Российской империи до отмены крепостного права. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 560 с.

4 *Горелов А.А.* Из дописательской биографии Н.С. Лескова // Прометей. М.: Молодая гвардия, 1983. Т. 13. С. 143–167.

5 *Горелов А.А.* Лесков и народная культура. М.: Молодая гвардия, 1988. 294 с.

6 *Кучерская М.А.* Лесков: Прозеванный гений. М.: Молодая гвардия, 2021. 624 с.

7 *Лавринец П.М.* Н.С. Лесков и вильнюсские литераторы // Literatūra. 1989. № 31 (2): Literatūros ir kritikos klausimai. С. 44–56.

8 *Лавринец П.М.* Н.С. Лесков и польская литература: дис. ... канд. филол. наук. М., 1991. 213 с.

9 *Лавринец П.М.* Н.С. Лесков и Ю.И. Крашевский // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1991. № 5. С. 45–51.

10 *Лавринец П.М.* Польская поэзия в творчестве Н.С. Лескова // Проблемы изучения текста в лингвистике и литературоведении. М.: [б. и.], 1991. С. 94–101.

11 *Лавринец П.М.* Польская словесность и Н.С. Лесков // Вопросы лингвопоэтики и литературоведения. М.: [б. и.], 1990. С. 115–122.

12 *Лавринец П.М.* Роман Ю.И. Крашевского «Графиня Козель» в переводе Н.С. Лескова // Филологические науки. 1991. № 1. С. 101–107.

13 *Мирский Д.С.* Лесков // *Мирский Д.С.* История русской литературы с древнейших времен до 1925 года / пер. с англ. Р. Зерновой. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 490–502.

14 *Тесля А.А.* Польская тема в публицистике Николая Лескова // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2023. Т. 68. Вып. 4. С. 843–857. https://doi.org/10.21638/spbu02.2023.402

15 *Bojanowska E.M.* Empire by Consent: Strakhov, Dostoevskii, and the Polish Uprising of 1863 // Slavic Review. 2012. Vol. 71, № 1. P. 1–24. https://doi.org/10.5612/slavicreview.71.1.0001

16 *Edgerton W.B.* Leskov moraliste malin // Revue des études slaves. 1986. Vol. 58, № 3: Nikolaj Semenovič Leskov 1831–1895. P. 271–280. https://doi.org/10.3406/slave.1986.5520

17 *Kucherskaya M.* Comrade Leskov: How a Russian Writer was integrated into the Soviet National Myth // Russian National Myth in Transition. Acta Slavica Estonica, VI. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, XIV / ed. L. Kiseleva. Tartu: University of Tartu Press, 2014. Vol. VI, issue XIV. P. 187–207. https://doi.org/10.12697/SSE.2014.6.10

18 *Maiorova O.* From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870. Madison: University of Wisconsin Press, 2010. 293 p.

19 *Szyszko T.* Mikołaj Leskow i jego związki z Polską. Warszawa: Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1996. 152 s. (Filologia; 9).

Источники

20 *Лесков Н.С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Терра, 1992–... Т. 1–15.

21 *Korotyński W.* Tomiło: obrazek z życia ludu / wydany przez Wincentego Korotyńskiego. Wilno: I. Krasnosielski, 1858. XVI, 120 s.

22 *Korzeniowski J.* Wyprawa po żonę. Petersburg: B.M. Wolff, 1858. T. 2. 278 s.

23 *Kraszewski J.I.* Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy. Paryż: Drukarnia J. Claye, 1860. [8], 144 s.: il.

24 *Malczewski A.* Marja: powieść ukraińska. Poznań: Księgarnia J.K. Żupańskiego, 1862. 63 s.

25 *Syrokomla W.* Gawęd, rymów ulotnych i przekładów. Wilno: Nakładem Księgarni Adama Assa, 1861. [4], 192 s.

References

1 Annenkov, P.V. “Po povodu romanov i rasskazov iz prostonarodnogo byta” [“On the Novels and Stories from Common People’s Life”]. *“Sovremennik” protiv “Moskvitianina”: Literaturno-esteticheskaia polemika pervoi poloviny 1850-kh godov* [*“Sovremennik” against “Moskvitianin”: Literary and Aesthetic Polemics of the First Half of the 1850s*], comp. by A.V. Vdovin, K.Iu. Zubkov, A.S. Fedotova. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2015, pp. 360–385. (In Russ.)

2 Bykov, P.V. “Siluety dalekogo proshlogo” [“Silhouettes of the Distant Past”]. *N.S. Leskov v vospominaniiakh sovremennikov* [*N.S. Leskov in the Memoirs of His Contemporaries*]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2018, pp. 202–234. (In Russ.)

3 Vdovin, A.V. *Zagadka naroda-sfinksa. Rasskazy o krest’ianakh i ikh sotsiokul’turnye funktsii v Rossiiskoi imperii do otmeny krepostnogo prava* [*The Riddle of the Sphinx-People. Stories about Peasants and Their Socio-Cultural Functions in the Russian Empire before the Abolition of Serfdom*]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2024. 560 p. (In Russ.)

4 Gorelov, A.A. “Iz dopisatel’skoi biografii N.S. Leskova” [“From the Pre-Writing Biography of N.S. Leskov”]. *Prometei* [*Prometheus*], vol. 13. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 1983, pp. 143–167. (In Russ.)

5 Gorelov, A.A. *Leskov i narodnaia kul’tura* [*Leskov and the Folk Culture*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1988. 294 p.

6 Kucherskaia, M.A. *Leskov: Prozevannyi genii* [*Leskov: The Overlooked Genius*]. Moscow, Molodaia Gvardiia Publ., 2021. 624 p. (In Russ.)

7 Lavrinets, P.M. “N.S. Leskov i vil’niusskie literatory” [“N.S. Leskov and Vilnius Writers”]. *Literatūra*, no. 31 (2): Literatūros ir kritikos klausimai, 1989, pp. 44–56. (In Russ.)

8 Lavrinets, P.M. *N.S. Leskov i pol’skaia literatura: Dissertatsiia na soiskanie uchenoi stepeni kandidata filologicheskikh nauk* [*N.S. Leskov and Polish Literature: PhD Dissertation in Philology*]. Moscow, 1991. 213 p. (In Russ.)

9 Lavrinets, P.M. “N.S. Leskov i Iu.I. Krashevskii” [“N.S. Leskov and J.I. Kraszewski”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 9. Filologiia*, no. 5, 1991, pp. 45–51. (In Russ.)

10 Lavrinets, P.M. “Pol’skaia poeziia v tvorchestve N.S. Leskova” [“Polish Poetry in the Works of N.S. Leskov”]. *Problemy izucheniia teksta v lingvistike i literaturovedenii* [*Problems of Text Study in Linguistics and Literary Studies*]. Moscow, 1991, pp. 94–101. (In Russ.)

11 Lavrinets, P.M. “Pol’skaia slovesnost’ i N.S. Leskov” [“Polish Literature and N.S. Leskov”]. *Voprosy lingvopoetiki i literaturovedeniia* [*Questions of Linguopoetics and Literary Studies*]. Moscow, 1990, pp. 115–122. (In Russ.)

12 Lavrinets, P.M. “Roman Iu.I. Krashevskogo ‘Grafinia Kozel’’ v perevode N.S. Leskova” [“J.I. Kraszewski’s Novel *Countess Kosel* in the Translation by N.S. Leskov”]. *Filologicheskie nauki* [*Philological Sciences*], no. 1, 1991, pp. 101–107. (In Russ.)

13 Mirskii, D.S. “Leskov” [“Leskov”]. *Istoriia russkoi literatury s drevneishikh vremen do 1925 goda* [*A History of Russian Literature from the Earliest Times to 1925*], trans. from English by R. Zernova. London, Overseas Publications Interchange Ltd Publ., 1992, pp. 490–502 (In Russ.)

14 Teslia, A.A. “Pol’skaia tema v publitsistike Nikolaia Leskova” [“The Polish Theme in the Journalism of Nikolai Leskov”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Istoriia*, vol. 68, no. 4, 2023, pp. 843–857. https://doi.org/10.21638/spbu02.2023.402 (In Russ.)

15 Bojanowska, Edyta. “Empire by Consent: Strakhov, Dostoevskii, and the Polish Uprising of 1863.” *Slavic Review*, vol. 71, no. 1, 2012, pp. 1–24. https://doi.org/10.5612/slavicreview.71.1.0001 (In English)

16 Edgerton, William. “Leskov moraliste malin.” *Revue des études slaves,* vol. 58, no. 3: Nikolaj Semenovič Leskov 1831–1895, 1986, pp. 271–280. https://doi.org/10.3406/slave.1986.5520 (In French)

17 Kucherskaya, Maya. “Comrade Leskov: How a Russian Writer was integrated into the Soviet National Myth.” *Russian National Myth in Transition. Acta Slavica Estonica, VI. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia, XIV*, ed. Liubov Kiseleva, vol. VI, issue XIV. Tartu, University of Tartu Press, 2014, pp. 187–207. https://doi.org/10.12697/SSE.2014.6.10 (In English)

18 Maiorova, Olga. *From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870.* Madison, University of Wisconsin Press, 2010. 293 p. (In English)

19 Szyszko, Tadeusz. *Mikołaj Leskow i jego związki z Polską*. Warszawa, Instytut Rusycystyki Uniwersytetu Warszawskiego, 1996. 152 s. (Filologia; 9). (In Polish)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

https://elibrary.ru/DDVZWR
УДК 821.161.1.0 + 821.133.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)6 + 83.3(4)6

ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО СЕРГЕЯ ШАРШУНА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО ДАДАИЗМА И ФРАНЦУЗСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА

© 2026 г. С.В. Полонская

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 24 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 мая 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-224-239

Аннотация: Статья посвящена исследованию литературной и культуртрегерской деятельности Сергея Ивановича Шаршуна (1888–1975) — русского писателя и художника-эмигранта, чье творчество сформировалось на пересечении европейского дадаизма и культуры русского Монпарнаса. На материале дадаистских листовок-газет, организаторских проектов и прозаических текстов анализируется специфика его положения как пограничной фигуры — между различными культурными средами, художественными движениями и поколениями русской эмиграции. Рассматривается тяготение Шаршуна к словесным формам искусства в контексте литературоцентричности русской диаспоры, а также соотношение дадаистской и сюрреалистической поэтик в его творчестве. Особое внимание уделяется роли Шаршуна как посредника между западным и восточным авангардом. Делается вывод о том, что его пограничность и художественная непоследовательность, традиционно трактуемые как признак умеренности авангардных поисков, составляют его подлинную историко-культурную ценность.

Ключевые слова: русская эмиграция, дадаизм, авангард, Шаршун, русский Монпарнас, сюрреализм, культурный трансфер, «незамеченное поколение», заумь, маргинальность, человеческий документ

Информация об авторе: Софья Вадимовна Полонская — младший 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/0009-0003-6099-537X

E-mail: polonskaya.sofya2014@yandex.ru

Для цитирования: *Полонская С.В.* Литературное творчество Сергея Шаршуна в контексте европейского дадаизма и французского сюрреализма // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 224–239.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-224-239

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

LITERARY WORK OF SERGEY SHARSHUN IN THE CONTEXT OF EUROPEAN DADAISM AND FRENCH SURREALISM

© 2026. Sofya V. Polonskaya
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 24, 2026
Approved after reviewing: May 04, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: This article examines the literary and cultural-networking activities of Sergey Ivanovich Sharshun (1888–1975), a Russian émigré writer and artist whose work emerged at the intersection of European Dadaism and the culture of the Russian Montparnasse. Drawing on Dadaist leaflet-newspapers, organizational initiatives, and Sharshun's prose writings, the study analyzes the specificity of his position as a liminal figure situated between distinct cultural environments, artistic movements, and generations of the Russian émigré community. Particular attention is paid to his orientation toward verbal artistic forms within the broader context of the literary centrism characteristic of the Russian diaspora. The article also examines the interaction between Dadaist and Surrealist poetics in his oeuvre. Sharshun's activities are further interpreted in terms of cultural mediation between the Western and Eastern avant-garde traditions. It is argued that his liminality and apparent artistic inconsistency, often regarded as evidence of moderate avant-garde engagement, in fact constitute his primary historical and cultural significance.

Keywords: Russian émigré literature, Dadaism, avant-garde, Sergey Sharshun, Russian Montparnasse, Surrealism, cultural transfer, "unnoticed generation," zaum, marginality, human document

Information about the author: Sofya V. Polonskaya, Junior 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/0009-0003-6099-537X

E-mail: *polonskaya.sofya2014@yandex.ru*

For citation: Polonskaya, S.V. "Literary Work of Sergey Sharshun in the Context of European Dadaism and French Surrealism." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 224–239. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-224-239

В ответах на анкету «Новой газеты» (1931), посвященную наиболее значительным произведениям русской литературы последних лет, Борис Поплавский и Юрий Фельзен отметили Сергея Шаршуна как одного из самых примечательных молодых прозаиков эмиграции. Но стоит также обратить внимание на следующие слова Фельзена, взятые из упомянутого опросника: «Предвижу упреки в литературном снобизме, но верю также, что найду единомышленников» [1, с. 479]. В сфере литературы фигура Сергея Ивановича Шаршуна (1888–1975) остается достаточно маргинальной вплоть до наших дней, несмотря на постепенно возрастающий интерес к изучению культуры русской эмиграции внутри микрокосма европейского авангарда и на востребованность Шаршуна как художника[1].

При этом художественная практика Шаршуна последовательно выходила за пределы какого-либо одного вида искусства или направления. Его творческий путь начался еще в Москве, где он сблизился с М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой, А.Е. Крученых, принимал участие в студиях Н.И. Машкова, К.Ф. Юона. Однако взлет Шаршуна как «писателя»-авангардиста пришелся на рубеж 1910–1920 гг., когда Сержу после неудачной попытки вернуться в Россию удалось обосноваться в Париже. Здесь благодаря знакомству и сотрудничеству с Ф. Пикабия, Т. Тцара, Г. Арпом, М. Эрнстом, М. Дюшаном он укрепил свое положение в кругу европейских дадаистов. Участие в авангардистских манифестациях, групповых выстав-

1 В 1988 г. в Центре Жоржа Помпиду прошла его персональная выставка, в 2006 г. экспонировалось около шестидесяти полотен в Русском музее, многие работы хранятся в Третьяковской галерее, в 2014 г. в Швейцарии вышел полный каталог живописи художника с 1912 по 1975 г. в пяти томах.

ках послужило благодатной почвой для разных творческих экспериментов Шаршуна: от обращения к абстрактной и кубофутуристической живописи, подготовки рисованных фильмов [10, с. 442] до создания разножанровых текстов — поэм «Слепой мозг» и «Неподвижная толпа», а также выпусков «летучих листовок»[2], рассказывающих о генезисе и особенностях развития европейского дадаизма и родственных ему течений в русской художественной среде.

Войдя в круг эмигрантского журнала «Числа», Шаршун начинает активно осмыслять окружающую его действительность через прозаические формы. При этом его художественные тексты выделяются определенной двойственностью: они детально воссоздают контекст франко-русской литературы и опыт эмигрантского жизнетворчества и вместе с тем представляют собой авангардную заумную прозу, сознательно уклоняющуюся от соотнесенности с конкретными историческими лицами и обстоятельствами.

Стремление Шаршуна к экспериментаторству было обусловлено не только влиянием французского радикального окружения. В эти годы на литературную авансцену выходят такие писатели, как Б. Поплавский, В. Парнах, Б. Божнев, Ильязд, Д. Кнут и другие участники «героических времен молодой зарубежной поэзии»[3]. Многие из них были и свидетелями, и представителями авангардистских движений, возникших не только в эмиграции, но и на просторах Российской империи — в зачатках русского футуризма (подробнее см.: [15]) и проистекающего из него объединения «41 градус».

В то же время само попадание Шаршуна в реестр малоизвестных авторов кажется чем-то парадоксальным, учитывая его причастность к достаточно ярким культурным явлениям европейской и эмигрантской жизни межвоенных десятилетий. Однако даже в связи с французским дадаизмом и кругом русского Монпарнаса Шаршун «упоминается как представитель — более или менее типичный <...> привлекается лишь для того, чтобы иллюстрировать какое-то общее положение» [6]. Одновременно с этим критик Д. Кузьмин говорит о периферийности писателя как о преимуществе,

2 «Летучими» листовки называл писатель и живописец М. Андреенко-Нечитайло, друг Шаршуна [25, с. 73–78].

3 Так Д. Кнут в ностальгических тонах описал юность своего поколения и творческую деятельность первых лет эмиграции, имея в виду В. Парнаха, С. Ромова, М. Талова и С. Шаршуна.

из которого проистекают его самобытность и уникальность, обеспечивающиеся также более близким положением Шаршуна к мировой культуре, чем к традиции метрополии [6].

Литературоведческих работ о нашем герое сравнительно немного. В то же время утверждать, что наследие Шаршуна полностью находилось за пределами интереса научного сообщества, было бы опрометчиво. Например, в связи с особенностями его прозы 1930-х гг. исследователи обращали внимание на нарочитую незаконченность, постоянное стремление к перекомпоновке и доработке Шаршуном собственных замыслов [17, с. 35]. Подобная особенность творческого метода писателя хорошо видна на примере композиции «солипсической эпопеи»[4] «Герой интереснее романа» (1961[5]), которая выросла из отрывков опубликованной в «Числах» в 1934 г. прозаической поэмы «Долголиков»[6]. Как нам кажется, подобное стремление разомкнуть границы собственных текстов обусловлено влиянием дадаистской поэтики, которую Шаршун органично воспринял в начале 1920-х гг. и которой оставался верен на протяжении всей жизни.

Писателю принадлежала разработка идеи учреждения дадаистского сообщества в Москве[7]. В своих воспоминаниях Шаршун отмечал, что к организованному им вечеру, получившему название «Дада Лир Кан», он подготовил брошюру о дадаизме, состоящую из цитат его разных представителей. Позднее этот текст был опубликован в Берлине под названием «Dadaизм. Компиляция». А. Морар упоминает о списках произведений дадаистов, которые Шаршун должен был переводить на русский язык для своей антологии. В обнародованных исследовательницей материалах можно найти упоминания Т. Тцара, Ф. Пикабиа, Ж. Рибмон-Дессеня, П. Элюара, А. Бретона, Л. Арагона и др. Мы видим, что проекты Шаршуна воплощают

4 Биографы и исследователи используют понятие солипсизм в связи с особым лирическим воплощением автобиографизма Шаршуна: [16].

5 Упоминание этого года находим в следующей работе: [9, p. 347].

6 Составитель сборника «Дадаизм» и автор биографического очерка С.М. Шаргородский отмечает, что это была «солипсическая эпопея-пенталогия»: [25]. В нее, помимо «Долголикова», входили лирическая повесть «Ракета» (1965), идиллия «Роздых» (1966), «Акафист Долголикову» (1967), «Подвернувшийся случай» (1967): [17, с. 34].

7 В свою очередь В. Хлебников также активно рассылал приглашения европейским дадаистам о вступлении в «Союз 317» — сообщество, призванное осуществить утопическую идею мировой гармонии.

в себе рефлексию на тему возможности сближения двух левобережных ветвей западного и восточного авангардов.

Поэтому закономерно, что славист Р. Герра выделяет Шаршуна как писателя, синтезирующего в себе иррационально-хаотическое (восточное) и рационально-точное (западное) начала [4, с. 142]. Подобное соотнесение может быть продиктовано не только стремлением Шаршуна прожить опыт затяжной тоски по родине, свойственной в большей степени «старшим» эмигрантам первой волны, но и особенностями дадаистского проекта, связанными с внешним отказом от прямой дихотомии взглядов и культур.

Основная часть литературной авангардистской деятельности Шаршуна заключалась в составлении небольших по объему газет-листовок — «причудливо озаглавленных композиций из разноприродных текстовых фрагментов» [5], напоминающих записную книжку писателя, которую он «без большого отбора преподносит читателю» [25, с. 388]. В дискурсе исследователей европейского авангарда эти листовки обозначаются как «специальная русская дада-газета» [12, с. 103]. Самый ранний цикл — «Перевоз» (13 номеров, 1922–1949) — Шаршун начал составлять в период расцвета дадаизма во Франции и продолжал распространять самиздатом вплоть до своей смерти в 1975 г., выходя таким образом далеко за рамки официального существования дадаизма как самостоятельного движения.

Исследователь немецкого дадаизма К. Дудаков-Кашуро выделяет Шаршуна как фигуру, выполняющую важную культуртрегерскую функцию в области русско-европейского авангарда. По его мнению, в дадаизме Шаршуна, безусловно, привлекали яркость позиции и скандальность, однако он практически не обращался к излюбленной европейскими дадаистами форме инсталляции, основанной на использовании «найденных» объектов и механических конструкций. Эксперименты с внедрением техник фотограммы, реографии или ассамбляжей в собственный художественный мир занимали Шаршуна не так сильно, как словесные коллажи. Действительно, если не брать в расчет дадаистские вечера-перформансы, организованные Шаршуном, то его интересы периода дада тяготеют главным образом к вербальным формам искусства.

Это наблюдение вписывается в общую литературоцентричность русской эмиграции: литература в большей степени, чем, например, живопись или перформативные практики, позволяет аккумулировать диаспоричес-

кий опыт и сделать так, чтобы он «получил наиболее адекватное выражение» [13, с. 5]. Поэтому вербальное в противовес протоакционистскому, по всей видимости, было для Шаршуна не просто эстетическим предпочтением, но и формой, наиболее органичной его положению человека, находящегося между двумя культурами.

В то же время проблема языка занимает в дадаизме особое место. Об этом свидетельствует нарастающий интерес у немецких дадаистов и русских футуристов к фонетической поэзии, основанной на том, что В. Кандинский определит как innerer Klang (внутреннее звучание), и к смежным жанровым экспериментам, исследующим звуковую природу слова. В качестве ярких прецедентов можно выделить стихотворение Х. Балля 1916 г. «Gadji beri bimba» и заумные пьесы И. Зданевича конца 1910-х – начала 1920-х гг. из цикла «аслаабліЧья. питЁрка дЕйстф». Однако при всем формальном сходстве этих экспериментов их внутренняя направленность различалась: так, заумь в лице лидера «41 градуса», одной из самых радикальных групп русского авангарда, в большей степени, чем поэзия европейского дадаизма, была направлена на созидание, на преобразование человека и жизни, а не на разрушение и упразднение [23, p. 249].

Высказывание теоретика авангарда П. Бюргера о том, что «акция дадаизма не обладает характером произведения, но все же является аутентичным проявлением художественного авангарда» [2, с. 78], может отчасти объяснить движение Шаршуна от перформативного к вербальному в рамках дадаистской парадигмы. Ощущая зыбкость статуса такого произведения искусства, писатель, сочетающий в себе идентичность дадаиста и писателя «déraciné» («лишенного корней»), пытается найти форму, в которой он смог бы более отчетливо вербализовать опыт разрыва связей с культурой метрополии. Проистекающие из подобного соотнесения идентичностей конфликтность и непоследовательность могут получать разные масштабы воплощения: от специфики определенных деталей внутри художественных текстов (например, выбор не первого, а третьего лица при сокращении дистанции между автором и нарратором [14, с. 58]) до целого мироощущения писателя, связанного с тем самым парадоксальным выпадением и из сообщества французских дадаистов, и из круга «Чисел».

Однако несмотря на то, что главной задачей движения дада было «лишение искусства онтологической устойчивости» [19, с. 210], оно несло

в себе потенциал жизнестроительной концепции. Одновременно с этим акцент на разрушении и некоторое пренебрежение «прерванной линией красивой традиции» [21, с. 131], свойственное главным «законодателям» европейского дада, сузили хронологические рамки данного направления: уже к 1923 г. дадаизм практически полностью себя изжил. Многие писатели, поэты и художники искали пути преодоления забвения дада-движения и выбирали для этого разные стратегии. В этом плане творческий путь Шаршуна как раз и оказывается примечателен: противопоставляя себя культурной политике А. Бретона, в конечном счете утвердившей доминирование сюрреализма, Шаршун внешне порывает с авангардом и предпринимает попытки интегрироваться в мир русского Монпарнаса.

Стремление писателей, образующих ядро русского Монпарнаса, отринуть «диктат» дореволюционного отечественного канона и усвоить культуру новой родины привело к определенной двойственности идентификации и, как следствие, к осознанному выбору стратегии маргинальной самопрезентации. В то же время можно сказать, что термин «незамеченное поколение», ассоциирующийся с писателями русского Монпарнаса, подобно направлению дада, противится «однозначным оценкам и теоретической устойчивости» [3, с. 43]. Их также объединяет деавтономизация литературного поля, стремление акций дадаистов и деятельности «незамеченных» к слиянию с жизненной практикой.

Важным постулатом для дадаистской эстетики также является демистификация художественного гения, вследствие чего возникает важная для дадаизма дихотомия индивидуального и коллективного. Но если в визуальном манифесте Ф. Пикабиа «Какодилатный глаз» — картине с изображением ока, окруженного именами разных художников, — категория индивидуального отрицается в принципе, упомянутая дихотомия в творчестве Шаршуна получает несколько иное преломление: при прочтении листовок создается впечатление, что авторский голос не пытается самоуничтожиться или исключительно иронически переосмыслиться. Когда Шаршун в «Перевозе № 1» повторяет свои имя и фамилию не меньше семи раз, это больше похоже на попытку обретения субъектности, утерянной за время недолгого, но насыщенного сотрудничества с дадаистами.

М. Сануйе отмечает, что Шаршун после своей первой персональной выставки в Париже, организованной Ф. Пикабиа, «занял место сре-

ди активных участников движения, хоть и не играл в Дада первых ролей» [18, с. 170]. Один из показательных случаев, демонстрирующих некоторые расхождения во взглядах Шаршуна и французских авангардистов, связан со знаменитым дадаистским вечером И. Зданевича в кафе «Хамелион», где Шаршун отказался принимать участие, поскольку его действия не одобрялись другими дадаистами. Позднее под впечатлением от этой акции и под влиянием Ф. Супо он написал свой первый текст на французском языке — вышеупомянутую поэму «Неподвижная толпа».

Шаршун также участвовал в эмигрантских кружках и объединениях авангардистской направленности: в «Палате поэтов», «Ударе», «Через», «Гатарапаке». Последнее старалось представить культуру «молодой» диаспоры как отдельное ответвление в модусе большого русского искусства. Показательно, что само слово «Гатарапак», по всей видимости, было придумано по той же модели, что и «дада», — с целью «поразить аудиторию отсутствием немедленно очевидного смысла» [20, с. 14]. Существует также менее распространенная версия, что название «Гатарапак» представляет собой анаграмму из имен его учредителей — А.С. Гингера, М.В. Талова и В.Я. Парнаха [7, с. 378].

Шаршун, считавший, что дадаизм может выступать универсальным посредником между западной и восточной культурами, принимает на себя роль перево(з/д)чика между ними. Квинтэссенцией его посреднической деятельности можно считать первый номер журнала-листовки «Перевоз/ Transbordeur[8] DADA», который Шаршун начал выпускать в Берлине в 1922 г.[9] Интернациональный характер листовки обеспечивается принципом зеркальности: с одной стороны, он реализуется в самой графике слова «DADA», с другой — в двуязычном устройстве листовки, где каждый разворот зеркально дублируется: русский текст на одной странице, французский — на противоположной. Как справедливо отмечает А. Морар, подобный прием органично вписывается в дадаистскую логику переворота ценностей и иерархий [8, с. 233]. По издательским планам Шаршуна мы видим, что у его листовок была достаточно амбициозная и масштабная задача.

8 Буквальный перевод слова transbordeur — «пароход-паром». «Навигационную» тематику Шаршун подчеркивает через упоминания адреса редакции («Корабль без единого приключения»), а вместо номера он вводит обозначение «рейс».

9 Хотя впервые название «Перевоз дада» возникает еще раньше, в русскоязычной поэме «Слепой мозг» 1921 г.

Однако вопрос, в какой степени грандиозная цель сближения двух культур была им достигнута, остается открытым и дискуссионным. Можно попытаться ответить на него, принимая во внимание организаторскую деятельность Шаршуна.

Так, вечер с характерным названием «Дада лир кан», организованный писателем 21 декабря 1921 г. и задуманный как своего рода новый дадаистский манифест, не был оценен по достоинству ни французской, ни русской сторонами. Здесь, как и в рамках деятельности «Палаты поэтов», была предпринята попытка сближения левоориентированных европейских писателей и поэтов антисоветской ветви эмиграции. Шаршун многое сделал для того, чтобы мероприятие произвело внушительное впечатление на представителей диаспоры: заручился поддержкой М. Бюффе, В. Парнаха и даже Мэна Рея. В течение вечера были прочитаны произведения А. Бретона, Ф. Супо, П. Элюара и, в частности, самого Шаршуна. Однако по-настоящему новаторскую атмосферу, которую ждала публика от такого рода манифестации, Шаршуну создать не удалось. Известен достаточно показательный отзыв Элюара в письме к Т. Тцара от 4 января 1922 г.: «Вам, должно быть, говорили о вечере Шаршуна. У самых свинских русских в глазах отражалась скука» [18, с. 279]. В свою очередь негативная реакция со стороны русскоговорящей аудитории обнажает присутствующий разрыв между молодыми представителями радикального авангарда и умеренными эмигрантами.

Несмотря на то что Шаршун после упразднения дадаизма старался всячески отстраниться от бретоновского направления, исследователи вычленяют сюрреалистическую поэтику в его творчестве и на сугубо формальном, и на идейно-семантическом уровнях. Л. Ливак, используя оптику культурного трансфера, настаивает на том, что Шаршун и Бретон, связанные общим дадаистским прошлым, не могли существовать в творческом вакууме по отношению друг к другу[10]. Шаршун совершенно явно использует ассоциативный метод построения образов, не совпадающий с сугубо дадаистской иррациональностью. Можно обратить внимание на следующую цитату из романа «Долголиков»: «Голова — лестница пирамиды, первая ступень которой — подбородок» [26, с. 117]. Характерен и образ из листовки «Тень без тела» (1970): «нежный запах — потных ног цветка» [34,

10 О концептуальных параллелях в «Пути правом» и «Наде» см.: [14, с. 155].

с. 1]. Одновременно с этим в материалах парижской Франко-русской студии 1929–1931 гг. Шаршун наравне с Б. Поплавским упомянут как сюрреалистский прозаик и поэт [27, p. 22].

Поэтому вопрос о проницаемости границ сюрреализма и дадаизма в пределах творчества Шаршуна остается актуальным и дискуссионным. Так, эстонский поэт А. Раннит отмечает, что «дадаизм Шаршуна не утверждал установку на заявляющий протест иррационализм или очевидный антиэстетизм» [11, с. 153]. А. Морар также акцентирует внимание скорее на различиях между поэтиками Шаршуна и французских дадаистов. По письмам Шаршуна к Т. Тцара мы можем понять, что ему была скорее близка образность будущих сюрреалистов Ф. Супо и П. Элюара. Для Сержа также оказывается важен природный топос в поэтических текстах, который дадаистской эстетике, связанной с урбанистичностью и машинностью, практически не свойственен. Помимо этого в дадаистских текстах Шаршуна, написанных по-французски, доминирует образ человека-осколка. Данный факт может указывать на то, что сам писатель подсознательно не воспринимал направление Тцара как что-то эстетически целостное и законченное.

Пограничное состояние Шаршуна, внешне постепенно обосабливающегося от радикального авангарда и находившегося из-за своего возраста в определенной степени между старшей и младшей ветвями русской эмиграции, обеспечивало ему особое положение в диаспоральном модусе. Подобное стечение обстоятельств могло восприниматься, во-первых, как возможность преодоления границ между писательскими поколениями, а во-вторых, прийтись очень кстати для маркировки шаршунского перехода от дадаистской эстетики к эстетике чисто эмигрантской, основанной на рефлексии о бессмысленности существования, экзистенциальном одиночестве, повышенном интересе к автофикциональности. По замечанию Л. Ливака, Шаршун, став писателем-монпарнасцем, в основном работал в распространенном в эмигрантской среде, но совершенно особом[11] из-за отсутствия четкой дефиниции жанре «человеческого документа», который у эмигрантов достаточно часто вступает во взаимодействие с новыми литературными формами, например, с сюрреалистической поэтикой. Мы склонны

11 Особом еще и потому, что каждый писатель понимал этот жанр по-своему, и уместно поставить вопрос не о формировании определенной традиции, а о постоянном ее преодолении.

предполагать, что для Шаршуна «человеческий документ» — это не только способ самопридумывания, но и возможность использования авангардистских интуитивных практик создания текстов. Последнее обстоятельство роднит его с Б. Поплавским, для которого упомянутый тип текста является вместилищем для автоматизма и потока сознания. В результате, нам представляется, дада-листовки эмигрантского периода тоже можно рассматривать как эманации «человеческих документов».

В отечественном литературоведении существует мнение, что авангардистские поиски Шаршуна носят скорее умеренный характер, а на каком-то этапе и вовсе приостанавливаются. Однако, как представляется, подобная оценка упускает из виду то обстоятельство, что именно пограничность и непоследовательность Шаршуна — его постоянное балансирование между дадаизмом и сюрреализмом, между французской и русской культурными средами — и составляют его художественную и историческую ценность. Процесс «раздвоения» русской литературы выводит на передний план вопрос об отдельной истории литературы эмиграции, которая оказывается благодатной почвой для реактуализации непризнанных художников. По замечанию А. Щербенка, именно история литературы «может адекватно описать литературу второго ряда» [22, с. 11]. В этом отношении анализ творчества маргинальных авторов, подобных Шаршуну, открывает возможность для более комплексного и непредвзятого конструирования истории литературы русской эмиграции внутри столь неоднородного и противоречивого явления, как европейский авангард.

Список литературы

Исследования

1 *Адамович Г.В.* «Последние новости». 1934–1935 / подгот. текста, сост. и примеч. О.А. Коростелева. СПб.: Алетейя, 2015. 606 с.

2 *Бюргер П.* Теория авангарда. М.: V-A-C-press, 2014. 200 с.

3 *Васильева М.* К проблеме «незамеченного поколения» во французской литературе // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу, 1920–1940: Международная науч. конф. / сост., науч. ред. Ж.Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис. М.: Русский путь, 2007. С. 43–62.

4 *Герра Р.* Профиль Шаршуна // Новый Журнал. 1976. № 122. С. 142–150.

5 *Каспэ И.М.* Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 192 с.

6 *Кузьмин Д.* «После чего дышится легче»: Сергей Шаршун // TextOnly. 2006. № 15. URL: http://textonly.ru/case/?issue=15&article=5684 (дата обращения: 05.02.2025).

7 Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997. Т. 1: Писатели русского зарубежья. 512 с.

8 *Морар А.* Сергей Шаршун и французские дадаисты // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу, 1920–1940: Международная науч. конф. / сост., науч. ред. Ж.Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис. М.: Русский путь, 2007. С. 231–249.

9 *Пахмусс Т.* Из архивных материалов: Сергей Шаршун — русский художник и писатель // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1983. Vol. 24, № 3. P. 347–355.

10 *Померанцева Е.С.* Сергей Иванович Шаршун // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940). М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997. Т. 1: Писатели русского зарубежья. С. 442–444.

11 *Раннит А.* О Шаршуне // Русский Альманах / изд. З. Шаховская, Е. Терновский, Р. Герра. Париж: [б. и.], 1981. С. 153–154.

12 *Рихтер Х.* Дада: искусство и антиискусство. Вклад дадаистов в искусство XX века. М.: Гилея, 2014. 357 с.

13 *Рубинс М.* Невыносимая легкость диаспорического бытия: модальности письма и чтения экстерриториальных нарративов // Век диаспоры. Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020). Сб. ст. / под ред. М. Рубинс; пер. с англ. А. Степанова, Н. Махлаюка, Е. Гудвин. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5–52.

14 *Рубинс М.* Русский Монпарнас. Парижская проза 1920–1930 годов в контексте транснационального модернизма. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 328 с.

15 Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. СПб.: ООО «Полиграф», 2009. 832 с.

16 *Рюкина А.А.* Особенности автобиографизма в творчестве С. Шаршуна // Казанская наука. 2013. № 3. С. 146–151.

17 *Рюкина А.А.* Поэтика литературного творчества С. Шаршуна: дис. ... канд. филол. наук. Орехово-Зуево, 2014. 267 с.

18 *Сануйе М.* Дада в Париже. М.: Ладомир, 1999. 637 с.

19 *Седельник В.* Дадаизм // Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка: в 2 кн. / отв. ред. А.Ф. Кофман; редколлегия: Е.Д. Гальцова, Ю.Н. Гирин, В.Б. Зусева-Озкан, Т.В. Кудрявцева, О.Ю. Панова, О.И. Половинкина, И.А. Эбаноидзе. М.: ИМЛИ РАН, Река времен, 2023. Кн. 1: А–О. С. 209–225. https://doi.org/10.22455/DLT_2023_1

20 *Токарев Д.В.* Между Индией и Гегелем: творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 352 с.
21 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977. 574 с.
22 *Щербенок А.* Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. М.: Новое литературное обозрение, 2005. 232 с.
23 *Menegaldo H.* La jeune génération des avant-gardistes russes à Paris (1921–1930) // Slavica Occitania. 2000. № 10. P. 249–260.

Источники

24 *Шаршун С.* Вьюшка № 3. Париж: Вопрос, 1970. 4 с.
25 *Шаршун С.* Дадаизм / сост. и коммент. С. Шаргородского. [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2012. 115 с.: ил. (Серия «Библиотека авангарда». Вып. VIII).
26 *Шаршун С.* Долголиков (отрывки из романа) // Числа. 1930. № 1. С. 117–135.
27 Le Studio Franco-Russe / textes réunis et présentés par L. Livak, sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic Library, 2005. 623 p.

References

1 Adamovich, G.V. "*Poslednie novosti.*" *1934–1935* [*"The Latest News." 1934–1935*], text prep., comp. and notes by O.A. Korostelev. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2015. 606 p. (In Russ.)
2 Biurger, P. *Teoriia avangarda* [*Theory of the Avant-Garde*]. Moscow, V-A-C-press Publ., 2014. 200 p. (In Russ.)
3 Vasil'eva, M. "K probleme 'nezamechennogo pokoleniia' vo frantsuzskoi literature" ["On the Problem of 'the Unnoticed Generation' in French Literature"]. *Russkie pisateli v Parizhe. Vzgliad na frantsuzskuiu literaturu, 1920–1940: Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia* [*Russian Writers in Paris. A Look at French Literature, 1920–1940: International Scientific Conference*], comp. and scientific ed. by Zh.F. Zhakkar, A. Morar, Zh. Tassis. Moscow, Russkii put' Publ., 2007, pp. 43–62. (In Russ.)
4 Gerra, R. "Profil' Sharshuna" ["A Profile of Sharshun"]. *Novyi Zhurnal*, no. 122, 1976, pp. 142–150. (In Russ.)
5 Kaspe, I.M. *Iskusstvo otsutstvovat': Nezamechennoe pokolenie russkoi literatury* [*The Art of Being Absent: The Unnoticed Generation of Russian Literature*]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2005. 192 p. (In Russ.)
6 Kuz'min, D. "'Posle chego dyshitsia legche': Sergei Sharshun" ["'After Which It Is Easier to Breathe': Sergey Sharshun"]. *TextOnly*, no. 15, 2006. Available at: http://textonly.ru/case/?issue=15&article=5684 (Accessed 05 February 2025). (In Russ.)
7 *Literaturnaia entsiklopediia russkogo zarubezh'ia: 1918–1940* [*Encyclopedia of the Russian Emigre Literature: 1918–1940*], vol. 1: Pisateli russkogo zarubezh'ia [Russian

Emigre Writers]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 1997. 512 p. (In Russ.)

8 Morar, A. "Sergei Sharshun i frantsuzskie dadaisty" ["Sergey Sharshun and French Dadaists"]. *Russkie pisateli v Parizhe. Vzgliad na frantsuzskuiu literaturu, 1920–1940: Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia* [*Russian Writers in Paris. A Look at French Literature, 1920–1940: International Scientific Conference*], comp. and scientific ed. by Zh.F. Zhakkar, A. Morar, Zh. Tassis. Moscow, Russkii put' Publ., 2007, pp. 231–249. (In Russ.)

9 Pakhmuss, T. "Iz arkhivnykh materialov: Sergei Sharshun — russkii khudozhnik i pisatel'" ["From Archival Materials: Sergey Sharshun—Russian Artist and Writer"]. *Cahiers du Monde russe et soviétique*, vol. 24, no. 3, 1983, pp. 347–355. (In Russ.)

10 Pomerantseva, E.S. "Sergei Ivanovich Sharshun" ["Sergey Ivanovich Sharshun"]. *Literaturnaia entsiklopediia russkogo zarubezh'ia (1918–1940)* [*Encyclopedia of the Russian Emigre Literature (1918–1940)*], vol. 1: Pisateli russkogo zarubezh'ia [Russian Emigre Writers]. Moscow, Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia (ROSSPEN) Publ., 1997, pp. 442–444. (In Russ.)

11 Rannit, A. "O Sharshune" ["On Sharshun"]. *Russkii Al'manakh* [*Russian Miscellany*], ed. by Z. Shakhovskaia, E. Ternovskii, R. Guerra. Paris, 1981, pp. 153–154. (In Russ.)

12 Rikhter, Kh. *Dada: iskusstvo i antiiskusstvo. Vklad dadaistov v iskusstvo XX veka* [*Dada: Art and Anti-Art. The Dadaists' Contribution to 20th-Century Art*]. Moscow, Gileia Publ., 2014. 357 p. (In Russ.)

13 Rubins, M. "Nevynosimaia legkost' diasporicheskogo bytiia: modal'nosti pis'ma i chteniia eksterritorial'nykh narrativov" ["The Unbearable Lightness of Diasporic Being: Modalities of Writing and Reading Extraterritorial Narratives"]. *Vek diaspory. Traektorii zarubezhnoi russkoi literatury (1920–2020). Sbornik statei* [*The Century of Diaspora: Trajectories of Foreign Russian Literature (1920–2020). Collection of Articles*], ed. by M. Rubins; trans. from English by A. Stepanov, N. Makhlaiuk, E. Gudvin. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2021, pp. 5–52. (In Russ.)

14 Rubins, M. *Russkii Monparnas. Parizhskaia proza 1920–1930 godov v kontekste transnatsional'nogo modernizma* [*Russian Montparnasse: Parisian Prose of the 1920s–1930s in the Context of Transnational Modernism*]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2017. 328 p. (In Russ.)

15 Terekhina, V.N., and A.P. Zimenkov, editors. *Russkii futurizm: Stikhi. Stat'i. Vospominaniia* [*Russian Futurism: Poems. Articles. Memoirs*]. St. Petersburg, "Poligraf" Publ., 2009. 832 p. (In Russ.)

16 Riukina, A.A. "Osobennosti avtobiografizma v tvorchestve S. Sharshuna" ["Features of Autobiographism in S. Sharshun's Works"]. *Kazanskaia nauka*, no. 3, 2013, pp. 146–151. (In Russ.)

17 Riukina, A.A. *Poetika literaturnogo tvorchestva S. Sharshuna* [*The Poetics of S. Sharshun's Literary Work: PhD Dissertation*]. Orekhovo-Zuevo, 2014. 267 p. (In Russ.)

18 Sanuie, M. *Dada v Parizhe* [*Dada in Paris*]. Moscow, Ladomir Publ., 1999. 637 p. (In Russ.)

19 Sedel'nik, V. "Dadaizm" ["Dadaism"]. *Slovar' techenii literatury XX veka. Rossiia, Evropa, Amerika: v 2 kn.* [*Dictionary of Literary Trends of the 20th Century. Russia, Europe, America: in 2 books*], book 1: A–O, ex. ed. A.F. Kofman; editorial board: E.D. Gal'tsova, Iu.N. Girin, V.B. Zuseva-Ozkan, T.V. Kudriavtseva, O.Iu. Panova, O.I. Polovinkina, I.A. Ebanoidze. Moscow, IWL RAS Publ., Reka vremen Publ., 2023, pp. 209–225. https://doi.org/10.22455/DLT_2023_1 (In Russ.)

20 Tokarev, D.V. *Mezhdu Indiei i Gegelem: tvorchestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoi perspektive* [*Between India and Hegel: The Works of Boris Poplavsky in a Comparative Perspective*]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2011. 352 p. (In Russ.)

21 Tynianov, Iu.N. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [*Poetics. Literary History. Cinema*], text prep. by E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)

22 Shcherbenok, A. *Dekonstruktsiia i klassicheskaia russkaia literatura: Ot ritoriki teksta k ritorike istorii* [*Deconstruction and Classical Russian Literature: From the Rhetoric of the Text to the Rhetoric of History*]. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2005. 232 p. (In Russ.)

23 Menegaldo, Hélène. "La jeune génération des avant-gardistes russes à Paris (1921–1930)." *Slavica Occitania*, no. 10, 2000, pp. 249–260. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/EPCVMN
УДК 821.161.1.0 + 821.133.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Фра)52

«МАДАМ БОВАРИ» КАК ПРИГОВОР: РОЛЬ ОДНОИМЕННОГО РОМАНА Г. ФЛОБЕРА В ПРОИЗВЕДЕНИИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

© 2026 г. Л.Н. Бёрнс
Независимый исследователь,
Атланта, штат Джорджия, США
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 апреля 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-240-265

Благодарности: Т.А. Касаткиной, Т.Г. Магарил-Ильяевой.

Аннотация: Статья посвящена анализу присутствия романа Г. Флобера «Мадам Бовари» в произведении Ф.М. Достоевского «Идиот». В работе используется сравнительный и интертекстуальный методы. С целью сопоставления отношения авторов к женщине привлекается материал личных писем Гюстава Флобера и Федора Достоевского, вскрывающий противоположность их подходов к построению женского образа. Делается вывод о неубедительности метода сравнения внутреннего мира героинь Г. Флобера и Ф. Достоевского, а к сравнению предлагается их внешний мир и общественный контекст, в котором действуют героини, являющийся наиболее очевидной точкой пересечения взглядов авторов. Проявления предрассудков и груза общественного порицания рассматриваются на примере образов Шарля Бовари, Настасьи Филипповны и князя Мышкина. Выдвигается предположение о влиянии романа «Мадам Бовари» на окончательное решение Настасьи Филипповны не подвергать князя Мышкина общественному осуждению за великодушную попытку освободить ее от бремени общественного приговора, женившись.

Ключевые слова: Достоевский, «Идиот», Флобер, «Мадам Бовари», построение женского образа, различие идеалов, груз великодушия, общественная среда

Информация об авторе: Любовь Николаевна Бёрнс — независимый исследователь, г. Атланта, штат Джорджия, США.

E-mail: luubabur@gmail.com

Для цитирования: *Бёрнс Л.Н.* «Мадам Бовари» как приговор: роль одноименного романа Г. Флобера в произведении Ф.М. Достоевского «Идиот» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 240–265. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-240-265

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

"MADAME BOVARY" AS A VERDICT: THE ROLE OF GUSTAVE FLAUBERT'S *MADAME BOVARY* IN DOSTOEVSKY'S *THE IDIOT*

© 2026. Liubov N. Burns
Independent researcher, Atlanta, Georgia, USA
Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: April 24, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgments: Tatyana A. Kasatkina, Tatyana G. Magaril-Iliaeva.

Abstract: The article analyzes the presence of Gustave Flaubert's novel *Madame Bovary* in Fyodor Dostoevsky's *The Idiot*. The study employs a comparative and intertextual approach. In order to compare the authors' attitudes toward women, it draws on the material of the private correspondence of Gustave Flaubert and Fyodor Dostoevsky, revealing the fundamental opposition in their approaches to constructing female characters. It argues that comparing the inner worlds of Flaubert's and Dostoevsky's heroines proves unconvincing; instead, the comparison is redirected to their external worlds and the social contexts in which the heroines act, which constitute the most evident point of convergence between the authors' perspectives. Manifestations of prejudice and the burden of social condemnation are considered through the figures of Charles Bovary, Nastasya Filippovna, and Prince Myshkin. The article further suggests that Flaubert's novel may have influenced Nastasya Filippovna's final decision not to subject Prince Myshkin to public censure for his magnanimous attempt to free her from the weight of social judgment through marriage.

Keywords: Dostoevsky, *The Idiot*, Flaubert, *Madame Bovary*, construction of the female character, divergence of ideals, the burden of magnanimity, social context

Information about the author: Liubov N. Burns, Independent Researcher, Atlanta, Georgia, USA.

E-mail: luubabur@gmail.com

For citation: Burns, L.N. "'Madame Bovary' as a Verdict: The Role of Gustave Flaubert's *Madame Bovary* in Dostoevsky's *The Idiot*." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 240–265. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-240-265

В пространстве литературных исследований теме поиска связи и роли присутствия романа Г. Флобера «Мадам Бовари» в произведении Ф.М. Достоевского «Идиот» посвящен ряд работ современных исследователей[1]. Татьяна Магарил-Ильяева отмечает, что в большинстве своем данные работы построены на сравнительном анализе образов Эммы Бовари и Настасьи Филипповны, и указывает на недостаточность оснований для такого сравнения. Анализируя ключевые идеи авторских замыслов и особо отмечая, что для корректной интерпретации связи двух романов необходимо иметь в виду не только то, кто читает «Мадам Бовари», но и то, когда его читают, Т. Магарил-Ильяева справедливо указывает, что ошибочное понимание исследователями периода прочтения романа Настасьей Филипповной как периода приготовлений к собственной свадьбе ведет их к данному необоснованному сравнению, и, в свою очередь показывая, что читает роман Настасья Филипповна в период уверенности в скорой свадьбе князя и Аглаи, предлагает к сравнению образы героинь Эммы Бовари и Аглаи Епанчиной, раскрывая созвучия, воплощенные именно в этих художественных образах [1, с. 246].

Однако эти сопоставления представляются нам неполными без анализа взглядов и отношения самих авторов — Гюстава Флобера и Федора Достоевского — к женщине.

При анализе частной переписки Гюстава Флобера складывается определенная картина его отношения как к женщине вообще, так и к женскому образу, получившему литературное воплощение в романе «Мадам Бовари». Помимо широко известной критики Флобером женщин за постоянную «по-

1 См. библиографию: [1, с. 298–300].

требность поэтизации» обыденной реальности и «природной склонности к косоглазию» [8, с. 177], лишающей их возможности воспринимать истину и красоту там, где она действительно присутствует, в письмах проявляется и более конкретное — сводящееся к физиологии — представление о женщине.

Так, например, в переписке с Луизой Коле, в любви к которой Флобер неоднократно признается в своих письмах, все, связанное с ее женственностью, низводится им как бы в «низшую категорию»: «О женщина! Будь меньше женщиной. Будь ею только в постели» [10, т. 5, с. 66]. Само ее «женское начало» он обозначает как препятствие на пути к литературному успеху: «Я много думал о том, что ты создашь. Прислушайся хорошенько к моим словам и подумай над ними: в тебе два дарования — драматическое искусство не театрального характера, а чувство переживания, что стоит выше, и инстинктивное понимание колорита, яркости (оно не всякому дано). Оба эти качества были и сейчас находятся в плену двух недостатков; одним из них тебя наградили, а другой присущ твоему полу. Первый — философичность, изречения, политическая, социальная, демократическая и прочая бутада <...>. Вторая слабая сторона — неопределенность, женская мания нежности. Нельзя при достигнутом тобою совершенстве, чтобы белье пахло молоком. Срежь же монтаньярскую бородавку и спрячь, стяни груди, чтобы видны были мускулы, а не железы» [10, т. 5, с. 101]. Ей же Флобер напишет: «<...> измени свое представление о Востоке <...> восточная женщина — машина и больше ничего, она ничем не отличает одного мужчину от другого» [10, т. 5, с. 90]. Восточная «женщина — создание мужчины. Бог сотворил самку, мужчина создал женщину; она — результат цивилизации, искусственный продукт. <...> Но ты, ты не женщина <...> ты, казалось мне, менее женщина, чем другие. Виною всех наших разногласий было именно женское начало. <...> Мне хочется, сохранив каждому из нас его тело, иметь с тобой одну душу. От тебя, как от женщины, мне нужно только твое тело» [10, т. 5, с. 92].

Таким образом, складывается впечатление, что в представлении Флобера «женщина» в собственном смысле — это прежде всего нечто телесное. И если это телесное существо наделено интеллектом и духовной глубиной, достойными его уважения, оно, по сути, выходит за пределы категории «женщина».

Так, в переписке с мадемуазель Леруайе де Шантпи, выражая восхищение ее личностью, Флобер подчеркивает непринужденность их общения,

возникшую после того, как он узнал, что она старше его на двадцать лет, — и тут же добавляет: «Мы будем разговаривать друг с другом как двое мужчин»[2] [10, т. 5, с. 166], что в контексте звучит как комплимент. Даже когда он и говорит о мадемуазель де Шантпи как о женщине в том же письме, он делает это с оговоркой, акцентируя ее превосходство: «Вот потому-то, что вы жили вне обычных условий, в каких живет женщина, вы страдаете больше, чем всякая другая, и за всех их вообще» [10, т. 5, с. 168]. В обращении к ней он как будто избегает самого слова «женщина» и последовательно использует абстрактные эпитеты, подчеркивающие ее исключительность: «Только что перечитал ваше письмо и знаю его теперь наизусть. Надо ли говорить, что я до глубины души польщен уважением такого существа, как вы. Вы кажетесь мне лучшей и прекраснейшей в мире натурой, и я с умилением целую ваши руки» [10, т. 5, с. 168].

На наш взгляд, в романе «Мадам Бовари» Гюстав Флобер изображает женщину в том виде, в каком он ее мыслит: женщину, которая «всегда остается женщиной» [10, т. 5, с. 49]. Справедливости ради следует отметить, что подобное восприятие женщины было характерно не только для одного Флобера, но и для многих его современников. Мадам Бовари — не просто литературный персонаж, а определенная проекция культурной модели провинциальной женщины, которая сохранялась, пусть и не повсеместно, но в широких кругах общества XIX в. Вероятно, этот стереотип имел под собой определенные основания, что и позволило Флоберу создать столь правдоподобный образ. Реалистичность героини оказалась настолько высокой, что многие читатели видели в Эмме своих знакомых, а некоторые — и самих себя.

Флоберу удалось сформировать обобщенный образ провинциальной женщины, типичной и узнаваемой: «Наверное, моя бедная Бовари в это самое мгновенье страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно», — напишет он в одном из своих писем [10, т. 5, с. 116]. Та же идея транслируется и в композиционной структуре романа, где «Мадам Бовари» словно титул, передается автором от одной женщины к другой: первая мадам Бовари, представленная читателю, — мать Шарля, мадам Бовари (Madame Bovary), названная в дальнейшем мадам Бовари-мать (la mère

2 «Nous causerons ensemble comme deux hommes» [11, vol. 4, p. 168].

Bovary), передающая свой титул Элоизе, первой жене Шарля. Вот уже она представлена читателю как мадам Бовари (Madame Bovary), а в дальнейшем — мадам Бовари-младшая (madame Bovary jeune); затем Эмма, та самая мадам Бовари (Madame Bovary), дающая жизнь единственному ребенку — девочке мадемуазель Бовари (mademoiselle Bovary) [9, т. 1; 12, vol. 1, vol. 2].

Эта сквозная линия передачи имени, как титула, — от одной женщины к другой, от одного женского поколения к другому — рисует фигуру усредненной буржуазной, как будет говорить Флобер в своих письмах, «petite femme», что с французского можно перевести как «малышка», «женушка» или «бабенка». Какой именно смысл вкладывал в это выражение сам Флобер — вопрос, на наш взгляд, интересный. В издании «Гюстав Флобер. Письма» [10, т. 5] переводчики Т. Иринова и М. Эйхенгольц выбирают вариант «бабенка». В любом случае важно, что во всех этих вариантах femme — женщина, жена или баба — дана с уменьшительным эпитетом petite, который и выражает если не насмешку, то ласковое снисхождение. Это взгляд сверху — взгляд по-своему нежный, но иерархичный.

В частной переписке Флобера Эмма Бовари фигурирует именно как «ma petite femme»: «Сейчас я перехожу к более интересной части. Мне еще необходимо написать от сорока до пятидесяти страниц до полного разгара адюльтера. Тогда уж все натешатся вволю, и ma petite femme [11, vol. 3, p. 44] насладится!» [10, т. 5, с. 74]; «Я хочу показать следующую ситуацию: ma petite femme [11, vol. 3, p. 166] охвачена религиозным пылом, она отправляется в церковь и встречает у входа священника» [10, т. 5, с. 102]; «В заключительной части — описание смерти ma petite femme [11, vol. 3, p. 247], похороны и печаль мужа — у меня будет по меньшей мере шестьдесят страниц» [10, т. 5, с. 109].

Вслед за Эммой «ma petite femme» он назовет и героиню своего следующего романа «Саламбо». В письме к Жюлю Дюплану в конце сентября – начале октября 1857 г. он пишет: «Добрался в первой главе до ma petite femme [11, vol. 4, p. 226]. Навожу лоск на ее туалет, и это меня забавляет. Снова обрел уверенность» [10, т. 5, с. 183].

Совершенно иное представление о женщине обнаруживается в частной переписке Ф.М. Достоевского. В письме к брату Михаилу от 16 ноября 1845 г. он напишет: «Вчера я в первый раз был у Панаева и, кажет<ся>, влюбился в жену его. Она умна и хорошенькая, вдобавок любезна и пряма до-

нельзя» [6, т. 28, кн. 1, с. 116]. Уже здесь видно, что ум занимает в иерархии ценностей Достоевского применительно к женщине одно из первых мест.

В письме к сестре В.М. Карепиной, написанном в декабре 1856 г. и посвященном Марии Дмитриевне Исаевой, Достоевский, испытывающий к ней глубокие чувства, пишет: «Друг мой милый, я пишу тебе подробности, а не написал главное. Я давно уже люблю эту женщину, до безумия, больше жизни моей. Если б ты знала ее, этого ангела, то не удивилась бы. В ней столько превосходных прекрасных качеств. Умна, мила, образованна, как редко бывают образованны женщины, с характером кротким, понимающая свои обязанности, религиозная» [6, т. 28, кн. 1, с. 261].

Об А.В. Корвин-Круковской, бывшей некоторое время его невестой, Достоевский отзывается в воспоминаниях своей жены Анны Григорьевны Достоевской следующим образом: «Анна Васильевна — одна из лучших женщин, встреченных мною в жизни. Она — чрезвычайно умна, развита, литературно образованна, и у нее прекрасное, доброе сердце. Это девушка высоких нравственных качеств; но ее убеждения диаметрально противоположны моим, и уступить их она не может, слишком уж она прямолинейна. Навряд ли поэтому наш брак мог быть счастливым. Я вернул ей данное слово и от всей души желаю, чтобы она встретила человека одних с ней идей и была бы с ним счастлива!» [5, с. 70].

Самой Анне Григорьевне в 1876 г. он пишет: «Твой богатый, милый, роскошный характер (сердце и ум), при твоей *широкости*, небывалой у других женщин, завял и соскучился подле меня, в тоске и в работе <…>» [6, т. 29, кн. 2, с. 100], а в одном из следующих писем добавит: «Сделай тебя королевой и дай тебе целое королевство, и клянусь тебе, ты управишь им, как никто — столько у тебя ума, здравого смысла, сердца и распорядительности» [6, т. 29, кн. 2, с. 112].

Во всех приведенных высказываниях ум и образование не только высоко и первостепенно ценятся Достоевским в женщине, но и представляются неотъемлемыми от самой женской сущности и женского начала. Более того, в отличие от Флобера, демонстрирующего склонность отделять интеллект как «мужскую» привилегию от женской природы, Достоевский не только признает право женщины на разум и высокую образованность, но и активно ратует за женское образование — как на страницах своих произведений, так и в жизни. В письме к А.Ф. Герасимовой от 7 марта 1877 г.

он свидетельствует как о своей осведомленности в вопросах женского просвещения в Петербурге, так и о личном участии в судьбе своей собеседницы: «Здесь, в Петербурге, на Васильевском острове, при одной гимназии, стараниями некоторых влиятельных лиц, начались уже для женщин университетские курсы. Теперь многие из этих влиятельных лиц всё хлопочут, постоянно и неустанно, чтоб правительство соединило с этими курсами и известные права, по возможности такие же, которые, по выдержании экзамена, дает университет мужчинам, то есть возможность поступления на известные места и службы и проч. Я говорил про Вас одной из очень влиятельных дам, именно старающейся устроить эти женские курсы уже на правах. Она мою просьбу приняла горячо и обещала мне, если Вам можно перебраться в Петербург, поместить Вас на эти курсы <...>. Поверьте, что Вы здесь, по крайней мере, раздвинете и возвысите Ваше образование, а может быть, и дождетесь прав, о которых хлопочут покровители этих курсов. <...> По крайней мере я с моей стороны могу Вам обещать покровительство этой дамы вполне. Она же всей молодежи, и особенно женщинам, ищущим образования, глубоко и сердечно сочувствует» [6, т. 29, кн. 2, с. 144].

Высокий интеллект и достойное образование присущи и героиням романа «Идиот». Так, о сестрах Епанчиных сказано, что «все три отличались образованием, умом и талантами» [6, т. 8, с. 16], а воспитанием Настасьи Филипповны, имевшим «чрезвычайные размеры», занималась «почтенная и пожилая гувернантка, опытная в высшем воспитании девиц, швейцарка, образованная и преподававшая, кроме французского языка, и разные науки» [6, т. 8, с. 35]. Стоит отметить, что и в романе Г. Флобера Эмма Бовари воспитывалась в монастыре урсулинок и получила «как говорится, “прекрасное воспитание”, то есть она танцует, знает географию, рисует, вышивает и бренчит на фортепьяно» [9, т. 1, с. 46]. В переводе Н. Любимова выражение «прекрасное воспитание» маркируется кавычками, что придает ему оттенок иронии. В оригинале *une belle éducation* [12, vol. 1, p. 27] также выделяется в тексте, но не кавычками, а курсивом. Примечательно, что утрата способности играть на фортепиано впоследствии используется Эммой как предлог для регулярных встреч с любовником — и ни у кого не вызывает вопросов, почему одно из ключевых занятий, составляющих ее *une belle éducation*, не стало для нее фундаментальным. На самом деле Эмма не утратила эту способность — она сознательно вводит в заблуждение и

мужа, и окружающих. И та легкость, с которой ей это удается, не может не навести на мысль об уровне доверия, которое окружающие демонстрируют к ее «прекрасному воспитанию».

Однако, возвращаясь к Ф.М. Достоевскому, стоит отметить, что ум и образование — далеко не единственные качества, высоко им ценимые в женщине. В XV главе Дневника писателя за 1873 г. Федор Михайлович пишет: «В нашей женщине все более и более замечается искренность, настойчивость, серьезность и честь, искание правды и жертва; да и всегда в русской женщине все это было выше, чем у мужчин. Это несомненно, несмотря на все даже теперешние уклонения. Женщина меньше лжет, многие даже совсем не лгут, а мужчин почти нет нелгущих, — я говорю про теперешний момент нашего общества. Женщина настойчивее, терпеливее в деле; она *серьезнее*, чем мужчина, хочет дела для самого дела, а не для того лишь, чтоб *казаться*» [6, т. 21, с. 125].

Искренность, честь, стремление к правде, сила «переносить и прощать» [6, т. 28, кн. 1, с. 177], «женское сострадание, женское участие, бесконечная доброта» [6, т. 28, кн. 1, с. 187], а также жертвенность — именно в этих чертах Ф.М. Достоевский усматривает подлинную суть женского начала. Если для Г. Флобера встреча с женщиной, обладающей высокими духовными или интеллектуальными качествами, становится поводом к ее «возвышению» до уровня мужчины, то у Достоевского все иначе. Как подчеркивает Т.А. Касаткина, «для Достоевского важна та мысль, что состояние личности на высшей ступени ее развития — состояние самоотдачи, которое для мужчины достигается долгим и часто катастрофическим развитием, — для женщины доступно естественно. То есть женщина уже стоит там, куда мужчина тяжело и долго восходит» [2, с. 162].

Несмотря на это, Достоевский не был лишен и критического взгляда на женщин — особенно в отношении женщин-нигилисток своего времени. Однако и эта критика, по существу, только подчеркивает его идеал: неприятие грубости, небрежности и стирания женственности в пользу искусственно усвоенного мужского тона. Анна Григорьевна Достоевская в своих воспоминаниях пишет: «Скажу к слову, что Федор Михайлович действительно не любил тогдашних нигилисток. Их отрицание всякой женственности, неряшливость, грубый напускной тон возбуждали в нем отвращение, и он именно ценил во мне противоположные качества. Совсем другое отноше-

ние к женщинам возникло в Федоре Михайловиче впоследствии, в семидесятых годах, когда действительно из них выработались умные, образованные и серьезно смотрящие на жизнь женщины» [5, с. 148].

Сопоставляя отношение обоих авторов к женщине, можно увидеть фундаментальное различие, заложенное в основе их взглядов. Оно проявляется и в женских образах героинь анализируемых нами романов. И если в образах Эммы и Настасьи Филипповны трудно обнаружить подлинные точки соприкосновения, то в сопоставлении Эммы и Аглаи действительно возникает определенная параллель, выражающаяся в стремлении героинь к идеализации и подмене окружающей их действительности.

С ранних лет Эмма представлена в романе как «натура не столько художественная, сколько сентиментальная, ее волновали не описания природы, но излияния чувств, в каждом явлении она отыскивала лишь то, что отвечало ее запросам, и отметала как ненужное все, что не удовлетворяло ее душевных потребностей» [9, т. 1, с. 61]. Это стремление Эммы к чувственному идеалу, однако, остается лишенным созидательной направленности: она не способна разглядеть в том, что уже ее окружает, нечто ценное, что она сама могла бы взрастить согласно своим идеалам. Там, где могла бы быть инициирована работа духа, происходит лишь подмена: ее идеал не изменяет реальность, но вытесняет ее. В этом, очевидно, проявляется не только ограниченность самой героини и давление провинциальной среды, но и авторский взгляд на женщину.

Широко известно, что, создавая Мадам Бовари, Флобер стремился к максимальной объективности и беспристрастности, намеренно устраняя всякое проявление авторской позиции. В письме к Луизе Коле от 27 июля 1852 г. он писал: «“Бовари” — невероятный фокус, осознать который могу лишь я один; сюжет, персонажи, действие — все выходит за пределы моего “я”» [10, т. 5, с. 63]. Однако, как точно замечает Сомерсет Моэм, «автор <...> может скрыть свою личность лишь с поверхности романа; волей-неволей он все же раскроет себя выбором темы, выбором героев и точкой зрения, с которой подходит к их описанию. Флобер, как мы знаем, был пессимистом. Он был нетерпим к глупости. Все мещанское, обыденное, заурядное вызывало в нем раздражение. В нем не было жалости. В нем не было милосердия. <...> Его нервы находились в постоянном состоянии расстройства. Он был жестоко нетерпим. Он был романтиком, который страшился своего роман-

тизма. Он бросился в низкую историю Мадам Бовари с азартом человека, мстящего жизни тем, что извалял себя в сточной канаве, потому что жизнь не оправдала его страстного стремления к идеалу. Он вовсе не скрыл свою личность в романе — ни тогда, когда решил написать историю Деламера, ни тогда, когда строил образы героев»[3] [4, p. 148].

С этим трудно не согласиться. Сам Флобер в письме к Луизе Коле от 9 декабря 1852 г. формулирует в некоторой степени сходную мысль, но немного в другой тональности: «Автор должен незримо присутствовать в своем произведении всюду, как Бог во вселенной. Искусство — вторая природа, поэтому творец этой природы должен применять аналогичные приемы: в каждом атоме, в каждом образе надо чувствовать бесконечное и скрытое бесстрастие, и действие на зрителя должно быть ошеломляющим» [10, т. 5, с. 81].

И действительно, Флобер творит бесстрастно — но только в пределах созданного им мира. А вот границы этого мира, на наш взгляд, заданы самим автором пристрастно: он устанавливает жесткие рамки, в которых Эмма не имеет возможности для духовного роста. Книги, которые она читает, не открывают ей ничего, кроме чувственных горизонтов; общество, в котором она существует, — священники, аптекари, торговцы — сплошь равнодушные и озабоченные исключительно своими мелкими делами и интересами люди. Даже в собственном воображении она не способна по-настоящему выйти за пределы мира, определенного ей автором. Где-то в глубине в ней еще теплится смутное воспоминание о том, что жизнь должна быть чем-то большим, чем окружающая ее действительность, но ни кругозор, ни образование, ни общественная среда, ни вера самого автора в потенциал женщины не позволяют этому внутреннему движению реализоваться. Эмма остается в пределах заданной ей реальности, занимая свое достойное место в мещанской провинциальной среде. Ее эгоистичные мечты ограничиваются материальными и телесными благами, а ее идеалы пошлы и заурядны: она грезит балами, виконтами и Парижем.

Сама эта ограниченность Эммы совпадает с критикой, которую Флобер высказывает по отношению к «провинциальному» мышлению. Так, в письме к Максиму Дю Кану от 26 июня 1852 г., реагируя на его приглаше-

3 Перевод на русский везде мой, если не указано иное. — *Л.Б.*

ния в Париж, он с иронией пишет: «И мне очень жаль, что такой человек, как ты, заходит в этом отношении еще дальше маркизы д'Эскарбанья, которая думала, что "вне Парижа для благородных людей нет спасения". Такое суждение кажется мне в самой сути своей провинциальным, то есть ограниченным» [10, т. 5, с. 56].

Таким образом, Эмма предстает мечтательницей и идеалисткой, принадлежащей к мелкому, провинциальному и пустому буржуазному обществу, в котором она занимает вполне достойное место. В угоду собственным желаниям и прихотям она без колебаний обрекает на страдание мужа и дочь, не проявляя ни на мгновение заботы об их судьбе. В центре ее мира — исключительно она сама; только ее желания имеют для нее значение и определяют окружающую ее реальность. Эмма стремится к сентиментальному идеалу, который, по ее представлению, уже существует где-то вовне, в готовом виде, и ей остается лишь приблизиться и взять его как нечто давно уже ею заслуженное — и тогда, как ей кажется, она, наконец, будет счастлива.

Но такова ли Аглая? Таковы ли ее мечты и идеалы? И настолько же резко ограничивает Ф.М. Достоевский ее духовный мир, как это делает Г. Флобер в случае Эммы?

Аглая, несомненно, предстает в романе идеалисткой. Это видно как из ее упрека князю Мышкину в мелочности и дешевизне его философии, при которой ради короткого счастья он за копейки продал идеал: «И философия ваша точно такая же, как у Евлампии Николавны, — подхватила опять Аглая, — такая чиновница, вдова, к нам ходит, вроде приживалки. У ней вся задача в жизни — дешевизна; только чтоб было дешевле прожить, только о копейках и говорит, и, заметьте, у ней деньги есть, она плутовка. Так точно и ваша огромная жизнь в тюрьме, а может быть, и ваше четырехлетнее счастье в деревне, за которое вы ваш город Неаполь продали, и, кажется, с барышом, несмотря на то что на копейки» [6, т. 8, с. 51], так и из ее нетерпимости к нерешительности, компромиссу и двойственной нравственной позиции Гани Иволгина: «Он, впрочем, знает, что если б он разорвал все, но сам, один, не ожидая моего слова и даже не говоря мне об этом, без всякой надежды на меня, то я бы тогда переменила мои чувства к нему и, может быть, стала бы его другом. Он это знает наверно! Но у него душа грязная: он знает и не решается; он знает и все-таки гарантии просит. Он на веру решиться не в состоянии» [6, т. 8, с. 72].

Однако красноречивее всего об идеализме Аглаи говорит имеющаяся у нее «толстая и переплетенная в крепкий корешок» [6, т. 8, с. 157] книга М. Сервантеса «Дон Кихот», в которую она закладывает записку князя Мышкина. Дон Кихот — один из самых узнаваемых в мировой культуре образов идеалиста и мечтателя, безапелляционно подменяющего реальность во имя собственного идеала. Но делает ли это его похожим на Эмму Бовари? Схожесть между ними ограничивается одним фактом подмены реальности, тогда как глубинное различие заключается в целях этой подмены и в природе идеалов, которым они служат. Аглае существенно ближе идеализм Дон Кихота, в котором мечта подчинена идее служения, чем сентиментальный идеализм Эммы Бовари, лишенный высшей цели. Более того, сама Аглая, чьей судьбе, по мнению ее семейства, суждено стать «возможным идеалом земного рая» [6, т. 8, с. 34], обнаруживает способность различать иерархию высших идеалов — она способна признать превосходство идеала внеземного, описанного в балладе А.С. Пушкина «Рыцарь бедный», над идеалом земным. Окажется ли она способной принять подобное служение идеалу в своей собственной жизни — вопрос, в котором, как нам представляется, заключен глубокий внутренний конфликт самой Аглаи. Однако ее выбор очевиден: «Месяц назад вы “Дон-Кихота” перебирали и воскликнули эти слова, что нет лучше “рыцаря бедного”, — расскажет об Аглае Коля Иволгин, — <…> все объявили, что стоят за “рыцаря бедного”, стало быть, “рыцарь-то бедный” существует и непременно есть <…>. Аглая Ивановна просила вас тогда нарисовать портрет “рыцаря бедного” и рассказала даже весь сюжет картины, который сама и сочинила, помните сюжет-то?» [6, т. 8, с. 205].

То, о чем мечтает Эмма Бовари, вызывает у Аглаи отторжение: «Я не хочу по их балам ездить, я хочу пользу приносить» [6, т. 8, с. 356]. Ее интерес к Риму и Парижу связан не с балами и виконтами, а с возможностями европейского образования: «Я хочу в Риме быть, я хочу все кабинеты ученые осмотреть, я хочу в Париже учиться» [6, т. 8, с. 358]. Как женщина из мира Ф.М. Достоевского, Аглая глубоко вовлечена в женский вопрос: «<…> матери и отцу я давно уже объявила, что хочу совершенно изменить мое социальное положение», и, в отличие от Эммы, ее мечты направлены не на личное удовольствие, а вовне, к идее служения: «Я положила заняться воспитанием, и я на вас рассчитывала, потому что вы говорили, что любите

детей. Можем мы вместе заняться воспитанием, хоть не сейчас, так в будущем? Мы вместе будем пользу приносить <...>» [6, т. 8, с. 358].

Да, Аглая в чем-то наивна и, подобно другим мечтателям, склонна к подмене реальности и преувеличениям. Однако ее мечты и идеалы носят деятельный характер: они направлены на преобразование окружающего мира, а не на обретение личных благ. Она не ищет готового идеала, как Эмма, а, напротив, стремится к его созиданию. Эмма не озабочена даже судьбой собственной дочери; Аглая же мечтает воспитывать детей, и, вероятно, в духе своих высоких идеалов.

Аглая мечтает о самостоятельности и активной роли в мире: «Я хочу быть смелою и ничего не бояться. Я не хочу по их балам ездить, я хочу пользу приносить. Я уж давно хотела уйти. Я двадцать лет как у них закупорена, и все меня замуж выдают. Я еще четырнадцати лет думала бежать, хоть и дура была» [6, т. 8, с. 356]. И парадоксальным образом именно неудавшаяся история с князем Мышкиным открывает для нее возможность освобождения от предписанного сценария женской судьбы. Свойственный Аглае идеализм — не только моральный, но и социально-политический — закономерно находит свое выражение в ее дальнейшей судьбе, где она оказывается на острие общественных движений: увлекается польским графом с благородной «истерзавшейся страданиями по отчизне душой», становится «членом какого-то заграничного комитета по восстановлению Польши» и попадает «в католическую исповедальню какого-то знаменитого патера, овладевшего ее умом до исступления» [6, т. 8, с. 509]. Эти эпизоды подтверждают логику развития ее образа: идеализм Аглаи трансформируется в политически окрашенное стремление к служению и личному действию — пусть и в форме, искаженной юношеским максимализмом.

В письме к мадемуазель Леруайе де Шантпи от 18 мая 1857 г. Г. Флобер напишет: «Если хочешь жить, надо отказаться от ясного представления о чем бы то ни было. Таково человечество; дело не в том, чтобы его изменить, а в том, чтобы узнать его. Меньше думайте о себе. Оставьте надежду на разрешение вопроса. Это в лоне отца небесного; он один владеет тайной и никому не сообщает ее. Но есть в усердии познания идеальная радость, созданная для благородных душ. Приобщитесь мыслью к вашим братьям, жившим три тысячи лет назад; примите на себя все их страдания, все их мечты, вы почувствуете, как расширится ваш ум и сердце; глубокая, огромная

симпатия точно покровом облечет все призраки, все создания. Постарайтесь же не жить в себе. Читайте побольше. <...> Читайте историю, особенно древнюю. Заставьте себя заняться регулярной и утомительной работой. <...> Жизнь так гнусна, что единственный способ вынести ее — это избегать ее. А избежать ее можно, живя в Искусстве, в непрестанных поисках Правды, переданной посредством Красоты. Читайте великих мастеров, стараясь вникнуть в их приемы, приблизиться к их душе, — и в результате этого изучения вы увидите ослепительный свет, который принесет вам радость. Вы будете точно Моисей, возвращающийся с горы Синайской. Лицо его окружено было сиянием, потому что он лицезрел Господа Бога» [10, т. 5, с. 171]. В этом отрывке можно уловить оттенок представления Гюстава Флобера об идеале — как о спасительной, благотворной иллюзии, как о мечте, позволяющей не столько проживать жизнь, сколько подняться над нею через бесконечное стремление к Красоте и Истине. В некотором смысле в том же направлении он ведет и Эмму Бовари — в ее тоске, стремлении к иному, ее жажде подняться над собственной жизнью угадывается движение к тому самому идеалу, о котором Флобер пишет своей корреспондентке. Но парадоксальным образом сам же он и преграждает своей героине путь к этому измерению, словно тяжелой бетонной плитой перекрывая ее стремления и возможности. Эмма оказывается отрезанной от той духовной перспективы, которую автор считает единственно возможным утешением и просветлением в жизни.

Ф.М. Достоевский же, напротив, щедро наделяет Аглаю тем стремлением к идеалу, которое сам бесконечно ценит как внутренний источник подлинной духовной жизни. В своих воспоминаниях о Ф.М. Достоевском В.В. Тимофеева рассказывает о сделанном ей писателем комплименте: «Вы мне чрезвычайно напоминаете мою первую жену <...> была это женщина души самой возвышенной и восторженной. Сгорала, можно сказать, в огне этой восторженности, в стремлении к идеалу. Идеалистка была в полном смысле слова — да! — и чиста, и наивна притом была совсем как ребенок», а на ее возражение, что такой она бывает не всегда, «внушительно, строго» добавил: «А вы будьте *всегда*. Стремитесь всегда к самому высшему идеалу! Разжигайте это стремление в себе, как костер! Чтобы всегда пылал душевный огонь, никогда чтобы не погасал! Никогда!» [7, с. 161].

Таким образом, при сравнении героинь анализируемых произведений нам представляется важным учитывать не только их внешне проявлен-

ное сходство, но и фундаментальные различия в восприятии и воплощении авторами женского образа. Как показано выше, за внешне схожими характеристиками героинь скрываются глубокие мотивационные различия, обусловленные, помимо всего прочего, и различиями в авторских позициях. Сопоставление героинь в рамках их внутреннего мира оказывается затруднительным: их духовная жизнь представляется различной как по глубине, так и по направленности. Однако их внешний мир — общественная среда, в которой они существуют, — представляется нам как раз той точкой, в которой авторские взгляды вполне могут быть схожими.

В личной переписке Гюстав Флобер с предельной откровенностью высказывает свое отношение к современному состоянию общества, в котором, по его словам, человеческая совесть «истощена усталостью» и «способна уснуть в состоянии чувственного отупения» [10, т. 5, с. 53]. Он говорит об общественной среде, где все «отталкивает, обессиливает, развращает и притупляет», где «честному и утонченному человеку приходится искать где-то в себе самом более чистый уголок», в результате чего «лишенная возможности излиться, душа замкнется в себе самой» и «в недалеком будущем вновь настанет пора всеобщего томления, вернется вера в конец мира и ожидание Мессии». И тут же задается тревожным вопросом: «На что только будет опираться этот неведомый энтузиазм при отсутствии теологической базы?» [10, т. 5, с. 66].

Современное общество, по его представлению, — «один лишь подлый, тупой сброд», пребывающий «на одном уровне общей посредственности». Человечество, в глазах писателя, «яростно стремится к моральному падению, и я злюсь на него за то, что составляю часть его» [10, т. 5, с. 129].

Эти размышления о нравственном и духовном разложении общества легко узнаются и в художественном мире «Мадам Бовари». Автор изображает пустую провинциальную среду, где люди, захваченные в тиски обыденности, озабочены исключительно собственными интересами, не выходящими за пределы их ограниченности и мелочного честолюбия. Священнослужитель, поглощенный повседневной рутиной, забыл, чему он призван служить, и не способен откликнуться на слабый зов ищущей спасения души. Аптекарь, имеющий по любому вопросу свое «компетентное» мнение, в угоду своим честолюбивыми амбициям умело манипулирует окружающими, бесконечно лицемерит и «сживает со свету» неугодных. Торговец, озабоченный

личными выгодами, расчетливо вгоняет беспечных покупателей в долги и бросает безразлично на произвол судьбы. Общество «Мадам Бовари» — сплошь прозябающее поколение, служащее пустому «убожеству жизни сей» [1, с. 278], поставившее во главу угла материальные выгоды и плотские интересы, называя их красивыми словами и ища в том утешения.

В том же ключе представлено общество и у Ф.М. Достоевского в его мощном, пронзительном высказывании о ненасытной, пожирающей друг друга человеческой пустоте перед приходом Спасителя. Анализируя «Египетские ночи» А.С. Пушкина, Достоевский описывает общество времен Клеопатры, погрязшее в безверии и душевной скуке. Единственный способ почувствовать что-то внутри для его представителей — это насилие, боль, смерть другого человека. Страдание ближнего пробуждает чувствительность и дает ощущение присутствия жизни в телах, умерщвленных развратом. Это общество стоит на краю бездны, не видя будущего, лишь насущное, которым заполняет свою бесконечную пустоту, поглощая в себя всё и вся, лишь на мгновение утоляя бесконечный голод[4].

Мы не утверждаем, что общество, изображенное в романе «Идиот», напрямую отождествляется Ф.М. Достоевским с обществом Клеопатры, но это общество допускает в себе таких представителей, стоит с ними на равных и склонно их оправдывать. Это общество притворно и лицемерно. В нем без

4 Татьяна Касаткина в книге «Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского» приводит пример того, как Ф.М. Достоевский, анализируя «Египетские ночи» Пушкина, в статье-отклике «описывает мир перед приходом Спасителя: Клеопатра — “это представительница того общества, под которым уже давно пошатнулись его основания. Уже утрачена всякая вера; надежда кажется одним бесполезным обманом; мысль тускнеет и исчезает: божественный огонь оставил ее; общество совратилось и в холодном отчаянии предчувствует перед собой бездну и готово в нее обрушиться. Жизнь задыхается без цели. В будущем нет ничего; надо требовать всего у настоящего, надо наполнить жизнь одним насущным. Все уходит в тело, все бросается в телесный разврат, и, чтоб пополнить недостающие высшие духовные впечатления, раздражает свои нервы, свое тело всем, что только способно возбудить чувствительность. Самые чудовищные уклонения становятся мало-помалу обыкновенными. Даже чувство самосохранения исчезает. Клеопатра — представительница этого общества. Ей теперь скучно; но эта скука посещает ее часто. Что-нибудь чудовищное, ненормальное, злорадное еще могло бы разбудить ее душу. Ей нужно теперь сильное впечатление. Она уже изведала все тайны любви и наслаждений,
и перед ней маркиз де Сад, может быть, показался бы ребенком. Разврат ожесточает душу, и в ее душе давно уже есть что-то способное чувствовать мрачную, болезненную и проклятую радость отравительницы Бренвелье при виде своих жертв. Но это душа сильная, сломить ее еще можно не скоро; в ней много сильной и злобной иронии. И вот эта ирония зашевелилась в ней теперь”» [3, с. 207].

особых колебаний взваливаются чужие грехи на невинных, а свои остаются незамеченными или «разумно объяснимыми». Оно замкнуто в круге честолюбия и предрассудков. Социальные роли здесь четко определены, и выход за их границы невозможен без разрушительных последствий. Даже самые благородные его представители живут под девизом «рай на земле не легко достается» [6, т. 8, с. 282], проявляя снисходительную — а порой и откровенно насмешливую — симпатию к тем, кто наивно верит в возможность этого рая. Здесь признано торжество цинизма, приоритет личных выгод и отказ от подлинной христианской морали в угоду внешнего общественного благополучия. Это общество сродни обществу «Мадам Бовари», и сходство это раскрывается не столько на фоне образа Эммы, вполне принимающей правила и законы существования своего круга, сколько на фоне образа ее мужа, Шарля Бовари.

«Когда мы готовили уроки, к нам вошел директор, ведя за собой одетого по-домашнему “новичка” <…> Господин Роже! Рекомендую вам нового ученика — он поступает в пятый класс. Если же он будет хорошо учиться и хорошо себя вести, мы переведем его к “старшим” — там ему надлежит быть по возрасту» [9, т. 1, с. 32], — так начинается роман Густава Флобера. Именно Шарль Бовари предстает перед нами его первым героем и остается с нами до последних страниц. «Встаньте, — сказал учитель. Он встал; фуражка упала. Весь класс захохотал» [9, т. 1, с. 33].

Рассказчиком истории Шарля является некто из числа «мы», очевидно учеников класса, для которых Шарль — «новичок» в «зеленой суконной курточке» и нелепой шляпе, «немое уродство которой не менее выразительно, чем лицо дурачка» [9, т. 1, с. 33]. В этом колледже Шарль проучился всего три года, но рассказчик проявит широкую осведомленность о жизни героя как до его поступления в колледж, так и после: он расскажет о детстве Шарля, как тот «словно молодой дубок» рос «смирным от природы мальчиком», к которому «не прививалось» все то, чем пытались «портить его» родители; как он «по большим праздникам, вымолив у пономаря разрешение позвонить, повисал всем телом на толстой веревке и чувствовал, что он куда-то летит вместе с ней», а также о последующих событиях его жизни [9, т. 1, с. 36].

Акцент, сделанный нами на рассказчике, представляется важным, так как в дальнейшем, с момента встречи с Эммой, Шарль, погрузившись в пу-

чину ее глаз, видя «там уменьшенного самого себя, только до плечей, в фуляровом платке на голове» [9, т. 1, с. 58], все больше и больше начинает восприниматься читателем сквозь призму ее предвзятого отношения. Шарль превращается в «ничтожество» [9, т. 1, с. 83], абсолютно безвольного, не способного выразить ни одной высокой мысли, ничего не понимающего в музыке и литературе, а значит, ничего не понимающего в жизни человека.

Эмма смотрит на Шарля с мнимой высоты своих пошлых ценностей. Шарль для нее нелеп и смешон, а Родольф блистателен и искренен. Она восхищается красотой и чистотой Леона и ненавидит Шарля за то, что тот так удовлетворен своей жизнью и так с ней счастлив. В какой-то момент читатель может задаться вопросом: а Эмму ли на самом деле любит Шарль? Слишком отличен взгляд друг на друга этих героев, слишком непреодолима граница, выстроенная Эммой, между ними. Но как будто, чтобы разрешить этот вопрос, в финале автор раскрывает Шарлю все тайны Эммы — и тот остается преданным и любящим ее до последнего вздоха.

Одна из характеризующих Шарля черт — прилежание. Именно благодаря прилежанию Шарль переведен в старший класс в колледже. «Мы видели, как добросовестно он занимался, поминутно заглядывая в словарь, стараясь изо всех сил. Грамматику он знал недурно, но фразы у него получались неуклюжие, так что в старший класс его, видимо, перевели только за прилежание» [9, т. 1, с. 34]. Интересно рассмотреть последнюю часть приведенной фразы русского перевода Н. Любимова: «так что в старший класс его, видимо, перевели только за прилежание» [9, т. 1, с. 34]. В оригинале эта строчка выглядит так: «Grâce, sans doute, à cette bonne volonté dont il fit preuve, il dut de ne pas descendre dans la classe inférieure» [12, vol. 1, p. 9]. В вольном переводе она звучит как «Благодаря, без сомнения, той доброй воле, которую он проявил, ему удалось не опуститься в низший класс». В переводе говорится о прилежании, тогда как в оригинале — о доброй воле. Если пристальнее вглядеться во фразу, можно обратить внимание, что она начинается со слова Grâce (от латинского gratia — «благодать»), а заканчивается словом inférieure (от латинского inferior — «нижний», являющегося сравнительной степенью от inferus, от которого происходит итальянское infernus или inferno). Флобер не стремится сделать из Шарля особенного героя, но, если следовать за оригинальным текстом, можно увидеть, что Шарль именно тот герой, который благодаря своей доброй воле по крайней

мере не «спускается вниз» и остается прилежным, постоянным и преданным по отношению к Эмме до конца. И хотя Флобер насмехается над всеми своими героями, Шарлю он, в отличие от Эммы, дарует блаженный, под тенью виноградных листьев, переход в мир иной: «На другой день Шарль вышел в сад и сел на скамейку в беседке. Через решетку пробивались солнечные лучи, на песке вычерчивали свою тень листья дикого винограда, благоухал жасмин, небо было безоблачно, вокруг цветущих лилий гудели шпанские мухи, и Шарль задыхался, как юноша, от невнятного прилива любви, переполнявшей его тоскующую душу. <…> В семь часов пришла звать его обедать дочка. <…> Он был мертв» [9, т. 1, с. 332].

В романе есть примечательный эпизод. В самом его конце, когда Шарль, уже посвященный в тайную жизнь своей покойной жены и переживающий глубокое горе, случайно встречает Родольфа — ее бывшего любовника. В ходе их неловкой беседы «ни о чем» Шарль неожиданно произносит: «Я не держу на вас зла. <…> Нет, теперь я больше не держу зла! Он даже добавил возвышенное слово, единственное, которое он когда-либо говорил: — Это вина судьбы!» [12, vol. 2, p. 489].

«Возвышенное слово», сказанное Шарлем, — это слегка переделанная им лживая, высокопарная фраза, добавленная Родольфом для пущего впечатления в прощальном письме к Эмме: «Нет, нет, вини только судьбу!» [12, vol. 2, p. 286]. В этих двух почти зеркальных формулировках Гюстав Флобер одним мастерски подобранным словом выявляет глубокую разницу между двумя произносящими их персонажами.

Рассчитанная на сентиментальный эффект реплика Родольфа «non, non, n'en accusez que la fatalité!» [12, vol. 2, p. 286] построена с использованием глагола «accusez» — в переводе с фр. «обвинять». Это глагол действия, предполагающий перенос ответственности на внешнюю силу. Родольф призывает Эмму обвинить в происходящем не его, а абстрактную фатальность — рок, судьбу. Это жест трусливого дистанцирования от собственной вины. Попытка скрыть свою слабость, эгоизм и нежелание нести ответственность, прикрытая возвышенной риторикой, тщательно продуманной для драматического эффекта.

Фраза же Шарля — «C'est la faute de la fatalité!» [12, vol. 2, p. 489] — пусть и звучащая высокопарно, но искренна и даже наивна. Он произносит ее в момент, когда уже простил Родольфа и не держит зла. Шарль не

обвиняет, он констатирует. Используя существительное «faute» — «вина», «проступок», «грех», — он не переносит ответственность, а обозначает трагедию как факт, как нечто, что превосходит человеческую волю. В отличие от Родольфа, он не играет словами — он по-настоящему верит, что все произошло по воле судьбы, а не по чьему-либо злому умыслу. И в этом жесте — сдержанном, внутренне смиренном — раскрывается природа Шарля: человека простого, добросердечного, не способного на злобу и не склонного к осуждению, даже тогда, когда его предали.

Могла ли Настасья Филипповна увидеть в Шарле Бовари черты князя Мышкина? Могла ли их неуклюжесть, неумение перенимать обманчивые и лицемерные манеры общества, преданность и великодушие показаться ей схожими? И если в Шарле Бовари можно разглядеть отдельные черты князя, не будут ли тогда ее саму сравнивать с Эммой Бовари?

Как было обозначено выше, подобное сравнение действительно получило распространение среди современных исследователей. Однако в данном случае нам хотелось бы вернуться к исследованию Татьяны Магарил-Ильяевой и, несмотря на несогласие с идеей сравнения Аглаи с Эммой Бовари, подчеркнуть значимость сделанного акцента на временном периоде прочтения Настасьей Филипповной романа «Мадам Бовари» для понимания его роли в романе «Идиот».

Повторимся: Настасья Филипповна читает роман не в период подготовки к своей собственной свадьбе, а в период уверенности в скорой свадьбе князя и Аглаи, следовательно, за несколько недель до своей предполагаемой свадьбы [1, с. 246]. Действительно, игнорировать данный факт — значит пропустить важнейший этап трансформации чувств и взглядов героини: от сердца, переполненного любовью, разливающейся за края, к мгновенно разящей ненависти и «присвоению» князя как «трофея» победы над соперницей, а затем — и к отказу от самого жениха. Если следовать по пути этой трансформации, мы движемся от христианской, всеобъемлющей и всех включающей любви, где способны соединиться четверо (письма Настасьи Филипповны к Аглае), к «дуэли» соперниц из точки низших человеческих природ, где *в моменте* берут верх эмоции и жених остается с победителем, а дальше невеста бежит из-под венца. А где-то между этими событиями — «Мадам Бовари» с искаженностью ориентиров целого общества.

Татьяна Магарил-Ильяева обращает наше внимание на то, что после знакомства с этим романом Настасья Филипповна, которая «пыталась свести князя с Аглаей, на встрече соперниц буквально вырывает его у молодой Епанчиной», видя за ее образом образ Эммы Бовари [1, с. 293]. Однако здесь уместно уточнить один момент: если этот образ уже начинал мелькать для Настасьи Филипповны еще в процессе чтения романа, почему же она не предприняла никаких активных шагов раньше, а ждала, пока будет «выписана из Петербурга нарочно, чрез Рогожина, по приглашению Аглаи Ивановны» [6, т. 8, с. 465]? Почему несколько раз автор дает нам возможность увидеть, как меняется мнение Настасьи Филипповны об Аглае именно в процессе их «дуэли»? «Представьте, я, однако же, думала, что вы… остроумнее…» или «как ни фантастична была эта другая, с своим расстроенным умом и больною душой, никакая заранее предвзятая идея не устояла бы, казалось, против ядовитого, чисто женского презрения ее соперницы» [6, т. 8, с. 470]. Особо показательно, как в данном контексте даже после самых тяжелых оскорблений Настасья Филипповна все еще будет способна сказать Аглае: «И подумать, что я вас уважала, даже до этой самой минуты!» [6, т. 8, с. 473] и «только все-таки я о вас лучше думала; думала, что вы и умнее» [6, т. 8, с. 474].

В самом тексте мы видим, что решение оставить князя при себе навсегда Настасья Филипповна принимает именно в процессе сцены соперниц: «Слишком поспешно, слишком обнаженно дошло дело до такой неожиданной точки, неожиданной, потому что Настасья Филипповна, отправляясь в Павловск, еще мечтала о чем-то, хотя, конечно, предполагала скорее дурное, чем хорошее» [6, т. 8, с. 472]; «Она упала в кресла и залилась слезами. Но вдруг что-то новое заблистало в глазах ее; она пристально и упорно посмотрела на Аглаю, и встала с места: — А хочешь, я сейчас… при-ка-жу, слышишь ли? только ему при-ка-жу, и он тотчас же бросит тебя и останется при мне навсегда, и женится на мне, а ты побежишь домой одна? Хочешь, хочешь? — крикнула она как безумная, может быть почти сама не веря, что могла выговорить такие слова. <…> …Кричала она почти без памяти <…> очевидно сама не веря ни на каплю своей фанфаронаде, но в то же время хоть секунду еще желая продлить мгновение и обмануть себя» [6, т. 8, с. 474].

Все это позволяет сделать вывод, что если и возникло у Настасьи Филипповны решение «вырвать» князя у Аглаи, возникло оно *в моменте*,

спонтанно и эмоционально и, следовательно, если и оказал роман «Мадам Бовари» влияние на это решение, то не в самом процессе его чтения, а опосредованно, по истечении некоторого времени, что не противоречит выводам и нашего исследования.

Настасья Филипповна — сильная героиня, героиня «иного плана бытия» [2, с. 184], и когда такая героиня, для которой свойственно бытие на уровне высшей природы, начинает действовать из точки природы низшей, она, безусловно, побеждает свою соперницу, но ее победа разрушительна, и в том числе для нее самой. Понимала ли это Настасья Филипповна, когда улеглись эмоции и закончилась та секунда, где еще можно было «обмануть себя»? [6, т. 8, с. 474]. Понимала ли она, чем обернется для всех, и в наибольшей степени для князя, ее победа, обрывающая теперь все его связи? Обрекающая их на изолированное существование в этом горизонтальном мире, из которого она так стремилась вырваться, где главенствуют правила и стереотипы общественного мнения, ее саму запершие в клетку? И не явился ли роман «Мадам Бовари», прочитанный ею за несколько недель до описываемых событий, подспорьем этим мыслям?

Настасья Филипповна волею развращенного «благодетеля» и общественных предрассудков оказалась заклейменной позором падшей женщины и запертой в клетке общественного осуждения: «<…> на цепи, за железной решеткой, под палкой смотрителя» [6, т. 8, с. 289] — видится она князю Мышкину. И как же тогда это общество будет смотреть на самого князя, проявившего великодушие, женившись на ней? Как вообще это общество смотрит на великодушие?

Эмма Бовари ненавидит своего мужа за его любовь; ее выводит из себя мысль о моральном превосходстве Шарля, чье великодушие ей в тягость до той степени, что в самый критический момент своей жизни она предпочтет смерть, нежели его великодушное прощение. О, она не сомневается, что он ее простит: «Да, — шептала она, скрежеща зубами, — он простит меня, а я и за миллион не простила бы Шарлю того, что я досталась ему… Никогда! Никогда!» [9, т. 1, с. 294].

Эмма с яростью отвергает великодушие мужа. Любовник Эммы, Родольф, находит, что быть таким благодушным, как Шарль, в его положении просто смешно, и даже более того — гадко. Так чем же отличаются окружающие Настасью Филипповну и князя? Не случится ли так, что она, пытаясь

вырваться из клетки, не только закроет ее на еще один ржавый засов, но и его самого, князя, поместит навсегда в клетку жалкого в своем великодушии рогоносца?

Она все-таки решится на последнюю схватку, схватку гордой красавицы и общественного чудовища: «<…> она уже слышала, что в городе негодование и что действительно устраивается какими-то повесами шаривари, с музыкой и чуть ли не со стихами, нарочно сочиненными, и что все это чуть ли не одобряется остальным обществом. И вот ей именно захотелось теперь еще больше поднять перед ними голову, затмить всех вкусом и богатством своего наряда, — “пусть же кричат, пусть свистят, если осмелятся!”» [6, т. 8, с. 491]. Но ей ли не знать всю тяжесть груза общественного мнения? Ей ли стать причиной еще одного несправедливого приговора?

«Что я делаю! Что я делаю! Что я с тобой-то делаю!» [6, т. 8, с. 491], — воскликнет Настасья Филипповна в ночь перед свадьбой утешающему ее князю, но наутро, «бледная, как мертвец» [6, т. 8, с. 492], все-таки выйдет к собравшейся посмотреть на нее толпе. «Гул голосов приветствовал ее появление. Правда, в первое мгновение послышался смех, аплодисменты, чуть не свистки; но через мгновение же раздались и другие голоса: — Экая красавица! — кричали в толпе. — Не она первая, не она и последняя! — Венцом все прикрывается, дураки! — Нет, вы найдите-ка такую раскрасавицу, ура! — кричали ближайшие. — Княгиня! За такую княгиню я бы душу продал! — закричал какой-то канцелярист. — “Ценою жизни ночь мою!..”» [6, т. 8, с. 492].

«Ценою жизни ночь мою!..» — как окончательным и безапелляционным общественным приговором пронзает Ф.М. Достоевский Настасью Филипповну цитатой из тех самых пушкинских «Египетских ночей». Кого она обманывает? Нет никакой разницы между этими повесами с их «шаривари» и «высшим светом». Здесь ничего не изменить. В пустом мире «мадам Бовари» князь Мышкин обречен стать Шарлем, и именно она, «отвоевавшая» его у Аглаи, сделает князя таким.

Общество слепо и уже уготовило свое раскаленное клеймо для князя, нетерпеливо ожидая *его* безвозвратного шага. Но Настасья Филипповна, как героиня воплощенного женского образа Ф.М. Достоевского, будет соответствовать этому образу до конца: «<…> отдающая, безраздельно и беззаветно, “личность на высшей ступени развития”» [2, с. 110], она окажется способна

«отступить» и сделать *свой* безвозвратный шаг: «<…> толпа раздвинулась пред нею, и в пяти, в шести шагах от крыльца показался вдруг Рогожин. Его-то взгляд и поймала в толпе Настасья Филипповна. Она добежала до него как безумная и схватила его за обе руки: — Спаси меня! Увези меня! Куда хочешь, сейчас!» [6, т. 8, с. 493]. И, в отличие от Эммы Бовари, отвергающей великодушие Шарля с презрением и ненавистью, Настасья Филипповна отказывается от великодушного шага князя Мышкина с жертвенностью и болью, не в силах принять дар, который потребовал бы от него слишком высокой цены.

Список литературы

Исследования

1 *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

2 *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица…» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. 2-е изд. М.: ИМЛИ РАН, 2025. 432 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0

3 *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

4 *Maugham W.S.* Great novelists and their novels, essays on the ten greatest novels of the world and the men and women who wrote them. Philadelphia; Toronto: J.C. Winston Co., 1948. 245 p.

Источники

5 *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.; Берлин: Директ-Медиа, 2015. 462 с.

6 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

7 *Тимофеева В.В. (О. Починковская)*. Год работы с знаменитым писателем // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: в 2 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 2. С. 137–196.

8 *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: в 2 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 1. 519 с.

9 *Флобер Г.* Собр. соч.: в 3 т. М.: Худож. лит., 1983.

10 *Флобер Г.* Собр. соч.: в 5 т. М.: Правда, 1956.

11 *Flaubert G.* Correspondance. Oeuvres complètes de Gustave Flaubert: en 9 tomes. Paris: Louis Conard, 1926–1933.

12 *Flaubert G.* Madame Bovary: mœurs de province: en 2 tomes. Paris: Michel Lévy frères, 1857.

References

1 Kasatkina, T.A., Korbella, K., Magaril-Il'iaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [*Books in the Book. The Role and Image of Books in Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot"*], ex. ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7 (In Russ.)

2 Kasatkina, T.A. "*My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* ["*We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*], ex. ed. by T.G. Magaril-Il'iaeva. 2nd ed. Moscow, IWL RAS Publ., 2025. 432 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0 (In Russ.)

3 Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom. Dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in Dostoevsky's Works*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

4 Maugham, W. Somerset. *Great Novelists and Their Novels, Essays on the Ten Greatest Novels of the World and the Men and Women Who Wrote Them*. Philadelphia, Toronto, J.C. Winston Co., 1948. 245 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

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

«SCROUDGE ET MARLY» — КНИЖНАЯ АЛЛЮЗИЯ КАК ЕЩЕ ОДНА ФОРМУЛА ВНУТРЕННЕЙ ИДЕИ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»

© 2026 г. Т.А. Боборыкина
Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 апреля 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-266-293

Аннотация: «Scroudge et Marly» — это книжная аллюзия, записанная Достоевским в «Набросках и планах 1874–1879» после работы над романом «Подросток», когда он задумался о несостоявшемся произведении «Мечтатель». Аллюзия эта отсылает нас к повести Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями» и отличается тем, что она обращена не к читателю с целью вызвать в памяти комплекс ассоциаций, мыслей и эмоций, а приведена писателем для себя. В его сознании она, видимо, должна была вызывать соответствующие мысли и ассоциации. Таким образом, эта книжная аллюзия является как бы некоей сжатой формулой определенной идеи, связанной с обоими произведениями. Здесь также обнаруживается некая параллель между повестью Диккенса и такими произведениями Достоевского, как «Господин Прохарчин» и «Белые ночи». Кроме того, в статье утверждается, что в основе «Рождественской песни» лежит библейская притча о богаче и Лазаре, которая опосредованно присутствует как в эпиграфе к первому произведению Достоевского «Бедные люди», так и в его позднем романе «Подросток».

Ключевые слова: Достоевский, Диккенс, «Рождественская песнь в прозе», «Подросток», «Бедные люди», «Господин Прохарчин», «Мечтатель», «Белые ночи», «Тысяча и одна ночь»

Информация об авторе: Татьяна Александровна Боборыкина — кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель, кафедра междисциплинарных исследований в области языков и литературы, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0002-8661-3435
E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Для цитирования: *Боборыкина Т.А.* «Scroudge et Marly» — книжная аллюзия как еще одна формула внутренней идеи романа Достоевского «Подросток» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 266–293. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-266-293

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

"SCROUDGE ET MARLY": A LITERARY ALLUSION AS ANOTHER FORMULA FOR THE INNER IDEA OF DOSTOEVSKY'S *THE ADOLESCENT*

© 2026. Tatiana A. Boborykina
St. Petersburg State University,
St. Petersburg, Russia
Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: April 24, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: "Scroudge et Marly" is a literary allusion recorded by Dostoevsky in *Notes and Plans (1874–1879)* after his work on the novel *The Adolescent*, when he was contemplating the unexecuted work *The Dreamer*. This allusion refers to Charles Dickens's novella *A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story of Christmas*. Unlike conventional literary allusions — typically directed at the reader and intended to evoke a complex of associations, ideas, and emotions — this reference appears to be addressed by the writer to himself. It is within the author's own mind that the allusion is meant to provoke correlative ideas and associations. In this sense, the literary allusion functions as a kind of compressed formula for a specific idea linked to both works. The discussion also draws parallels between Dickens's story and Dostoevsky's *Mr. Prokharchin* and *White Nights*. Furthermore, the essay advances the idea that at the heart of *A Christmas Carol* lies the biblical Parable of the Rich Man and Lazarus, which is implicitly present both in the epigraph to Dostoevsky's debut novel, *Poor Folk*, and in his later novel, *The Adolescent*.

Keywords: Dostoevsky, Dickens, *A Christmas Carol in Prose*, *The Adolescent*, *Poor Folk*, *Mr. Prokharchin*, *The Dreamer*, *White Nights*, *One Thousand and One Nights*

Information about the author: Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, Department of Interdisciplinary Studies in the Field of Languages and Literature, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0002-8661-3435
E-mail: t.boborykina@spbu.ru

For citation: Boborykina, T.A. "'Scroudge et Marly': A Literary Allusion as Another Formula for the Inner Idea of Dostoevsky's *The Adolescent*." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 266–293. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-266-293

> А между тем такие темы (почти фантастические) так же действительны и так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность.
> *Ф.М. Достоевский*

В период работы над романом «Подросток» (1874–1875) Ф.М. Достоевский набрасывает несколько мыслей о типе мечтателя под заголовком «Лицо: (Тип)» с тем, чтобы в дальнейшем его «подробнейше описать» [24, т. 16, с. 49]. Позже он задумывает роман, который так и не был написан, однако записи к нему сохранились в «Набросках и планах 1874–1879» под отдельным названием «Мечтатель». Эти записи представляют собой на первый взгляд ряд хаотичных мыслей, фраз, идей, начинающихся строкой «Scroudge et Marly» [24, т. 17, с. 8]. Комментарии к этой строке крайне скупы и мало что объясняют. Мне захотелось разобраться в тайной логике ее появления.

Строка эта записана по-французски, хотя взята она из текста, написанного на английском языке, но это неудивительно, так как известно, что многие английские произведения Достоевский читал во французских переводах. «Scroudge et Marly» — это французская транскрипция оригинального английского названия фирмы “Scrooge and Marley” из повести Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе: святочный рассказ с привидениями» (*A Christmas Carol in Prose, Being a Ghost Story of Christmas*, 1843). Первый перевод ее на французский[1] был сделан в 1844 г. В том же году, но, видимо,

1 Французский перевод 1844 г. выполнил переводчик Анри Грегуар (Henri Grégoire), а произведение было издано под названием «*Cantique de Noël*».

чуть позже вышел и первый русский перевод повести. В собрании сочинений к этой записи Достоевского дается следующее примечание: «*Scroudge et Marly.* — Скрудж и Марлей — купцы-компаньоны, персонажи “Рождественской песни в прозе” (<...> рус. пер. — 1844) Ч. Диккенса» [24, т. 17, с. 439]. Помимо краткости этого комментария прежде всего удивляет само слово «купцы», как будто речь идет о персонажах драм А. Островского или, скажем, сказки «Аленький цветочек». В лучшем случае возникает образ купца Скотобойникова из «Подростка», где, подобно тому, как это происходит со Скруджем, некое событие «становится началом преображения» [9, с. 103–104], но сомневаюсь, что авторы комментария руководствовались последним соображением в выборе определения английских персонажей.

У Диккенса эти двое — Scrooge and Marley — владельцы фирмы и партнеры по бизнесу, который условно можно было бы назвать «денежное кредитование» или «предоставление денег в долг», одним словом, они скорее «старики-процентщики», если уж пользоваться русской аналогией. Говоря о Скрудже, Диккенс называет его человеком дела — “an excellent man of business” [26, vol. 2, p. 45], при этом он нигде прямо не говорит, что же конкретно это был за бизнес, хотя в тексте есть немало намеков на него. Наиболее явно это проявляется в эпизоде, где мы видим обедневшую семью, для которой спасением становится внезапная смерть Скруджа — их «безжалостного кредитора» [23, т. 12, с. 85–86] — “so merciless a creditor” [26, vol. 1, p. 120].

Но не очень удачное, на мой взгляд, слово «купцы» — не главное в примечании, которое, по большому счету, ничего не объясняет, не вскрывает странного появления этой короткой записи в «набросках» Достоевского, непонятно зачем и почему выхваченной из контекста. В то же время можно говорить о том, что фраза эта — своего рода стенография или шифр, ключ к которому находится одновременно и в глубинном содержании первоисточника, и в соотнесенности его с одной из внутренних линий «Подростка». В статье «Уже не подросток, еще не князь» [4] я писала о связи этого романа с «Рождественской песнью», хотя при многочисленных аллюзиях к Диккенсу прямых отсылок именно на это произведение в романе нет. И хоть точки пересечения с ним в «Подростке» вполне очевидны, в критической литературе указаний на это обстоятельство мне встречать не приходилось. В этом отношении сама запись в набросках, представляющая

собой цитату из этой повести, лишнее подтверждение ее присутствия, по крайней мере, в сознании Достоевского. Правда, к моменту ее появления роман «Подросток», где, образно выражаясь, витает дух «Рождественской песни», был уже закончен. Тем интереснее, что постфактум всплывает как из глубин подсознания конкретная отсылка к этой зимней сказке Диккенса.

Говоря о характере реминисценций английского писателя у Достоевского, Н. Ашимбаева отмечает, ссылаясь на выражение Джорджа Оруэлла, что они «“вспыхивали, как слайды волшебного фонаря”, перед творческим воображением Достоевского, но, попадая в его художественный мир, претерпевали глубокие изменения, развивались уже по законам его творчества» [1, с. 246]. Можно к этому добавить и мысль самого Оруэлла о том, что воздействие образов, созданных Диккенсом «столь сильно, что ничто, происходящее потом, не сможет ослабить его. Их помнишь как тех, кого встретил в детстве, помнишь постоянно, как они себя однажды в чем-нибудь проявили, или что-то там однажды сделали» [11, с. 241].

Эти высказывания о неослабевающей силе образов Диккенса в памяти читателя лишний раз дают основания предположить, что образы «Песни» продолжали оставаться в сознании и такого читателя, как Достоевский, причем не только на протяжении работы над «Подростком», но и задолго до появления этого романа и после его издания.

Поскольку фраза из Диккенса находится как бы в «безвоздушном пространстве» и нет, видимо, фактологических данных для объяснения ее появления, думаю, его нужно искать в области глубоких размышлений, «умонастроения и состояния» или «вспышек» аллюзий в сознании или даже подсознании автора. Для этого потребуется применить не только литературоведческий подход, но и прибегнуть к психологическому анализу — с одной стороны, и «собрать улики» — с другой. Это немного похоже на то, как, анализируя эссе Эдгара По «Философия композиции» (*The Philosophy of Composition*, 1845), Сергей Эйзенштейн развернул свое исследование в сторону «Психологии композиции» [17, с. 307–323], тем самым обозначив свой подход — вникнуть в ход мыслей американского писателя, понять его психологию, его мотивы. По сути дела, это близко методу созданного и самим Эдгаром По детектива Дюпена, который в рассказе «Убийство на улице Морг» (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841), используя логику, основанную на построении ассоциативных рядов,

смог в точности проследить ход мыслей своего собеседника, когда тот надолго замолчал.

Я называю фразу, давшую импульс этой статье, «книжной аллюзией», т. е. таким стилистическим приемом, который заключается в аналогии или намеке на общеизвестные исторические, культурные факты или литературные произведения с целью создать ассоциативную связь и обогатить содержание текста. Аллюзия позволяет автору использовать минимум слов для передачи сложных идей, полагаясь на знания и воображение читателя. Аллюзия, о которой идет речь здесь, имеет существенное отличие — она обращена не к читателю, а к самому автору. При минимальном количестве слов она представляет собой как бы формулу определенной идеи и, скорее всего, является финальным звеном цепочки размышлений.

Эта аллюзия к Диккенсу названа здесь «еще одной формулой» в том смысле, что по сконцентрированности информации она содержит в себе некую сжатую до формулы концептуальную идею, что и открывающая записи к «Подростку» строка: «Гамлет-христианин» [24, т. 16, с. 5]. Эта максима трактуется мной в уже упомянутой статье как «трансцендентальная цель, к которой автор ведет героя с первой строки своих замыслов» [4, с. 303]. И хоть там я достаточно подробно писала о присутствии «Рождественской песни» в романе «Подросток», я, однако, не коснулась вопроса о загадочном появлении краткой цитаты из повести Диккенса в набросках к неосуществленному роману.

В целом «Диккенс и Достоевский» и в частности Диккенс в пространстве «Подростка» — темы, открывающие широкое поле для исследования, и к ним не раз обращались специалисты. В издании «Роман Ф.М. Достоевского “Подросток”: современное состояние изучения» среди ряда работ Н.А. Тарасовой есть и статья «Достоевский и Диккенс» [14, с. 504–515], где автор в основном останавливает свое внимание на прямой аллюзии к роману «Лавка древностей» Диккенса и на теме «заходящего солнца». А в недавно вышедшем втором номере журнала «Достоевский и мировая культура» Е.В. Степанян отмечает: «В появлении имени Диккенса в “достоевском” контексте для нас нет ничего необычного. Примечательно то, как именно оформляется диккенсовская аллюзия в “Подростке”» [13, с. 150].

Здесь я как раз и попробую разобраться в том, «как именно оформляется диккенсовская аллюзия» и какая существует связь между ней и за-

меткой о мечтателе, фразой из наброска к «Мечтателю» и романом «Подросток».

Говоря о конкретной цитате из Диккенса, стоит еще раз вспомнить, что в его тексте фраза “Scrooge and Marley” появляется как название фирмы, носящей имена двух компаньонов. При этом рассказ начинается с сообщения о том, что второй компаньон — Марли — мертв. Но, как говорит Диккенс, «Скрудж не вымарал имени Марли на вывеске. Оно красовалось там, над дверью конторы, еще годы спустя: СКРУДЖ и МАРЛИ. Фирма была хорошо известна под этим названием. И какой-нибудь новичок в делах, обращаясь к Скруджу, иногда называл его Скруджем, а иногда — Марли. Скрудж отзывался, как бы его ни окликнули. Ему было безразлично» [23, т. 12, с. 8; 26, vol. 1, p. 46].

По этому поводу редактор авторитетного нью-йоркского издания *Dickens Studies Annual* Стэнли Фридман в своей книге о Диккенсе приходит к выводу, что эта подробность — молчаливое признание духовной смерти самого Скруджа [20, p. 51]. Здесь можно добавить, что за вывеской «Скрудж и Марли» уже маячит тема фирмы, поглощающей человека, которая получит у Диккенса более детальную и глубинную разработку в романе «Домби и сын» (1846–1848), где само название — это как бы люди, но это одновременно и бренд, во многом определяющий связь этих людей. То же можно сказать и о «Скрудж и Марли» — это вроде бы человеческие имена, но это лишь название фирмы, имя бездушного бизнеса.

Описывая отношения Скруджа и Марли, Диккенс говорит, что они были «компаньонами с незапамятных времен. Скрудж был единственным доверенным лицом Марли, его единственным уполномоченным во всех делах, его единственным душеприказчиком, его единственным законным наследником, его единственным другом и единственным человеком, который проводил его на кладбище» [23, т. 12, с. 7–8].

В этом фактически верном переводе, к сожалению, пропадает определенная игра слов, которые звучат одинаково, но пишутся по-разному и, соответственно, имеют разные значения. В оригинале читаем: “Scrooge and he were partners for I don’t know how many years. Scrooge was his **sole** executor, his **sole** administrator, his **sole** assign, his **sole** residuary legatee, his **sole** friend, and **sole** mourner. And even Scrooge was not so dreadfully cut up by the sad event, but that he was an excellent man of business on the very day of the funeral,

and **sole**mnised it with an undoubted bargain"[2] [26, vol. 1, p. 45]. Дело в том, что слово "**sole**", верно переведенное как «единственный», звучит точно так же, как отличающееся в написании "**soul**", т. е. «**душа**». Иными словами, Марли был не просто «единственным другом» Скруджа, он был «другом его души». Справедливости ради надо признать, что и в англоязычной критике мне не приходилось встречать комментария к этому эффекту омофонии, при том, что он явно присутствует, особенно если учесть, что "sole" упорно повторяется в одном предложении практически 7 раз подряд.

Это настойчивое присутствие слова, звучащего как «душа», подобно камертону, с самого начала настраивает рассказ на определенную «звуковую волну». Но звучание это находится в состоянии контрапункта: здесь сталкиваются тема бездушия Скруджа, воплощающего эгоистический холод фирмы, и «мелодия» души Скруджа — человека. Дух Марли, который является к Скруджу под Рождество, сопровождаемый звоном колокольчиков, говорит своему бывшему компаньону: «Душа, заключенная в каждом человеке <...> должна общаться с людьми и, повсюду следуя за ними, соучаствовать в их судьбе. А тот, кто не исполнил этого при жизни, обречен мыкаться после смерти. Он осужден колесить по свету и — о, горе мне! — взирать на радости и горести людские, разделить которые он уже не властен, а когда-то мог бы — себе и другим на радость» [23, т. 12, с. 23; 26, vol. 1, p. 60–61].

И с этого момента вся история разворачивается как путешествие по спирали в поисках «утраченного времени» и утраченной души. Духи уносят старика Скруджа, ненавидящего все на свете, включая Рождество, в прошлое — в его детство и юность, в поисках той точки в его памяти, где еще «теплилась» его живая, не оледеневшая душа. Затем они отправляются в будущее, где он сам видит свою жалкую смерть, что поистине «берет его за душу», и опять — в настоящее, где с ним происходят кардинальные изменения под влиянием пережитых потрясений. Теперь он стремится поделиться своим богатством с теми, кому многого недодал до встречи с духами. Как, по словам выдающегося кардиолога, «сердце можно лечить только сердцем»[3], так Диккенс подвергает своего героя своеобразному психиатрическому ле-

2 Во французском переводе эта «игра слов» также исчезает: «Scrooge était son **seul** exécuteur testamentaire, le **seul** administrateur de son bien, son **seul** légataire universel, son **unique ami**, le **seul** qui eût suivi son convoi» [27].

3 «Сердце можно лечить только сердцем» — известный афоризм выдающегося кардиолога В.А. Алмазова, высеченный на его надгробии.

чению души с помощью духа — сначала «друга его души», и затем — духов Рождества.

После записи «Scroudge et Marly» в набросках Достоевского (датированных 6 ноября 1876 г.) есть следующий отрывок: « — А что такое Дух? — А Дух то, что теперь между нами и почему у тебя лицо стало добрее, то, почему ты плакать захотел, потому что у тебя дрожали губы, — врешь, не гордись, дрожали, я видел. Дух то, что тебя из Америки привело в этот день вспомнить елку Христову в родительском доме. Вот что Дух» [24, т. 17, с. 9].

Мне видится сразу очень многое в подтексте этих строк. Они внутренне, по смыслу соединяются со строкой «Scrooge et Marley», поскольку после встречи с «Духом» и лицо, и сердце Скруджа становятся добрее. Они также перекликаются с «американской» ротшильдовской идеей подростка и с пробуждением его души, когда он засыпает среди бревен в снегу подобно ребенку из рождественского рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке» (1876). «Как сквозь сон теперь вспоминаю, что вдруг раздался в ушах моих густой, тяжелый колокольный звон, и я с наслаждением стал к нему прислушиваться» [24, т. 13, с. 270].

В этом эпизоде намечается метафизический переход Аркадия от идола денег к Богу. И если аукцион, на котором он повел себя подобно «безжалостному ростовщику», по его словам, был «первым бревном того корабля, на котором Колумб поехал открывать Америку» [24, т. 13, с. 36], то здесь, на дровяном дворе, реальные бревна символически направляют его в другую сторону. Не случайно во сне Аркадию видится церковь, знакомая с детства. Этот момент из романа «Подросток» идейно близок истории о «Скрудже и Марли», поскольку и там и там герой как бы возвращается в свое детство и во сне происходит его «пробуждение».

Важно, что герой «Подростка», едва не ставший «Скруджем», слышит звон церковного колокола — некий сигнал к «пробуждению». Уместно вспомнить, что колокола, и в частности церковные, играют существенную роль в Рождественских рассказах Диккенса. В одном из них, который так и называется «Колокола» (*The Chimes*, 1844), появляется такой мистический пассаж, который можно назвать художественным описанием тайны подсознания. И обращение Диккенса к памяти детства Скруджа, как и обращение Достоевского к памяти Аркадия, — это своего рода погружение в область их подсознания: «Темны тяжелые тучи и мутны глубокие воды, когда море

сознания, пробуждаясь после долгого штиля, отдает мертвых, бывших в нем. Чудища, вида странного и дикого, всплывают из глубин, воскресшие до времени, незавершенные; куски и обрывки несходных вещей перемешаны и спутаны; и когда, и как, и каким неисповедимым порядком одно отделяется от другого и всякое чувство, всякий предмет вновь обретает жизнь и привычный облик, — того не знает никто, хотя каждый из нас каждодневно являет собою вместилище этой Великой Тайны» [23, т. 12, с. 150; 26, vol. 1, p. 200–201].

В этом контексте скажу, что и появление записи «Scroudge et Marly» в набросках Достоевского тоже подобно «всплывающим из глубин, воскресшим до времени, незавершенным кускам и обрывкам несходных вещей», которые «перемешаны и спутаны; и когда, и как, и каким неисповедимым порядком одно отделяется от другого» остается как бы тайной работы подсознания самого Достоевского. Это подобно рисункам писателя, порой возникающим на страницах его рукописей. Позволю себе сравнить строку «Scroudge et Marly» со своего рода «зарисовкой», внутренней отсылкой Достоевского к определенной идее, которая в его сознании предстает как запечатленный образ.

Стоит вспомнить мысль Б.Н. Тихомирова о портретных зарисовках Достоевского. Исследователь подмечает следующие особенности — в черновом автографе к роману «Бесы», там, где герой рассуждает о роли и значении Шекспира, тем же пером, которым записан текст «Бесов», сделан рисунок мужской головы. «И как бы в унисон пафосу своего героя на полях рядом с этим эпизодом Достоевский зарисовывает портрет одного из величайших гениев человечества, творца абсолютной и вечной красоты — английского поэта и драматурга Уильяма Шекспира» [15, с. 91]. И хоть по ряду признаков можно определить, к какому известному портрету ближе всего зарисовка Достоевского, однако «автор “Бесов” не копирует указанный оригинал, а создает на его основе свою версию облика английского драматурга» [15, с. 91]. В этом отношении можно с уверенностью сказать, что, как бы ни вдохновлялся Достоевский произведениями других авторов, а в данном случае Диккенса, он отнюдь «не копирует» оригинал, создавая свою авторскую версию той или иной идеи или сюжетных ходов. Здесь позволю себе сослаться на мысль Т.А. Касаткиной, высказанную в статье «“Мальчик у Христа на елке” Достоевского: структура образа и эстетика действия»:

«В том, как он строит образ, Достоевский оказывается последователем, воскресителем и — преобразователем самых глубинных и фундаментальных оснований западноевропейской культуры» [7, с. 20].

И если все же пойти по пути сходства, то мы заметим, что и Скрудж, и Аркадий — каждый в своем роде — под воздействием каких-то моментов, задевших струны души, избавляются от стяжательских, «ротшильдовских» идей, оба они преображаются, причем именно в том христианском смысле, о котором говорит названный отец Аркадия — раздать все бедным: «То ли у Христа: “Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга”. И станешь богат паче прежнего и бессчетно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бессчетно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь <…> и <…> будешь с самим Богом лицом к лицу» [24, т. 13, с. 311].

Как справедливо отмечает Н.Г. Михновец «“Рождественская песнь в прозе” Чарльза Диккенса ориентируется на ветхозаветные и новозаветные темы, сюжеты и образы» [10, с. 128]. Я хотела бы лишь уточнить: тема «преображенного богача» относит нас непосредственно к библейской притче о богаче и Лазаре, которая лежит как в основе повести Диккенса, так — рискну предположить — в какой-то степени и романа Достоевского о молодом человеке, который на раннем этапе своей жизни решил стать «богачом». Отсылка к этой притче открывает анфиладу связей, начиная с эпиграфа к первому произведению Достоевского «Бедные люди» (1844–1845), взятого из повести В. Одоевского «Живой мертвец» (1844), во многом обязанной как притче о богаче и Лазаре, так и рождественской истории Диккенса. О связи эпиграфа к «Бедным людям» с притчей и с «Рождественской песней» я более подробно писала в статье «“Добродетели потускнели”: От Ричардсона до Бердслея» [3].

Нельзя не согласиться с мнением Т.А. Касаткиной: «Эпиграф к первому произведению Ф.М. Достоевского, взятый из рассказа В.Ф. Одоевского, не так связан с самими “Бедными людьми”, как с творчеством Достоевского в целом» [6, с. 345]. Эпиграф начинается словами: «Ох уж эти мне сказочники!» [24, т. 1, с. 13]. Можно предположить, что у Одоевского это намек на «сказочника» Диккенса, поскольку весь сюжет рассказа «Живой мертвец» (1844) во многом воспроизводит ведущий мотив изданной за год

до этого «Рождественской песни в прозе» Диккенса, правда, с иным финалом. Герой рассказа Одоевского, проснувшись от ужасного сна, лишь только сетует, что прочел на сон грядущий какую-то фантастическую сказку (опять же явный намек на «Рождественскую песнь»), — и продолжает жить по-старому. И повесть Диккенса в основе своей содержит сюжет притчи о Лазаре и богаче. Да, у Одоевского, как в притче, в отличие от Диккенса, в финале не происходит чуда преображения — отсюда, надо полагать, это ироничное восклицание: «Ох уж эти сказочники!» Но и у Диккенса не так все просто. У него в одной повести, по сути, два сюжета, и в одном — сказочном — Скрудж преображается под влиянием предупреждения Марли: «...я прибыл сюда этой ночью, дабы возвестить тебе, что для тебя еще не все потеряно. Ты еще можешь избежать моей участи, Эбинизер[4], ибо я похлопотал за тебя» [23, т. 12, с. 25; 26, vol. 2, p. 63].

И в первом, лежащем на поверхности сюжете у Марли при помощи Духов Рождества получается направить Скруджа «к хижине бедняка». Второй сюжет, где Скрудж умирает тем же скрягой, каким и был, близок библейской притче. В ней рассказывается о том, что некоторый человек был богат и был также «некоторый нищий, именем Лазарь, который лежал у ворот его <...> желал напитаться крошками, падающими со стола богача. Умер нищий и отнесен был Ангелами на лоно Авраамово» (Лк. 16: 20–22) — место покоя и блаженства. Умер и богач, и похоронили его. И в аду, будучи в муках, он взмолился, чтобы Авраам послал Лазаря к нему в дом, чтобы тот предупредил их о мучениях, ибо «если кто из мертвых придет к ним, покаются. Тогда *Авраам* сказал ему: если Моисея и пророков не слушают, то, если бы кто и из мертвых воскрес, не поверят» (Лк. 16: 27–31).

Это как бы один финал библейской притчи. Но следом идут такие слова: «Сказал также *Иисус* ученикам: невозможно не прийти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят <...>. Если же согрешит против тебя брат твой, выговори ему; и если покается, прости ему; и если семь раз в день согрешит против тебя и семь раз в день обратится и скажет: каюсь, — прости ему» (Лк. 7: 1–4). Эта возможность измениться, покаяться и быть прощенным становится основой «сказочного» сюжета повести, где Марли прихо-

4 Здесь и далее используется русская транскрипция имени Ebenezer, данная в переводе Т. Озерской в [23, т. 12]. Распространены также и другие транскрипции имени: Эбенизер и Эбенезер.

дит к Скруджу через семь лет — созвучное мотиву «покаяния и прощения» число.

«“Рождественская песнь” Диккенса имеет не только два плана — сказочный и реальный — но и два сюжета. Первый сюжет — зримый, внешний. Это рассказ о том, как скряга Скрудж под воздействием духов Рождества прозревает и перерождается, превращаясь в щедрого и доброго филантропа. Но это сюжет только сказки “филантропического радостного сна” (по выражению Честертона). Второй сюжет, который находится внутри этой сказки, — это рассказ о том, как мечтательный и заброшенный ребенок постепенно, неуклонно деградируя, превращается в скрягу Скруджа» [5, с. 32].

Мою концепцию «двойного сюжета», высказанную также и в английской версии книги [19], оценила в своем исследовании канадский критик Рут Глэнси: “This delightful small book offers new insights into the artistry of the Christmas book from the perspective of a Russian academic and theater critic. Boborykina views the books as representing the turning point at which Dickens moved away from ‘humanistic illusions’ towards a more pessimistic realism. The books operate on two levels, remaining fairy tales while harboring ‘a sense of tragic reality’” [21, p. 411].

О связи притчи о богаче и Лазаре с повестью Диккенса пишет, в частности, Стэнли Фридман. Он отмечает, что ночной посетитель приходит к Скруджу не для того, чтобы призвать к отмщению[5], но для покаяния и исправления, как в Евангелии (Лк. 16: 27–31), где Иисус рассказывает о богаче в аду, который просит передать его предостережение. Скрудж, по мнению Фридмана, извлекает пользу из слов выходца с того света, призрака Марли [20, p. 58]. Еще раз повторю: Скрудж «извлекает пользу» из предупреждения лишь в одном — сказочном — сюжете повести.

5 Здесь автор явно намекает на призрака отца Гамлета, которого в ироничном ключе вспоминает и Диккенс: «Не могло быть ни малейшего сомнения в том, что Марли мертв. Это нужно отчетливо уяснить себе, иначе не будет ничего необычайного в той истории, которую я намерен вам рассказать. Ведь если бы нам не было доподлинно известно, что отец Гамлета скончался еще задолго до начала представления, то его прогулка ветреной ночью по крепостному валу вокруг своего замка едва ли показалась бы нам чем-то сверхъестественным. Во всяком случае, не более сверхъестественным, чем поведение любого пожилого джентльмена, которому пришла блажь прогуляться в полночь в каком-либо не защищенном от ветра месте, ну, скажем, по кладбищу св. Павла, преследуя при этом единственную цель — поразить и без того расстроенное воображение сына» [23, т. 12, с. 8].

Что же касается намека через упоминание «призыва к отмщению» на гамлетовскую ситуацию, то понятно, что «присутствие призрака не делает трагедию Шекспира “историей с привидениями”, тогда встает вопрос: зачем же там этот призрак? Скорее всего, призрак отца Гамлета — это как бы зримый толчок к размышлению, к обнаружению истины <...> и общность заключается в том, что с помощью “привидения” Скрудж так же обнаруживает некие истины, познает самого себя» [5, с. 19–20]. Здесь сразу хочется отметить, что не только Диккенс с самого начала повести вспоминает Гамлета в контексте явления призрака, пробуждающего в Скрудже давно уснувшие в нем христианские чувства, но и Достоевский начал свои заметки к «Подростку» с формулы «Гамлет-христианин».

Можно вспомнить и то обстоятельство, что у самого Шекспира в первой сцене первого акта «Гамлета» заходит речь о духах и о Рождестве:

> Some say that ever'gainst that season comes
> **Wherein our Savior's birth is celebrated**,
> This bird of dawning singeth all night long;
> And then, they say, **no spirit dare stir abroad** [28, p. 1001].

> Поверье есть, что каждый год, зимою,
> **Пред праздником Христова рождества**,
> Ночь напролет поет дневная птица.
> **Тогда, по слухам, духи не шалят** [25, с. 14].

И Скрудж, и Аркадий, в погоне за наживой или «ротшильдовой идеей» заглушили в себе инстинкт доброты, сострадания, отзывчивость души. Но духи — и собственно дух Рождества — в случае Диккенса, и названый отец Аркадия, возрождают их души, они оба меняются к лучшему. Их духовная трансформация подобна тому выходу «героев в область <...>, суть которой — не алчное потребление, а самоотдача», о котором говорит — в несколько ином контексте — Т.А. Касаткина [8, с. 107].

Достоевский, как и Диккенс, верил в возможность такого «выхода», и это связано с его принципиальной верой в высший идеал. По мысли Достоевского, «идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» [24, т. 21, с. 75–76]. Эту же философию разделял

и Диккенс. Вот почему герои обоих писателей так или иначе оказываются способными к преображению.

В близком радиусе этой темы находится и рассказ Достоевского «Господин Прохарчин», написанный в 1846 г. вскоре после «Бедных людей», где с самого начала творческого пути писателя подспудно (по крайней мере в эпиграфе) уже звучала тема «Рождественской песни». И герой рассказа Семен Иванович Прохарчин также какими-то своими сторонами подобен Скруджу. В определенном смысле можно говорить о том, что и г-н Прохарчин, как и Скрудж, отказавший своей невесте ради возможности разбогатеть, выбирает деньги, а не любовь. Не случайно на кровати Семена Ивановича появляется некий объемный, телесный образ женщины. Пусть это была попытка изобразить всего лишь «золовку» и пусть эти контуры женского силуэта — иллюзия, появляются они не случайно. И не случайно именно на кровати — месте, где хранятся деньги, не потраченные на какую-то другую жизнь, не разделенные ни с кем, в том числе и ни с одной женщиной. Эта мифическая «золовка» на постели — тема несостоявшейся женщины в жизни человека, который избрал другие ценности.

Как и Скрудж, отказывавший не только другим, но и себе во всем, что могло бы приносить радость, Прохарчин провел жизнь в нищете, однако после его смерти в его жалкой каморке обнаруживают целое состояние, которое он скопил тайно, не выдавая себя ничем. И, как и в случае со Скруджем, все, что от него осталось, — это только мусор. «Во сне ли, наяву ли смерть, подводя итог ценности человеческой жизни, обнаруживает в этих двух рассказах никчемность накопленного всей жизнью “добра”. И Прохарчин, и Скрудж в своем тайном или явном служении Деньгам в конце концов оказываются (в том числе и в своих собственных глазах) какой-то “дрянью и ветошью”, которую можно купить за гроши» [5, с. 28]. Но хоть герой Достоевского и не очнется от своего смертельного сна, чтобы преобразиться в некой сказочной реальности, он, так же как и герой Диккенса, как бы что-то поймет после смерти: «В лице его появилась какая-то глубокая дума, а губы были стиснуты с таким значительным видом, которого никак нельзя было бы подозревать при жизни принадлежностью Семена Ивановича. Он как будто бы поумнел» [24, т. 1, с. 262].

Как справедливо отмечается в исследовании «“Господин Прохарчин” (символика огня)»: «Призраки, встающие в сознании героя, пробуждают

его к жизни: он видит чужие страдания, и к нему приходит ощущение вины» [16, с. 33]. Это можно практически напрямую отнести и к Скруджу, с той только разницей, что духи заставляют его вспомнить собственные страдания и ощутить новые, что пробуждает в нем чувство сострадания к другим. В той же работе о г-не Прохарчине автором высказана, на мой взгляд, очень глубокая мысль, резонирующая с тем, о чем говорится и в данной статье: «Но из убогого героя раннего Достоевского выйдет не только Раскольников с его вселенской отзывчивостью, который осуществит порыв Прохарчина и спасет детей из огня, но и <...> Аркадий Долгорукий, бросившийся из своего угла и арифметической идеи в живую жизнь <...>» [16, с. 49]. Действительно, можно говорить о том, что мотив «зависимости» от накопительства и плата за накопленное чем-то главным в самом себе не только объединяют Скруджа и Прохарчина, которые хоть и «призрачно», однако в конце концов преображаются, но и как бы служат некоей прелюдией, «наброском» к одной из тем «Подростка». Как отмечает Т.А. Касаткина: «Деньги в идее подростка для Достоевского — то, на чем только и возможно ***наглядно, ощутимо*** показать процесс собирания личностью ресурса, накопления личностных сил, созидания и “заполнения”, насыщения индивидуального контура человека. Это долгое собирание и медленное насыщение предполагает в какой-то момент взрывную перемену природы человека, существовавшего в отъединенном и скудном мире нехватки, в котором он все стремится захватить внутрь себя, присвоить — и вдруг, максимально заполнив себя, ощущает, что тем не утоляет своей неизбывной нужды, что он — нищий до тех пор, пока удерживает все для себя; что чтобы избыть нужду — нужно поменять способ взаимодействия с миром, поменять вектор движения с затягивающего внутрь на отдающий вовне, стать вместо алчной черной дыры изобильным источником всему живущему» [9, с. 18].

Замечу здесь à propos, что страсть к накопительству и у Скруджа, и у Аркадия связана с «отъединенным и скудным миром нехватки», с тем, что им обоим чего-то важного не хватало в детстве. Как верно отметил Гарри Стоун, автор книги «Диккенс и невидимый мир», «Скрудж <...> жертва той раны, которую ему нанесли в детстве» [22, p. 124]. Подобная рана была мотивом к накопительству и для Аркадия. Кстати сказать, в «Рождественской песне», как и у Достоевского в «Подростке», именно отец становится знаковой и значимой фигурой, как-то отвечающей за детскую травму героя.

Хотя у Диккенса этот мотив проходит лишь краткой строкой, но его нельзя не заметить — когда сестра Скруджа неожиданно приходит за ним в школу, чтобы забрать домой: «Домой! Совсем! Навсегда! Отец стал такой добрый, совсем не такой, как прежде, и дома теперь, как в раю. <…> Вчера вечером я не побоялась, — взяла и попросила его еще раз, чтобы он разрешил тебе вернуться домой. И вдруг он сказал: “Да, пускай приедет”» [23, т. 12, с. 37; 26, vol. 1, p. 73–74]. Многое в формировании Скруджа объясняется такими словами, как «Отец стал такой добрый, совсем не такой, как прежде», «я не побоялась» — и почти безразличным: «Да, пускай приедет».

Все сказанное выше в большей или меньшей степени говорит в пользу того, что строка к «Мечтателю» появляется на страницах Достоевского не случайно и она тесно связана с романом «Подросток». Запись же эта, повторюсь, сделана, когда роман был уже закончен. И все же… У записи и романа есть одно ключевое слово, которое появляется в заметках к «Подростку», а именно: «Лицо: (тип) *Мечтатель*» [24, т. 16, с. 49].

Теперь вспомним Мечтателя «Белых ночей». И оказывается, что у Мечтателя и Скруджа есть некий общий знаменатель — это книги, которые читают герои. Именно книги, которые читает герой Диккенса — Эбинизер Скрудж, становятся тем связующим звеном, которое соединяет «Рождественскую песнь», «Подростка» и набросок «Мечтатель».

Как заметила Е.В. Степанян, «упоминание о прочитанном, каким бы беглым оно ни было, углубляет наше впечатление о персонаже, оказывается не случайным, а существенным. Чтение усиливает личностные качества читающего» [13, с. 149]. В данном контексте это особенно важное замечание, поскольку «упоминание о прочитанном» Скруджа действительно является «существенным» фактором для понимания глубинного реализма тех фантастических событий, которые происходят с архетипичным героем Диккенса. Книги также оказываются «существенным» фактором для выстраивания логической цепочки связей между заголовком «Мечтатель», записью «Scroudge et Marly», под которым она находится, и романом «Подросток».

Стэнли Фридман объясняет значимость книг, которыми в детстве зачитывался Скрудж (герои которых являлись перед его воображением как живые), тем, что это придает определенную убедительность прихода к нему привидений и духов [20, p. 54].

В самом деле, за этими книгами встает психологический и в целом глубинный реализм сказки Диккенса, во многом роднящий его с «фантастическим реализмом» Достоевского.

Что же это за книги, которые читает Скрудж? Можно только согласиться с мыслью С. Фридмана, что убедительность перерождению старика Скруджа придает картина из прошлого. Его путешествие в детство напоминает ему о его боли от чувства одиночества, покинутости, когда на Рождественские каникулы все разъезжались по домам, а он оставался один в классе в окружении оледенелых глобусов. Он видит себя читающим книги, которые были единственными товарищами его детства, книги, на которые живо откликалась его душа: «Они направились к двери в глубине прихожей. Дух впереди, Скрудж — за ним. Она распахнулась, как только они приблизились к ней, и их глазам предстала длинная комната с уныло голыми стенами, казавшаяся еще более унылой оттого, что в ней рядами стояли простые некрашеные парты. За одной из этих парт они увидели одинокую фигурку мальчика, читавшего книгу при скудном огоньке камина, и Скрудж тоже присел за парту и заплакал, узнав в этом бедном, всеми забытом ребенке самого себя, каким он был когда-то. Все здесь <...> находило отклик в смягчившемся сердце Скруджа и давало выход слезам. Дух тронул его за плечо и указал на его двойника — погруженного в чтение ребенка. Внезапно за окном появился человек в чужеземном одеянии, с топором, заткнутым за пояс. Он стоял перед ними как живой, держа в поводу осла, навьюченного дровами. — Да это же Али Баба! — не помня себя от восторга, вскричал Скрудж. — Это мой дорогой, старый, честный Али Баба! Да, да, я знаю! Как-то раз на святках, когда этот заброшенный ребенок остался здесь один, позабытый всеми, Али Баба явился ему. Да, да, взаправду явился, вот как сейчас! Ах, бедный мальчик! А вот и Валентин и его лесной брат Орсон — вот они, вот! <...> — А вот и попугай! — восклицал Скрудж. <...> “Бедный Робин Крузо, — сказал он своему хозяину, когда тот возвратился домой, проплыв вокруг острова. — Бедный Робин Крузо! Где ты был, Робин Крузо?” <...> И тут же, с внезапностью, столь несвойственной его характеру, Скрудж, глядя на самого себя в ребячьем возрасте, вдруг преисполнился жалости и, повторяя: — Бедный, бедный мальчуган! — снова заплакал. — Как бы я хотел... — пробормотал он затем, утирая глаза рукавом, и сунул руку в карман. Потом, оглядевшись по сторонам, добавил: — Нет, теперь

уж поздно. — А чего бы ты хотел? — спросил его Дух. — Да ничего, — отвечал Скрудж. — Ничего. Вчера вечером какой-то мальчуган запел святочную песню у моих дверей. Мне бы хотелось дать ему что-нибудь, вот и все. Дух задумчиво улыбнулся и, взмахнув рукой, сказал: — Поглядим на другое Рождество» [23, т. 12, с. 35–36].

Книги, которые читает подросток Скрудж, выбранные для него Диккенсом, говорят о многом. «Валентин и Орсон» — французский средневековый рыцарский роман о двух братьях-близнецах, один из которых — Орсон — воспитанный медведицей, стал свирепым и диким, как зверь. Другой же — Валентин — воспитывался при дворе короля и стал благородным рыцарем. В какой-то момент Валентин побеждает близнеца — зверя, и они оба находят свою мать. Эта история созвучна глубинному мотиву самой «Рождественской песни». Можно сказать, что у Диккенса Скрудж распадается на двух Скруджей — один из которых «зверски» жесток, а другой — анти-Скрудж — по-рыцарски милосерден.

Здесь также хочется отметить, что «рыцарская тема» характерна и для «сказки» Достоевского «Маленький герой», и для Мечтателя «Белых ночей», о чем я писала в статье «“Белые ночи” Достоевского: от малой формы к большой судьбе» [2, с. 158–202].

Еще одна книга — «Робинзон Крузо» Даниэля Дефо. Прежде всего — это усиление образа крайнего одиночества. Ребенок Скрудж, оставшись единственным обитателем опустевшей на каникулы школы, и сам, наверное, чувствовал себя заброшенным на необитаемый остров. Кроме того, Робинзон, с одной стороны, как герой просветительского романа, спасается благодаря разуму, а с другой — его преданность Библии, которую он успел захватить с потонувшего корабля, по-своему спасает его. В романе Дефо также заложен интерес к выгоде, к росту капитала — то, что потом в гротескной форме проявится в Скрудже. Но главное — Робинзон остается человеком благодаря духовной основе. И вот эту духовную основу Диккенсу удается отыскать в Скрудже и вернуть бесчеловечного ростовщика к самому себе, каким он когда-то был и мог бы быть.

И, наконец, сказки «Тысяча и одна ночь». Как отмечают многие исследователи жизни и творчества Диккенса, образ одинокого мальчика, читающего книги, списан с самого Диккенса, да и книги эти были любимыми в его детстве. Так, известный писатель Питер Акройд в своем биографиче-

ском романе «Диккенс» отмечает, что сцена, когда Скрудж видит себя в детстве за чтением книг, есть отражение детства самого Диккенса, одинокого ребенка, который с головой уходил в книги [18, p. 34]. И вот Скрудж, герой сказки, сам читает сказку — одну из любимых сказок маленького Диккенса. Можно вспомнить, что и Достоевскому в детстве читали эти сказки Шахерезады.

А в романе Достоевского «Белые ночи» (1848) герой — Мечтатель, как он сам себя называет, говорит о себе что-то очень созвучное этому: что он один, «то есть один совершенно, — один, один вполне», что однажды он «заплакал от воспоминанья» [24, т. 2, с. 109–110]. И самое главное в нашем контексте — он также упоминает сказку из «Тысячи и одной ночи». Мечтатель, который жил от рассказа до рассказа 4 ночи, и как бы сам немного пребывал в пространстве этих сказок, заимствует аллюзию из них и даже себя ассоциирует с героем сказки: «Теперь, милая Настенька, теперь я похож на дух царя Соломона, который был тысячу лет в кубышке, под семью печатями, и с которого наконец сняли все эти семь печатей» [24, т. 2, с. 114]. Это отсылка к «Сказке о рыбаке» из «Тысячи и одной ночи», как, собственно, и сказано в комментариях к повести [24, т. 2, с. 489]. Н.Н. Подосокорский в статье «Призраки “Белых ночей”: масон в паутине посмертия, майская утопленница и дух царя Соломона» вносит уточнения в то, с кем именно ассоциирует себя Мечтатель: «Возможно, центральное место романа — это признание Мечтателя в том, что он похож на дух царя Соломона <…>. Эта сказка занимает третью и четвертую ночи царя Шахрияра и, действительно, перекликается с третьей и четвертой ночами “Белых ночей”. В “Сказке о рыбаке” говорится о мрачном и мерзком ифрите, который за свое вероотступничество был заключен в кувшин царем Сулейманом ибн-Даудом и пробыл в нем более тысячи восьмисот лет. Как только рыбак освободил злого джинна, тот захотел убить своего спасителя, но путем хитрой уловки был помещен обратно в кувшин и вновь запечатан соломоновой печатью. Вместе с тем, Мечтатель вовсе не испытывает такой лютой злобы, как ифрит из сказки, а его слова о том, что он “похож на дух царя Соломона”, сделаны Достоевским намеренно двусмысленными: можно понять и так, что он сравнивает себя с самим царем Соломоном, а вовсе не с одним из его демонов» [12, с. 105].

Здесь для нас интересно то, что Мечтатель, как и Скрудж, как-то сближается с героями книг, которые он читает. Но еще интереснее то, что

Мечтатель среди прочих книг, которые он читал, отсылает нас к сказкам Шахерезады. В результате чего получается такая формула или «уравнение»: Скрудж читает сказки «Тысячи и одной ночи», Мечтатель читает их же, в работе над «Подростком» появляется заметка «*Мечтатель*» и, наконец, в набросках под заголовком «Мечтатель» первой строкой появляется «Scrooge et Marley». Можно заметить, что связующим звеном здесь становится книга — книга сказок и мотив «мечтателя».

Возможно, подходя к разработке романа «Мечтатель», Достоевский, который подспудно перенес свое впечатление от «Рождественской песни» в обрисовку внутренних трансформаций Аркадия, оставался все еще в состоянии размышления над повестью Диккенса, она была как-то актуальна в его сознании.

В произведении Диккенса скряга с окаменевшим сердцем (чье имя Эбинизер, кстати, означает «камень») смягчается и кардинально меняет свое мировоззрение под воздействием путешествия в детство, под воздействием видений, показанных ему духами Рождества Христова. Точнее, «Эбинизер» на иврите означает «камень помощи», о котором говорится в Ветхом Завете в Первой книге Царств (1 Цар. 7: 12): «И взял Самуил один камень, и поставил между Массифою и между Сеном, и назвал его Авен-Езер, сказав: до сего места помог нам Господь». Иными словами, в имени героя Диккенса символически заложена идея помощи Бога в его преображении. При этом возможность такой помощи оправдана тем, что мы узнаем о детстве Скруджа и, в частности, о его любви к чтению. По тому, как и какие книги читает Скрудж, мы понимаем, что и он когда-то был мечтателем. Но его детские «сказочные» мечты сменились деловым подходом в стремлении разбогатеть. Однако, поскольку в его жизни когда-то была вера в чудо, он и сам становится героем сказки или своего рода утопии, героем некоего недостижимого идеала. По замечанию Достоевского, «Диккенс и взял только идеал действительности» [24, т. 22, с. 76]. Но ведь и сам Достоевский придавал огромное значение желанию стать лучшими (при идеалах лучшего) и утверждал, в том числе и в своем творчестве, что «без идеалов, то есть без определенных хоть сколько-нибудь желаний лучшего, никогда не может получиться никакой хорошей действительности» [24, т. 22, с. 75].

При всем неоднозначном отношении к «мечтателю» как типу и к мечтательству как явлению появление записи, отсылающей нас к Скруджу

под заголовком «Мечтатель», по крайней мере говорит о том, что для Достоевского есть какая-то связь между его размышлениями о «мечтателе» и его воспоминаниями о повести Диккенса. В очерке 1860 г. «Петербургские сновидения в стихах и в прозе», где есть и тема мечтателя, и тема Рождества и новогодних игрушек, Достоевский вспоминает встречу с мальчиком, который попросил у него шесть копеек на пирожок. Эта встреча оставляет горькое чувство и заставляет задуматься — в кого вырастет этот мальчик, как может сказаться на нем рана унижения бедностью: «Он не пропадет; жаль, конечно, его отца, но он как-нибудь приютится, найдет себе место, обойдется. Вероятно, он уже человек законченный. К тому же ведь и не без маленьких же несчастий на земле; да и не он один, не так ли? Но все-таки невыносимо, когда — ну хоть невольно — подумаешь, сколько грустного цинизма, сколько тяжелых впечатлений вынесет этот мальчик из своего детства. И не отразится ли этот цинизм в его нравственном развитии? А если отразится, то чем? отвращением ли к этому цинизму или одним из тех примирений, которые губят душу навеки? Этот уже мальчик учился, он уже многое понимает; он краснеет и стыдится. Он честен и уже мыслил, потому что несчастие учит мыслить, да иногда и слишком рано. Что? как же отзовется ему потом его случайное нищенство? Будет ли он вспоминать этот день с отвращением и содроганием или обратится в дармоеда в отставке, в форменном пальто и с отвратительно благородной наружностью?» [24, т. 19, с. 78].

В таком контексте «Скрудж и Марли» может означать указание на опасность того, во что может превратиться мечтатель, если он совсем оставит, забудет свои мечты. Эбинизер был мечтательным ребенком, находившим спасение от одиночества в мире книг. Также в мире книг (в том числе и того же «Робинзона Крузо», и «Дон Кихота») находит утешение от одиночества в ужасной школе и все более чужом доме любимый и наиболее автобиографичный герой Диккенса — Дэвид Копперфильд (1849). И то же было с Мечтателем Достоевского. А мечтательный подросток Эбинизер, став человеком «дела», становится «Скруджем». Может быть, начав тему, озаглавленную «Мечтатель», Достоевский кратко напоминает себе, что что-то умирает в самом человеке, когда умирают его мечты или его способность верить в лучшее, он превращается в «Скруджа и Марли», т. е. в кого-то, кто наполовину мертв...

Начиная с эпиграфа к «Бедным людям» через «Господина Прохарчина», к Мечтателю «Белых ночей», к «Подростку» и, наконец, к записям под заголовком «Мечтатель» тема «Рождественской песни» проходит свой витиеватый путь, выходя на поверхность лишь в виде короткой цитаты, замыкающей круг этого долгого странствия. Это внутренняя нить размышлений писателя, которая тянется от раннего Достоевского к Достоевскому позднему. И, как мне представляется, это почти иллюстрация к мысли Т.А. Касаткиной, высказанной, правда, в ином контексте: «То, что будет описано Достоевским <…> является отголоском того первоначального умонастроения и состояния Достоевского, которое зафиксировано в его ранних произведениях» [8, с. 108].

И в дополнение отмечу, что короткая запись — книжная аллюзия к повести Диккенса — не только подтверждает мысль Достоевского о том, что «мы на русском языке понимаем Диккенса <…> почти так же, как и англичане, даже, может быть, со всеми оттенками; даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников» [24, т. 21, с. 69], но и относится прежде всего к самому писателю. И, кроме того, запись «Scrooge et Marley» по-своему служит доказательством, что «Рождественская песнь в прозе» действительно понималась им «со всеми оттенками». Она как-то присутствовала в его сознании в процессе работы над теми или иными произведениями, начиная от эпиграфа к дебютному роману, вплоть до романа, который будет написан через три десятилетия и даже после, в процессе работы над романом, который не будет написан.

Список литературы

Исследования

1 *Ашимбаева Н.Т.* Отражения художественного мира Диккенса в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2004. № 20. С. 239–247.

2 *Боборыкина Т.А.* «Белые ночи» Достоевского: от малой формы к большой судьбе // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 158–202. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-158-202

3 *Боборыкина Т.А.* «Добродетели потускнели»: От Ричардсона до Бердслея // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3 (15). С. 98–120. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-98-120

4 *Боборыкина Т.А.* Уже не подросток, еще не князь // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: современное состояние изучения / гл. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 275–308. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-275-308

5 *Боборыкина Т.А.* Художественный мир повестей Чарльза Диккенса. СПб.: Гиппократ, 1996. 138 с.

6 *Касаткина Т.А.* «Живой мертвец» В.Ф. Одоевского как источник одного из базовых положений философии Достоевского и ряда структурных принципов его творчества // Литература и философия: От романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В.Ф. Одоевского / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 344–353.

7 *Касаткина Т.А.* «Мальчик у Христа на елке» Ф.М. Достоевского: структура образа и эстетика действия // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1 (5). С. 16–40. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-16-40

8 *Касаткина Т.А.* Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 95–115. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-95-115

9 *Касаткина Т.А.* Предисловие // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: современное состояние изучения / гл. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 17–22. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-17-22

10 *Михновец Н.Г.* «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса как произведение-посредник и тип культуры // Проблемы исторической поэтики. 2008. № 8. С. 127–146. https://doi.org/10.15393/j9.art.2008.2598

11 *Оруэлл Дж.* Чарльз Диккенс // Тайна Чарльза Диккенса. М.: Книжная палата, 1990. С. 226–243.

12 *Подосокорский Н.Н.* Призраки «Белых ночей»: масон в паутине посмертия, майская утопленница и дух царя Соломона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 88–116. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-88-116

13 *Степанян Е.В.* Déjà lu. Как вспоминается прочитанное? // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 2 (30). С. 143–156. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-143-156

14 *Тарасова Н.А.* Проблемы текстологического исследования романа «Подросток» // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: современное состояние изучения / гл. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 431–567. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-431-567

15 *Тихомиров Б.Н.* Портретные зарисовки Достоевского: из новых атрибуций // Неизвестный Достоевский. 2014. Т. 1, № 1–2. С. 82–93. https://doi.org/10.15393/J10.ART.2014.7

16 *Чернова Н.В.* «Господин Прохарчин» (символика огня) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 1996. Т. 13. С. 29–49.

17 *Эйзенштейн С.М.* «Психология композиции» Эдгара По // *Эйзенштейн С.М.* Неравнодушная природа. М.: Эйзенштейн-центр, 2004.С. 307–323.

18 *Ackroyd P.* Dickens. London: Vintage, 2002. 608 p.

19 *Boborykina T.* The Artistic World of Charles Dickens's Christmas Books. St. Petersburg: Hippocrat Ltd., 1997. 200 p.

20 *Friedman S.* Dickens's Fiction. Tapestries of Conscience. New York: AMS Press, 2003. 195 p.

21 *Glancy R.F.* An Annotated Bibliography, Supplement 1: 1985–2006 // Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction. 2007. Vol. 38. P. 301–483.

22 *Stone H.* Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 370 p.

Источники

23 *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Худож. лит., 1957–1963.

24 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

25 *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: Искусство, 1960. Т. 6. 685 с.

26 *Dickens C.* The Christmas Books: in 2 vols. Harmondsworth: The Penguin English Library, 1971.

27 *Dickens C.* Cantique de Noël. URL: https://www.gutenberg.org/cache/epub/16021/pg16021-images.html (дата обращения: 10.12.2025).

28 *Shakespeare W.* The Complete Works. London; New York: Spring Books, 1982. 1080 p.

References

1 Ashimbaeva, N.T. “Otrazheniia khudozhestvennogo mira Dikkensa v tvorchestve Dostoevskogo” [“The Reflections of Dickens’s Artistic World in Dostoevsky’s Works”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 20, 2004, pp. 239–247. (In Russ.)

2 Boborykina, T.A. “‘Belye nochi’ Dostoevskogo: ot maloi formy k bol’shoi sud’be” [“Dostoevsky’s *White Nights*: From a Small Form to a Great Destiny”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 158–202. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-158-202 (In Russ.)

3 Boborykina, T.A. “‘Dobrodeteli potuskneli’: Ot Richardson do Berdsleia” [“‘Virtues Have Faded’: From Richardson to Beardsley”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (15), 2021, pp. 98–120. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-98-120

4 Boborykina, T.A. “Uzhe ne podrostok, eshche ne kniaz’” [“No Longer an Adolescent, Not Yet a Prince”]. *Roman F.M. Dostoevskogo “Podrostok”: sovremennoe sostoianie izucheniia* [*Dostoevsky’s Novel “The Adolescent”: Current State of Research*], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 275–308. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-275-308 (In Russ.)

5 Boborykina, T.A. *Khudozhestvennyi mir povestei Charl’za Dikkensa* [*The Artistic World of Charles Dickens’s Novellas*]. St. Petersburg, Gippokrat Publ., 1996. 138 p. (In Russ.)

6 Kasatkina, T.A. “‘Zhivoi mertvets’ V.F. Odoevskogo kak istochnik odnogo iz bazovykh polozhenii filosofii Dostoevskogo i riada strukturnykh printsipov ego tvorchestva” [“V.F. Odoevsky’s *The Living Dead* as a Source of One of the Basic Principles of Dostoevsky’s Philosophy and a Number of Structural Principles of His Work”]. *Literatura i filosofiia: Ot romantizma k XX veku. K 150-letiiu so dnia smerti V.F. Odoevskogo* [*Literature and Philosophy: From Romanticism to the 20th Century. To the 150th Anniversary of V.F. Odoevsky’s Death*], ed. by E.A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2019, pp. 344–353. (In Russ.)

7 Kasatkina, T.A. “‘Mal’chik u Khrista na elke’ F.M. Dostoevskogo: struktura obraza i estetika deistviia” [“‘The Boy at Christ’s Christmas Tree’ by Fyodor Dostoevsky: The Structure of the Image and the Aesthetics of Action”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (5), 2019, pp. 16–40. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-16-40 (In Russ.)

8 Kasatkina, T.A. “Osobennosti struktury rannikh ‘gnosticheskikh’ tekstov Dostoevskogo: Anagogicheskaia istoriia” [“Features of the Structure of Dostoevsky’s Early ‘Gnostic’ Texts: An Anagogical Story”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (10), 2020, pp. 95–115. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-95-115

9 Kasatkina, T.A. “Predislovie” [“Preface”]. *Roman F.M. Dostoevskogo “Podrostok”: sovremennoe sostoianie izucheniia* [*Dostoevsky’s Novel “The Adolescent”: Current State of*

Research], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 17–22. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-17-22 (In Russ.)

10 Mikhnovets, N.G. "'Rozhdestvenskaia pesn' v proze' Ch. Dikkensa kak proizvedenie-posrednik i tip kul'tury" ["Charles Dickens's *A Christmas Carol* as an Intermediary Work and a Cultural Type"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 8, 2008, pp. 127–146. https://doi.org/10.15393/j9.art.2008.2598 (In Russ.)

11 Orwell, George. "Charl'z Dikkens" ["Charles Dickens"]. *Taina Charl'za Dikkensa* [*The Mystery of Charles Dickens*]. Moscow, Knizhnaia palata Publ., 1990, pp. 226–243. (In Russ.)

12 Podosokorskii, N.N. "Prizraki 'Belykh nochei': mason v pautine posmertiia, maiskaia utoplennitsa i dukh tsaria Solomona" ["Ghosts of *White Nights*: A Mason in the Web of the Afterlife, the May Drowned Woman, and the Spirit of King Solomon"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2019, pp. 88–116. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-88-116 (In Russ.)

13 Stepanian, E.V. "Déjà lu. Kak vspominaetsia prochitannoe?" ["Déjà lu. How Do We Remember What We Read?"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (30), 2025, pp. 143–156. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-2-143-156 (In Russ.)

14 Tarasova, N.A. "Problemy tekstologicheskogo issledovaniia romana 'Podrostok'" ["Textual Aspects of the Research on the Novel *The Adolescent*"]. *Roman F.M. Dostoevskogo "Podrostok": sovremennoe sostoianie izucheniia* [*Dostoevsky's Novel "The Adolescent": Current State of Research*], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 431–567. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0677-2-431-567 (In Russ.)

15 Tikhomirov, B.N. "Portretnye zarisovki Dostoevskogo: iz novykh atributsii" ["Dostoevsky's Portrait Sketches: New Attributions"]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, vol. 1, no. 1–2, 2014, pp. 82–93. (In Russ.) https://doi.org/10.15393/J10.ART.2014.7

16 Chernova, N.V. "'Gospodin Prokharchin' (simvolika ognia)" ["'Mr. Prokharchin' (Symbolism of Fire)"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky. Materials and Research*], vol. 13. St. Petersburg, Nauka Publ., 1996, pp. 29–49. (In Russ.)

17 Eizenshtein, S.M. "'Psikhologiia kompozitsii' Edgara Po" ["Edgar Poe's 'Psychology of Composition'"]. *Neravnodushnaia priroda* [*Nonindifferent Nature*]. Moscow, Eizenshtein-tsentr Publ., 2004, pp. 307–323. (In Russ.)

18 Ackroyd, Peter. *Dickens*. London, Vintage, 2002. 608 p. (In English)

19 Boborykina, Tatiana. *The Artistic World of Charles Dickens's Christmas Books*. St. Petersburg, Hippocrat Ltd., 1997. 200 p. (In English)

20 Friedman, Stanley. *Dickens's Fiction: Tapestries of Conscience*. New York, AMS Press, 2003. 195 p. (In English)

21 Glancy, Ruth F. “An Annotated Bibliography, Supplement 1: 1985–2006.” *Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction*, vol. 38. New York, AMS Press, 2007, pp. 301–483. (In English)

22 Stone, Harry. *Dickens and the Invisible World: Fairy Tales, Fantasy, and Novel-Making.* Bloomington, Indiana University Press, 1979. 370 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DRJESB
УДК 821.161.1.0 + 821.112.2.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Гем)51

«ОТСТУПЛЕНИЕ В ПОХВАЛУ ОСЛА» ГЕНРИХА КОРНЕЛИЯ АГРИППЫ НЕТТЕСГЕЙМСКОГО В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

© 2026 г. Т.А. Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 апреля 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-294-313

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 25-18-00009 «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф.М. Достоевского 1859–1881 годов», https://rscf.ru/project/25-18-00009/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В ранней юности Достоевский увидел для себя единственное дело жизни — постигать тайну человека и тайну Бога. Такая жизненная задача неизбежно предполагала обращение к книгам европейской эзотерической традиции и, как следствие, их функциональное присутствие в произведениях писателя. В частности, таковыми оказались книги Агриппы Неттесгеймского, сыгравшие значительную роль в возникновении замысла и в организации текстового пространства «Преступления и наказания» и «Идиота». Обычно книги, столь важные для его произведений, Достоевский не только прямо упоминает, но и вводит в повествование как элемент сюжета, как предмет. Однако в данном случае мы имеем дело с необычной ситуацией — книга, играющая роль весьма нетривиального мировоззренческого ориентира в тексте Достоевского, должна быть там упомянута — но в силу внешних по отношению к тексту причин не может быть упомянута. Достоевский выходит из положения и все же вписывает нужную ему книгу в текст — и если в «Идиоте» мы считываем эту отсылку к сочинению Агриппы, то вместо «таинственного» названия романа, разгадыванию которого исследователи посвятили немало усилий, у нас оказывается прозрачное по значению название, задающее к тому же программу хода романного действия в самых «странных» (в том случае, если мы не учитываем текст Агриппы) его поворотах.

Ключевые слова: книга в книге, построение глубокого текста, Достоевский, «Идиот», «Преступление и наказание», Агриппа Неттесгеймский, “Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei,” “Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus”

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* «Отступление в похвалу осла» Генриха Корнелия Агриппы Неттесгеймского в романе Достоевского «Идиот» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 294–313. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-294-313

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

"DIGRESSION IN PRAISE OF THE ASS" BY HEINRICH CORNELIUS AGRIPPA VON NETTESHEIM IN DOSTOEVSKY'S *THE IDIOT*

© 2026. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: April 30, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 25-18-00009: "Characters' Writings, Languages, and Readings in Dostoevsky's Mature Works (1859–1881)" (https://rscf.ru/project/25-18-00009/).

Abstract: In his early youth, Dostoevsky recognized a single life purpose for himself: to comprehend the mystery of man and the mystery of God. Such a life's task inevitably presupposed an engagement with the books of the European esoteric tradition and, consequently, their functional presence in the writer's works. In particular, the writings of Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim played a significant role in the formation of both the conceptual framework and the textual organization in *Crime and Punishment* and *The Idiot*. As a rule, Dostoevsky not only directly mentions books that are so important for his works but also introduces them into the narrative as an element of the plot, as an object. In this instance, however, we encounter an unusual situation: a book that functions as a highly non-trivial worldview reference point in Dostoevsky's text ought to be named explicitly, yet for reasons extraneous to the text it cannot be mentioned. Dostoevsky resolves the problem by nevertheless inscribing the book he needs into the text. If, in *The Idiot*, we decipher this reference to Agrippa's work, the novel's "mysterious" title — over which scholars have long labored — becomes transparent in meaning and, moreover, sets the program for the course of the novel's action, including its most "strange" turns — strange only if Agrippa's text is not taken into account.

Keywords: book within a book, structure of a deep text, Dostoevsky, *The Idiot*, *Crime and Punishment*, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei*, *Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus*

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

For citation: Kasatkina, T.A. "'Digression in Praise of the Ass' by Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim in Dostoevsky's *The Idiot*." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 294–313. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-294-313

се, Царь твой грядет,
сидя на молодом осле
(Ин. 12: 15)

«Вы, может быть, по себе судите?» — спрашивает Кириллова хроникер «Бесов». «Всякий не может судить как по себе» [15, т. 10, с. 93], — отвечает тот, покраснев. Состояние исследований творчества Достоевского очень наглядно подтверждает утверждение Кириллова как минимум в одном аспекте.

Проблема «суждения по себе» заключается в том, что мы все еще не очень представляем себе, какой круг чтения был ***естественным*** для окружения Достоевского — и ***востребованным*** для него самого ***как исследователя, с юности увлеченного онтологической, а не психологической тайной человека***. А этот круг чтения очень отличается от нашего — и того, который был сформирован в советскую эпоху образовательным (и/или альтернативным) каноном, и нынешнего, разбившегося на информационные пузыри, в которых те, что читают определенный сегмент книг, относящихся к кругу чтения Достоевского, и ***любого***, кто в его время устремился бы исследовать ***тайну человека***, вряд ли читают пристально самого Достоевского (по крайней мере настолько пристально, чтобы мгновенно опознать явно и прямо отозвавшуюся в романе книгу при ее чтении).

Посмотрим на свидетельства самого Достоевского (редкие, поскольку для него процесс чтения был настолько же естественен, насколько был естественен и процесс ежедневного посещения за границей художественных музеев — и если бы не воспоминания Анны Григорьевны, мы бы со-

всем себе не представляли, что такое посещение было ежедневной рутиной) (подробнее см.: [2, с. 120–135]).

11 (23) декабря 1868 г. из Флоренции, завершая роман «Идиот», Достоевский пишет А.Н. Майкову: «Здесь же у меня на уме теперь 1) огромный роман, название ему “Атеизм” (ради Бога, между нами), но ***прежде чем приняться за который, мне нужно прочесть чуть не целую библиотеку атеистов, католиков и православных***. Он поспеет, даже при полном обеспечении в работе, не раньше как через два года. Лицо есть: русский человек нашего общества, и в летах, не очень образованный, но и не необразованный, не без чинов, — вдруг, уже в летах, ***теряет веру в Бога***. Всю жизнь он занимался одной только службой, из колеи не выходил и до 45 лет ничем не отличился. (Разгадка психологическая; глубокое чувство, человек и русский человек). ***Потеря веры в Бога действует на него колоссально***. (Собственно действие в романе, обстановка — очень большие). ***Он шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителям, по священникам; сильно, между прочим, попадается на крючок иезуиту, пропагатору, поляку; спускается от него в глубину хлыстовщины — и под конец обретает и Христа и русскую землю***, русского Христа и русского Бога» [15, т. 28(2), с. 329][1].

А в письме Майкову от 25 марта (6 апреля) 1870 г. из Дрездена он, описывая идею «Жития великого грешника», прямо сопоставляет ее с тем, что и для него самого стало побудительным мотивом к непрестанному духовному поиску: «***Главный вопрос, который проведется во всех частях, — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — существование Божие***. Герой, в продолжение жизни, то атеист, то верующий, то фанатик и сектатор, то опять атеист: 2-я повесть будет происходить вся в монастыре» [15, т. 29 (1), с. 117].

Очевидно, что в «Житии великого грешника» организует повествование та же идея вопрошания о существовании Божием как процесса становления человеком, обретения себя, что и в «Атеизме», — и ***для раскрытия этой идеи***, для ответа на тот вопрос, который оказывается мучившим Достоевского всю жизнь, как минимум — с того самого времени, когда он, 17-летний, пишет брату о том, что собирается посвятить жизнь ***разгадке***

1 В цитатах здесь и далее: курсив + полужирный — выделено мной. Полужирный — выделено цитируемым автором. — *Т.К.*

тайны человека [15, т. 28 (1), с. 63] и, как поэт, разгадке тайны Бога [15, т. 28 (1), с. 54], ***необходимо прочесть библиотеку*** посвященных ответу на этот вопрос ***книг самых разных направлений и степеней ортодоксальности***, следуя указанию ап. Павла: «Все испытывайте, хорошего держитесь» (1 Фес. 5: 21).

И Достоевский, конечно, не ждал до начала 1869 г., чтобы начать начитывать эту библиотеку. И при этом он, конечно, не мог миновать того, что мы сейчас называем европейской эзотерической традицией, ***потому именно, что она вся посвящена поискам ответа на вопрос: что есть человек?*** И 17-летний молодой человек, поставив перед собой этот вопрос как ***единственное дело жизни***, естественно должен был обратиться к тем писаниям, в которых авторы стремились отвечать на тот же вопрос.

Между тем исследователи Достоевского в эти книги, как кажется, по большей части не заглядывают. Это доходит до таких масштабов, что даже когда книга оказывается почти прямо упомянута в романе — самый вдумчивый исследователь бывает склонен предположить скорее незнание ее Достоевским, чем знание. Так, Борис Тихомиров, описав еще в 2005 г. наличие «отзвука» книги Агриппы «О благородстве и преимуществе женского пола» [13][2] в «Преступлении и наказании»[3] даже на ***самом глубинном*** плане «соотношения в романе образов Раскольникова и Сони Мармеладовой» [9, с. 149], одновременно указал: «Стиль и парадоксальная система аргументов анонимного автора, а также то, как его “диссертация” была представлена в фельетоне Елисеева, вызывали у читателей подозрение, что это, скорее всего, остроумная пародийная мистификация самого фельетониста. <…> ***Именно как мистификацию, по-видимому, воспринял публикацию Елисеева и Достоевский (“глупейшее шарлатанство”)***[4]» [9, с. 148].

Однако в моей недавней статье «Человек ли женщина? О “смешной и неважной” ссылке на журнал и книгу в “Преступлении и наказании”» [4] я наглядно показываю, что Достоевский хорошо знал книгу Агриппы. Показываю я это, основываясь на тех ее мощно отозвавшихся в романе

2 Более точный перевод названия: «О достоинстве и превосходстве женского пола» [14].

3 Через посредство «Внутреннего обозрения» Г.З. Елисеева в журнале «Современник» (1861, № 5) [16].

4 Обратим внимание на то, что это слова ***героя***, а не автора — и что эти слова героя максимально усиливают восприятие им описываемого как ***смешного***.

утверждениях, которые ***не были включены*** Елисеевым, процитировавшим ***половину*** ее текста, в его обозрение.

Итак, Достоевский в течение жизни (и не сообщая об этом в письмах или иным образом — за обыденностью происходящего) библиотеками читает книги, пытающиеся отвечать на вопрос о загадке человека и Бога. При этом если большая часть начитанного естественным образом уходит в подтекст его произведений и может быть приблизительно опознана только по упоминаемым темам и фактам, то ряд книг он считает нужным прямо назвать в тексте, а некоторые из них — еще и ввести в действие как предметы — и это является очень важным приемом, позволяющим автору в отсутствие прямого идеологического высказывания выстраивать свой «указующий перст, страстно поднятый» [15, т. 24, с. 308][5].

Самое интересное, однако, происходит, когда книга, в силу своей огромной роли ***весьма нетривиального мировоззренческого ориентира*** в тексте Достоевского, ***должна*** быть там упомянута — но по каким-то посторонним тексту причинам ***не может*** быть упомянута. Именно это и происходит в двух первых романах «великого пятикнижия» писателя с книгами Агриппы Неттесгеймского.

Что же делает книгу Агриппы настолько нетривиальным мировоззренческим ориентиром для «Преступления и наказания»?

В этом романе важнейшая тема — это тема наставничества не (только) назиданиями, а собственной жизнью, тема Христова наставничества, путеводительства, воплощаемая в образе Сони Мармеладовой. Тема эта не была внятна даже читателям рубежа XIX–XX вв., впервые начавшим читать Достоевского на символической глубине. Бердяев, например, прямо заявлял, что женщина у Достоевского — лишь «момент ***в судьбе мужчины, в пути человека***» [1, с. 404], — без всякой рефлексии приравнивая в этой фразе «мужчину» к «человеку». То есть для Бердяева в этом высказывании женщина таки не человек, и свое такое видение он смело приписывает и Достоевскому. У М.Н. Каткова же, публиковавшего роман в «Русском вестнике», эта тема вызвала такое отвращение, что главу о чтении Евангелия Достоевскому пришлось значительно переделать, убрав оттуда Сонино на-

5 О том, насколько для Достоевского это важнейшее и масштабно употребляемое средство достижения точности авторского высказывания, позволяющее при этом избежать назидательности и назойливости, см.: [3].

ставничество назиданиями [2, с. 178–194] — и передав часть высказывавшихся ею идей Порфирию Петровичу [8, с. 221].

Из дальнейшего изложения в книге Бердяева видно (и это очень иронично), что Бердяев потому и не видит самостоятельной женской судьбы у Достоевского, что женщина непредставима для него в качестве путеводителя и наставника[6], что она видится ему ***самостоятельной*** именно тогда, когда она становится ***игрушкой страстей***, влекущих и привязывающих ее к мужчине (Анна Каренина, Наташа Ростова). И эта непредставимость — практически общее место для мировоззрения русского читателя, для которого пишет Достоевский.

Следовательно, ему нужно поставить читателя на иную исходную точку, чтобы тот был способен воспринять то, что Достоевский хочет донести. Эту точку нужно обозначить максимально отчетливо — а это можно сделать, введя в повествование книгу, в которой эта исходная точка, этот неочевидный для читателя принцип описаны не символически (как у Данте, у которого, впрочем, Беатриче как путеводительница может выступать, лишь лишившись земного воплощения, а ее плотское присутствие в «Новой жизни» — инструмент запуска преобразований тела и души поэта, взаимодействующего с ней лишь на дистанции) — а прямо, идеологически откровенно, настойчиво и в лоб. «О достоинстве и превосходстве женского пола» — именно такая книга, написанная к тому же одним из знаменитейших авторов Европы, чью известность в XIX в. современный читатель и исследователь Достоевского, судя по себе, ***очень сильно***[7] недооценивает.

6 Собственно, именно столь важную роль ***второго***, соучастника в судьбе других персонажей романа, которую в полноте у Достоевского выразит Алеша Карамазов (и для подчеркивания которой Достоевский напишет предисловие «От автора» к «Братьям Карамазовым»), — ту роль, что берет на себя Христос в жизни каждого человека, Бердяев и называет «лишь моментом в судьбе человека».

7 Напомню только, что Агриппу с его черной собакой считали прообразом Фауста Гете и что Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле» посвятил ему отдельную главку. Вот описание Агриппы в отечественном словаре 1863 г. издания: «Агриппа, Конр. <sic> Генр., неттесгеймский, род. 1486 в Кельне, один из даровит. людей своего времени; как едкий сатирик был постоянно в ссорах; вел жизнь полную приключений, ум. в Гренобле 1535 г. Его сочинение “De incertitudine et vanitate scientiarum” (Кельн, 1527 г.) есть едкая сатира на тогдашнее состояние науки. См. *Carrière*: “Philos. Weltanschauung d. Reformationszeit” (1847)» [17, с. 30]. А вот что пишет о популярности (и заодно — о доступности для читателя) текстов Агриппы Марк ван дер Пол: “The *Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium atque excellentia verbi Dei* [*Declamation on the Uncertainty and Worthlessness of the Sciences and the Arts, and on the Excellence of the Word of God*], written in 1526 and published in 1530 by Heinrich Cornelius

Кроме того, как уже было сказано, почти половина текста из этой книги совсем недавно относительно времени создания романа была воспроизведена во «Внутреннем обозрении» Елисеева в журнале «Современник» [16], раздел которого обозначен словами: «Женщины — люди ли?» «Обозрение» Елисеева, как я подробно показала в статье [4], Достоевскому тоже очень пригодилось для включения в систему отсылок, формирующую авторскую философию в романе, который Бахтин назвал «полифоническим», но который я бы предпочла описать как роман, не предполагающий прямого идеологического авторского высказывания в силу «отступательной», а не «наступательной» по отношению к читателю стратегии автора — но неизменно сохраняющий в себе при этом авторский «перст, страстно поднятый».

Почему же, однако, Достоевский, сделавший открытое присутствие книги в своем тексте важным приемом[8], не упоминает ***прямо*** хотя бы статью Елисеева? Потому что, хотя «Современник» закрыли императорским указом окончательно только в конце мая 1866 г. (по старому стилю), то, что дело большими шагами к тому движется, в 1865 г. было уже вполне очевидно. То есть Достоевский дает косвенную отсылку к Елисееву по цензурным соображениям (точнее сказать — по соображениям самоцензуры), втройне для него актуальным: как для бывшего политического заключенного, находящегося под негласным надзором, и фактического редактора двух журналов, закрытых цензурой. И по тем же соображениям он прямо не упоминает Агриппу — а строит косвенную, ***«смешную»*** отсылку, которую читатель именно из-за ее эмоциональной нагруженности и видимой нелепости не может пропустить.

Агриппа также не был одобряемым чтением в Российской империи — и за публикацию на русском языке его книги переводчику (священнику)

Agrippa von Nettesheim (1486–1535), is a good example of a Latin humanist text so popular that it was translated into several vernaculars during its own century. An Italian translation was published in 1547, an English translation in 1569, and a French one in 1582" [10, p. 305]. («"Речь о недостоверности и тщете наук и искусств и о превосходстве Слова Божия", написанная в 1526 и опубликованная в 1530 г. Генрихом Корнелиусом Агриппой Неттесгеймским, представляет собой хороший пример ***настолько популярного*** гуманистического текста на латыни, что он был переведен на несколько народных языков уже в том веке, в каком был создан. Перевод на итальянский был опубликован в 1547, на английский — в 1569, на французский — в 1582» (перевод мой. — *Т.К.*)).

8 См. об этом также: [5].

пришлось оправдываться и извиняться даже в 1784 г.[9] — т. е. еще до начала систематических гонений на масонов и издаваемую ими литературу, до указа Екатерины о запрещении продажи «всех книг, до святости касающихся, кои не в синодальной типографии напечатаны» [18, с. 47], изданного в июле 1787 г. Книги эти, несмотря на запрет (и несмотря на сожжение остававшихся в лавках нераспроданных частей тиражей [18, с. 48]), не переставали тем не менее циркулировать в среде тех, кого воистину волновала «тайна человека», но ссылаться на них прямо было невозможно ни для Елисеева (хотя он в своей перепечатке максимально постарался «подергать тигра за усы»), ни тем более для бывшего каторжника, еще и десяти лет не прошло как получившего вновь разрешение печататься.

Итак, Агриппу Достоевский — и, судя по всему, именно (или также) в 1860-е гг. — читал — и не только переведенное на русский язык «О благородстве и преимуществе женского пола», но и не переведенные на русский его сочинения, которые, впрочем, как мы видели, уже в XVI в. были переведены на многие европейские языки, включая французский, и позднее переводы переиздавались [21] (при том, что Достоевскому был доступен и латинский текст [20]).

Почему именно в 1860-е гг.? Потому что следующий за «Преступлением и наказанием» его роман получил свое ***название*** и ***первоначальную концепцию*** непосредственно из сочинения Агриппы «О недостоверности и тщете наук и искусств и о превосходстве Слова Божия» (вариант перевода названия: «О ненадежности и тщете мирских искусств и наук» [12]; “De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium”, 1531), самая знаменитая — 102 — глава которого называется «Отступление в похвалу осла»[10].

9 «Как сообщает “Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века: 1725–1800”, “появление этой книги вызвало недовольство со стороны Екатерины II. Отрицая свое участие в ее переводе, Петр Алексеев писал духовнику Екатерины II Иоанну Памфилову, что книгу перевел не он, а его покойный брат Иван Алексеевич Алексеев, и что рукопись перевода он переслал Е.Р. Дашковой в 1783 г. не для напечатания, а «для одной куриозности», «без одобрения моего, но еще со внушением о имеющихся в самом оригинале оного нелепостях». В типографском паспорте от 17.VII 1783 г. <...> записано, однако: «Напечатать 600 экз. на академический счет переведенной Моск. Архангельского собора протоиереем **Петром Алексеевым** книги под названием “О благородстве и преимуществе женского пола”» [13, с. 123].

10 «Знаменитой» называет ее, например, Френсис Йейтс, описывая книгу Агриппы: “Then follows Agrippa’s famous Praise of the Ass” [11, p. 50] — а она хорошо представляет себе степень распространенности и известности подобных текстов в Европе.

Я говорю именно о ***первоначальной*** концепции, поскольку именно в первой части романа «Идиот», вышедшей в январском номере «Русского вестника» за 1868 г., т. е. тогда, когда Достоевским из всего романа написано (что не равно «продумано», конечно) буквально только то, что и будет опубликовано в этом номере, и не написано еще даже февральской порции текста (в которой иначе, по принципу дополнительности к первому варианту, будет обыграно сочетание «лев» — «осел» — с отсылкой к басне Крылова)[11], — так вот, именно в этой первой январской части нам настойчиво и концентрированно предъявлено сопряжение слов-концептов «идиот» — «осел» — «человек» (и еще и «лев»), не воспроизводящееся более в таком виде в дальнейшем ходе романа, хотя основные линии исходного концептуального замысла будут сохранены. Сочетание же слов-концептов не будет воспроизводиться, как я полагаю, в силу значительного усложнения той первоначальной концепции, которая при сопоставлении с текстом Агриппы начинает, наконец, выглядеть как достаточно простая и понятная схема, идеально вписывающаяся в круг фундаментальных идей и устремлений Достоевского того времени[12].

Итак, что же мы находим в тексте Агриппы?

При переходе к собственно «Отступлению в похвалу осла», в заключении главы «Об учителях наук» Агриппа пишет:

> Поэтому лучше и полезнее быть ***идиотами*** <это буквальная калька, у Агриппы — idiotas. — *Т.К.*> и совсем не знать наук <собственно, Мышкин об этом своем незнании неоднократно сообщает, как в первой части, так и далее, по ходу романа[13]. — *Т.К.*>, ***исповедовать Бога посредством веры и любви***

11 См. об этом: [6].

12 Пример попытки описать подобную схему — и особенно причину неожиданного появления фигуры осла — без обращения к книге Агриппы см. в: [7]. Хотя автор предпринимает довольно изощренную попытку и понимает, что истоки сцены с ослом обретаются в культуре средневековой Европы, слишком многие элементы, присутствующие в первой части романа, из реконструируемой системы выпадают, а другие оказываются притянуты к тексту Достоевского без достаточных оснований.

13 Вот характерный разговор Аглаи с князем: « — Знаете ли, — сказала ему раз Аглая, прерывая газету, — я заметила, что вы ужасно необразованны; вы ничего хорошенько не знаете, если справляться у вас: ни кто именно, ни в котором году, ни по какому трактату? Вы очень жалки. — Я вам сказал, что я небольшой учености, — ответил князь. — Что же в вас после этого? Как же я могу вас уважать после этого? Читайте дальше; а впрочем, не надо, перестаньте читать» [15, т. 8, с. 430]. Собственно, Агриппа далее в цитате как раз и

> ***и приближаться к Богу***, нежели возноситься посредством тонкостей наук и, надмеваясь, попадать под влияние змия. Так читаем в Евангелиях, как Христа принимали ***идиоты***, грубый народ и толпа простого люда, и как его ненавидели и презирали первосвященники, законоведы, книжники, учителя и раввины, и гнали его до самой смерти; поэтому и сам Христос своими апостолами избрал не раввинов и не книжников, не учителей, не священников, но ***идиотов*** из простого народа, ***не ведающих никакой науки***, невежественных и ***ослов*** [12, с. 409][14].

Далее, слова Мышкина, завершающие рассказ о его пробуждении в Базеле под крик осла, представляют собой почти точный сокращенный перевод слов Агриппы, а часть слов Агриппы — точные текстовые характеристики князя Мышкина.

> — С тех пор я ужасно люблю ослов. Это даже какая-то во мне симпатия. Я стал о них расспрашивать, потому что прежде их не видывал, и тотчас же сам убедился, что это преполезнейшее животное, рабочее, сильное, терпеливое, дешевое, переносливое; и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть [15, т. 8, с. 48].

Агриппа так начинает свою похвалу ослу: «Но дабы никто не оклеветал меня, что я ***апостолов*** назвал ***ослами***, кратко объясним мистерию самого осла, не отходя от главной темы. Ибо еврейские ученые толкуют, что это животное служит символом силы, дивной крепости, терпения и милосердия, и что он находится под влиянием **сфирот** под названием **хохма**, то есть мудрость. Ибо даруемое ей состояние более всего необходимо послушнику премудрости, так как он живет скромным пропитанием и всем довольствуется, терпит нужду, голод, изнурение, бедствия, попрание, тер-

отвечает на вопросы, что же привлекает в «невежественном идиоте» и за что его можно уважать.

14 Держась, главным образом, представленного нам недавно перевода (и с глубокой благодарностью переводчику за его осуществление), я все же позволила себе в ряде случаев несколько поправить перевод, опираясь на издание [20], сообразуясь со смыслом латинского текста и несколько отходя от формальной буквальности, следуя правилу, вспоминаемому одним из героев Достоевского: «Это как в латинской грамматике, помнишь: значение предпочитается окончанию» [15, т. 3, с. 273].

пеливейший к любому гонению, простейшего и беднейшего духа, так что он ***не умеет отличить латук от чертополоха*** <и это вот словно прямо сказано про смешение князем Настасьи Филипповны и Аглаи. — *Т.К.*>, сердцем чист и невинен, не имеет желчи, со всем на свете имеет мир и терпеливо подставляет спину всем бременам, в награду за что никогда не имеет вшей, редко подвержен болезням и позднее прочих животных оканчивает жизнь. <...> ...Осел исполняет множество необходимых трудов сверх меры, ибо разрывает землю плугом и тащит повозки немалого веса. Труд его особенно употребляется при мельницах и при просеивании зерна, и всякая деревня нуждается в столь необходимом инструменте, как осел <заметим, что 1) в духовном смысле вся деятельность Мышкина в мире, т. е. все его общение с людьми, и есть просеивание зерна и отделение плевел ***внутри человека*** и что 2) восприятие его персонажами в первой части романа почти утрированно ***инструментально***: каждый говорит про себя или вслух, что князя именно ему Бог послал для решения тех или иных его — часто мелких и даже этически сомнительных — проблем. — *Т.К.*>» [12, с. 409–410].

Завершается разговор об осле в романе Достоевского совсем уж прямым отождествлением осла и князя (при том, что князь прямо назовет осла ***человеком***, — и такое отождествление — лейтмотив текста Агриппы — и это не то чтобы общее место в христианском дискурсе, как мы еще увидим). Вот диалог князя с генеральшей Епанчиной: «А я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек. — А вы добрый, князь? Я из любопытства спрашиваю, — спросила генеральша. Все опять засмеялись. — Опять этот проклятый осел подвернулся; я о нем и не думала! — вскрикнула генеральша. — Поверьте мне, пожалуйста, князь, я без всякого...» [15, т. 8, с. 49].

Агриппа также прямо переходит от ***ослов*** к ***идиотам***, которых отождествляет с апостолами и учениками Христовыми, по сути выговаривая тем самым впрямую вызывающий столькие споры и сомнения замысел романа Достоевского (по крайней мере — в его первоначальном виде): «Вот так, говорю, очень часто простой и грубый идиот видит то, чего не может видеть развращенный человеческими науками ученый схоласт <...>. Разве Христос устами своих ослов, простых и грубых идиотов, апостолов и учеников не побеждает и не поражает всех языческих философов и иудейских крючкотворов, разве Он не поверг и не уничтожил всю человеческую премудрость, ***выводя для нас из челюсти этих ослов воды жизни и вечной***

премудрости?» [12, с. 412]. Собственно, последняя фраза — предельно отчетливая характеристика происходящего и в первой части, и далее в романе, где князь в каждой ситуации проникает в самую суть происходящего, прямо, без экивоков ее высказывает — и именно за это получает в очередной раз прозвание ***идиота***.

Еще для одной вызывающей недоумение романной линии обнаруживается если не глубинное объяснение, то во всяком случае исходное начертание. Агриппа пишет: «А также в Ветхом Завете Сам Господь почтил осла; приказав, чтобы каждого первородного убили в жертвоприношении, он пощадил только ***ослов*** и ***мужеский пол***, позволяя выкупить его за цену, а ***осла*** заменять ***агнцем***» [12, с. 410]. Собственно, эта предписанная в Библии замена осла агнцем становится осью развития романного действия, в котором первоначально направленный на князя-идиота-осла-мужчину жертвенный нож Рогожина в конце концов обращается на Настасью Барашкову — по смыслу имени — воскресающего агнца (заметим, что по буквальному смыслу слов Агриппы женский пол не исключили из приносимого в жертву). Агриппа практически точно здесь цитирует Исход, хотя сразу предлагает и свое толкование (подобного которому мне нигде не встречалось), поэтому я все же приведу цитату: «а всякого из ослов, разверзающего *утробу*, заменяй агнцем; а если не заменишь, выкупи его; и каждого первенца человеческого из сынов твоих выкупай» (Исх. 13: 13). Толкование на это место, естественно и очевидно связывающее агнца, заменяющего собой первенца-осла, со Христом, принадлежит Кириллу Александрийскому: «**Всякое разверзающее утробу ослю** переменяется на овцу. Какое основание сего? Осел по закону есть нечистое и скверное животное, а овца — чистое, поэтому и приносится вместо осла. Чрез это опять закон образно указует нам на то, что и скверное чрез Христа делается святым, и нечистое — чистым, и неприятное — приятным. Поелику мы были грешны и нечисты, то Он сам соделался за нас Святою Жертвою и приношением в воню благоухания; потому что Он умер за грешников, праведник за неправедных, чистый за нечистых, подобно тому как овцой заменялся осел» [19]. Большинство же других толкований делает акцент на замене нечистого животного (осла) животным, подходящим для жертвы, — и никто так прямо не связывает осла с человеческим первенцем, сделав при этом ударение на почитании Господом осла, а не на его скверности, как Агриппа.

В дополнение к сказанному надо отметить еще и эпизод, когда так тесно отождествившийся с ослом Мышкин после принятия на себя пощечины-поругания вместо другого, буквально заместив другого, подставившись вместо него, — в этот именно единственный момент называется Рогожиным «овцой»[15].

Само пробуждение к осознанной и деятельной жизни Мышкина под крик осла комментируется словами Агриппы: «И это животное — о чем идет непрестанная слава — Христос пожелал сделать свидетелем своего рождения» [12, с. 410].

Поминаемая Агриппой поговорка: «Осел везет на себе таинства» [12, с. 410] — также имеет прямое отношение к объяснению того, кто такой Мышкин.

Следующий абзац Агриппы, упоминая кумского осла (осла в львиной шкуре), впрямую связывает осла со львом и объясняет смысл присутствия в разговоре об осле в «Идиоте» отсылки к Апулею (кроме очевидно пророческого по отношению к Аглае, влюбившейся в осла, но желающей при этом, чтобы осел был ученым, смысл становится характеристическим для Мышкина — осла, получившего высшее посвящение): «Поэтому желаю ныне предупредить вас, выдающиеся учителя наук, подлинные кумские ослицы, что если вы не сбросите бремена человеческих наук и не снимете позаимствованную львиную шкуру — не того льва, что из колена Иудина, но того, который ходит вокруг и ищет, кого бы пожрать, — то не станете вновь нагими и чистыми ослами, годными для несения таинств божественной мудрости. Апулей Мегарский никогда бы не был допущен к священным таинствам Исиды, если бы прежде не обратился из философа в осла» [12, с. 411].

Далее Агриппа упоминает, что осел — единственное из животных, поминаемое в церкви как воскрешенное из мертвых, «и из этого великого чуда показано, что осел и после этой жизни участвует в бессмертии» [12, с. 412], и продолжает: «<...> из уже сказанного светлее солнца явствует, что нет животного столь же восприимчивого к божественности, как осел, в коего если не обратитесь, то не сумеете нести божественные таинства. Некогда у римлян христиан было принято именовать словом asinarii (ослы), и сам образ Христа они имели обычай украшать ослиными ушами, о чем свиде-

15 « — И будет каяться! — закричал Рогожин, — будешь стыдиться, Ганька, что такую... овцу (он не мог приискать другого слова) оскорбил!» [15, т. 8, с. 99].

тельствует Тертуллиан» [12, с. 412]. И опять обращаясь в конце к противостоянию науки и глубины, постигаемой верой, говорит: «Так эти религиозные идиоты своим ослиным раскатом превосходят и затыкают за пояс всех красноречивейших софистов» [12, с. 413].

Таким образом, если мы обращаемся к тексту Агриппы, то вместо «таинственного» названия романа, разгадыванию которого исследователи и комментаторы посвятили немало усилий, у нас оказывается прозрачное по значению название, задающее к тому же программу хода романного действия в самых «странных» (в том случае, если мы не учитываем текст Агриппы) его поворотах.

Заметим, что Достоевский, находя невозможным прямо упомянуть книгу Агриппы или хотя бы название ее самой знаменитой главы, тем не менее включает это название в самый текст романа ***описательно***. И это указание более чем очевидно для тех, кто знаком с сочинением Агриппы (т. е. для определенного — и, видимо, немалого — круга читателей, на наличие которых Достоевский, безусловно, рассчитывал). Посмотрим, как он это делает.

По непонятной причине — если только это не значимая для автора отсылка — рассказом об осле начинается исповедание веры и философии Мышкина, отвечающего на вопрос о своей жизни в Швейцарии в гостиной Епанчиных.

После нескольких строк о своем начальном отупении, чуждости всего окружающего, нестерпимой грусти и мраке, князь говорит:

> Совершенно пробудился я от этого мрака, помню я, вечером, в Базеле, при въезде в Швейцарию, и меня разбудил крик осла на городском рынке. ***Осел ужасно поразил меня и необыкновенно почему-то мне понравился***, ***а с тем вместе вдруг в моей голове как бы всё прояснело***.
>
> — ***Осел? Это странно***, — заметила генеральша. — А впрочем, ничего нет странного, иная из нас в осла еще влюбится, — заметила она, гневливо посмотрев на смеявшихся девиц. — Это еще в мифологии было. Продолжайте, князь.
>
> — С тех пор ***я ужасно люблю ослов***. Это даже какая-то во мне ***симпатия***. Я стал о них расспрашивать, потому что прежде их не видывал, и тотчас же сам убедился, что это ***преполезнейшее животное, рабочее, сильное,***

терпеливое, дешевое, переносливое; и чрез этого осла мне вдруг вся Швейцария стала нравиться, так что совершенно прошла прежняя грусть.

— Всё это очень странно, ***но об осле можно и пропустить; перейдемте на другую тему***. Чего ты всё смеешься, Аглая? И ты, Аделаида? Князь прекрасно рассказал об осле. Он сам его видел, а ты что видела? Ты не была за границей?

— Я осла видела, maman, — сказала Аделаида.

— А я и слышала, — подхватила Аглая. Все три опять засмеялись. Князь засмеялся вместе с ними.

— Это очень дурно с вашей стороны, — заметила генеральша. — Вы их извините, князь, а они добрые. Я с ними вечно бранюсь, но я их люблю. Они ветрены, легкомысленны, сумасшедшие.

— Почему же? — смеялся князь. — И я бы не упустил на их месте случай. А ***я все-таки стою за осла: осел добрый и полезный человек***.

— А вы добрый, князь? Я из любопытства спрашиваю, — спросила генеральша.

Все опять засмеялись.

— Опять этот проклятый осел ***подвернулся***; я о нем и не думала! — вскрикнула генеральша. — Поверьте мне, пожалуйста, князь, я без всякого...

— Намека? О, верю, без сомнения! <...>

— Продолжайте, князь. ***Может быть, что-нибудь и поинтереснее осла вспомните***.

— Я опять-таки не понимаю, как это можно так прямо рассказывать, — заметила опять Аделаида, — я бы никак не нашлась.

— А князь найдется, потому что князь чрезвычайно умен и умнее тебя по крайней мере в десять раз, а может, и в двенадцать. Надеюсь, ты почувствуешь после этого. Докажите им это, князь; продолжайте. ***Осла и в самом деле можно наконец мимо.*** Ну, что вы, кроме осла, за границей видели? [15, т. 8, с. 48–49]

Перед нами восторженная ***похвала*** Мышкина ***ослу***, многократными репликами генеральши Епанчиной маркированная как нечто лишнее, как ***отступление***. То есть, по сути, Достоевский этой сценой прямо ***прописывает*** название главы книги Агриппы в своем тексте. При этом этому ***вызывающему общий непрестанный смех*** обсуждению осла, которое «мож-

но мимо», вместо которого лучше «что-нибудь и поинтереснее» и которое «лучше пропустить», автор, очевидно, стремится обеспечить повышенное внимание читателя, — и если только читатель с книгой Агриппы (или хотя бы с самой знаменитой ее главой) знаком, то, конечно, не программа всего романа — но по крайней мере замысел о герое оказывается ему предоставлен автором открыто, с самого начала объяснения тем своей философии.

Таким образом, два первых романа Достоевского фундированы книгами Агриппы, вписанными в них разным, но сходным образом: с максимальным присутствием ***смешного*** в обеих «ссылках». Если роман «Преступление и наказание» должен прочитываться как свидетельство несокрушимой силы женщины, выбирающей путь самоотдачи и способной вывести мужчину из самого страшного уклонения ума, — и потому он фундируется книгой «О достоинстве и превосходстве женского пола», то исходный замысел романа «Идиот», обращенного к людям, привыкшим ставить превыше всего ум и ученость, презрительно пренебрегающим Евангелием и духовными книгами своей веры[16], полностью и прозрачно объясняется «Речью о недостоверности и тщете наук и искусств», особенно ее тремя последними главами и заключением, где прямо говорится о том, почему именно идиот, невежественный и осел способен быть носителем и глашатаем слова Божия.

16 Это постоянная боль и забота Достоевского. В «Дневнике писателя» она высказывается впрямую. Говоря о идеалах народа, которые «сильны и святы», которые наградили народную душу «простодушием и честностью, искренностию и широким всеоткрытым умом» (заметим, что это прямо характеристики Мышкина — равно как и Пушкина — у Достоевского), он продолжает: «Я не буду вспоминать про его исторические идеалы, про его Сергиев, Феодосиев Печерских и даже про Тихона Задонского. А кстати: многие ли знают про Тихона Задонского? Зачем это так совсем не знать и совсем дать себе слово не читать? Некогда, что ли? Поверьте, господа, что вы, к удивлению вашему, узнали бы прекрасные вещи» [15, т. 22, с. 43]. И далее говорит о необходимости «преклониться пред правдой народной и признать ее за правду, даже и в том ужасном случае, если она вышла бы отчасти и из Четьи-Минеи» [15, т. 22, с. 45].

Список литературы

Исследования

1 *Бердяев Н.А.* Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М.: Э, 2016. 512 с.

2 *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0

3 *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

4 *Касаткина Т.А.* Человек ли женщина? О «смешной и неважной» ссылке на журнал и книгу в «Преступлении и наказании» Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2025. Т. 23, № 3. С. 164–196. https://doi.org/10.15393/j9.art.2025.15163

5 *Меерсон О.А.* Скелетом наружу: система интертекстов как структура произведения вне его (Мотив трагедии «падшей» женщины в «Идиоте») // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2007. № 23. С. 85–106.

6 *Подосокорский Н.Н.* «Басни» И.А. Крылова в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 2. С. 238–255. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-238-255

7 *Попова И.Л.* Другая вера как социальное безумие частного человека. «Крик осла» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 149–164.

8 *Тихомиров Б.Н.* Из творческой истории романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: (Соня Мармеладова и Порфирий Петрович) // Русская литература. 1986. № 2. С. 217–223.

9 *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь, гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. 472 с.

10 *Poel M. van der.* The French Translation of Agrippa von Nettesheim's Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium: Declamatio as Paradox // Translation and the Transmission of Culture Between 1300 and 1600 / ed. by J. Beer, K. Lloyd-Jones. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1995. P. 305–329.

11 *Yates F.* The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. London; New York: Routledge Classics, 2001. 255 p.

Источники

12 *Агриппа Г.К. Неттесгеймский.* О ненадежности и тщете мирских искусств и наук / пер. с лат., коммент. и вступ. ст. Д.А. Зеленина. СПб.: Центр содействия образованию, 2023. 490 с.

13 *Агриппа Г.К. из Неттесгейма*. Рассуждение о монашеской жизни. О благородстве и преимуществе женского пола. *Орсье Ж.* Агриппа Неттесгеймский. [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2020. 126 с. (Серия «Gemma magica: Материалы и исследования по истории магии и оккультизма. Новая серия, вып. IV»)

14 *Агриппа Г.К. Неттесгеймский*. Речь о достоинстве и превосходстве женского пола: философский трактат / пер. с лат. М. Шумилина. М.: Эннеагон Пресс, 2010. 64 с.

15 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

16 *Елисеев Г.З.* Внутреннее обозрение // Современник. Журнал литературный и (с 1859 года) политический, издаваемый с 1847 года И. Панаевым и Н. Некрасовым. СПб.: Тип. Карла Вульфа, 1861. Т. LXXXVII, № 5. С. 53–88 (2-я паг.).

17 Настольный словарь для справок по всем отраслям знания (справочный энциклопедический лексикон). СПб.: Изд. Ф. Толля, 1863. Т. 1: А — Двина. 801 с.

18 *Скабичевский А.М.* Очерки истории русской цензуры: 1700–1863 г. СПб.: Ф. Павленков, 1892. 495 с.

19 Толкования на Исход 13: 13 // Азбука веры. URL: https://azbyka.ru/biblia/in/?Ex.13:13&r (дата обращения: 15.02.2026).

20 *Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim*. De incertitudine et vanitate scientiarum et artium, atque excellentia verbi Dei declamatio. Theodor Baum, 1575. URL: https://archive.org/details/hin-wel-all-00002015-001/mode/2up (дата обращения: 16.02.2026).

21 *Henri Corneille Agrippa de Nettesheim*. Sur l'incertitude, aussi bien que la vanitè des Sciences et des Arts: en 3 tomes. Leyden: Theodore Haak, 1726. URL: https://www.google.ru/books/edition/HENRI_CORNEILLE_AGRIPPA_DE_NETTESHEIM_Su/W3JkAAAAcAAJ?hl=ru (дата обращения: 16.01.2025).

References

1 Berdiaev, N.A. *Russkaia ideia. Mirosozertsanie Dostoevskogo* [*The Russian Idea. Dostoevsky's Worldview*]. Moscow, E Publ., 2016. 512 p. (In Russ.)

2 Kasatkina, T.A. *"My budem — litsa..." Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* [*"We Will Be Faces/Persons..." An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*], ex. ed. by T.G. Magaril-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0712-0 (In Russ.)

3 Kasatkina, T.A., Korbella, K., Magaril-Il'iaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [*Books in the Book. The Role and Image of Books in Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot"*], ex. ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7 (In Russ.)

4 Kasatkina, T.A. “Chelovek li zhenshchina? O ‘smeshnoi i nevazhnoi’ ssylke na zhurnal i knigu v ‘Prestuplenii i nakazanii’ Dostoevskogo” [“Is a Woman a Human Being? On the ‘Funny and Unimportant’ Reference to a Magazine and a Book in *Crime and Punishment* of Dostoevsky”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 23, no. 3, 2025, pp. 164–196. https://doi.org/10.15393/j9.art.2025.15163 (In Russ.)

5 Meerson, O.A. “Skeletom naruzhu: sistema intertekstov kak struktura proizvedeniia vne ego (Motiv tragedii ‘padshei’ zhenshchiny v ‘Idiot’)” [“The Skeleton Outside: The System of Intertexts as the Structure of the Work Outside (The Motif of the Tragedy of the ‘Fallen’ Woman in *The Idiot*)”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 23, 2007, pp. 85–106. (In Russ.)

6 Podosokorskii, N.N. “‘Basni’ I.A. Krylova v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’” [“I.A. Krylov’s *Fables* in F.M. Dostoevsky’s Novel *The Idiot*”]. *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 2, 2024, pp. 238–255. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-2-238-255 (In Russ.)

7 Popova, I.L. “Drugaia vera kak sotsial’noe bezumie chastnogo cheloveka. ‘Krik osla’ v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’” [“Another Faith as the Social Folly of a Person. The ‘Cry of the Donkey’ in Dostoevsky’s Novel *The Idiot*”]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2007, pp. 149–164. (In Russ.)

8 Tikhomirov, B.N. “Iz tvorcheskoi istorii romana F.M. Dostoevskogo ‘Prestuplenie i nakazanie’: (Sonia Marmeladova i Porfirii Petrovich)” [“From the Creative History of Dostoevsky’s Novel *Crime and Punishment*: (Sonia Marmeladova and Porfiry Petrovich)”]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1986, pp. 217–223. (In Russ.)

9 Tikhomirov, B.N. *“Lazar’, griadi von.” Roman F.M. Dostoevskogo “Prestuplenie i nakazanie” v sovremennom prochtenii. Kniga-kommentarii* [*“Lazarus, Come Out.” A Modern Reading of Dostoevsky’s Novel “Crime and Punishment.” A Book–Commentary*]. St. Petersburg, Serebrianyi vek Publ., 2005. 472 p. (In Russ.)

10 Poel, Marc van der. “The French Translation of Agrippa von Nettesheim’s Declamatio de incertitudine et vanitate scientiarum et artium: Declamatio as Paradox.” *Translation and the Transmission of Culture Between 1300 and 1600*, ed. by J. Beer, K. Lloyd-Jones. Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1995, pp. 305–329. (In English)

11 Yates, Frances. *The Occult Philosophy in the Elizabethan Age*. London, New York, Routledge Classics, 2001. 255 p. (In English)

Научная статья и публикация архивных документов / Research Article and Publication of Archival Documents

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

«Я, МОЖЕТ БЫТЬ, ЖЕЛАЛ БЫ НАЗЫВАТЬСЯ ЭРНЕСТОМ…» — О ЧЬЕМ ИМЕНИ МЕЧТАЛ КАПИТАН ЛЕБЯДКИН?

© 2026 г. Т.В. Ковалевская
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 13 апреля 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-314-333

Аннотация: В статье определяется возможный источник желания капитана Лебядкина именоваться Эрнестом — роман О. де Бальзака «Модеста Миньон» (1844), опубликованный в русском переводе в 1845 г. в журнале «Библиотека для чтения», а также фигурирующий в виде краткого пересказа в книге «Женщины Бальзака. Типы, характеры и портреты», находящейся среди вещей Ставрогина в «Бесах». Один из героев этого романа — Эрнест де Лабриер, секретарь поэта Мельхиора де Каналиса. Вероятно, именно имя и история Эрнеста де Лабриера и подали Лебядкину идею мечтать об имени Эрнест. Между Модестой, Каналисом и Лабриером завязываются сложные отношения, вначале основанные на обмане, но заканчивающиеся искренней любовью между Модестой и Эрнестом и венчающиеся браком. Мечтая об имени Эрнест, Лебядкин желает подобного же развития и завершения для отношений Лизы со Ставрогиным и с ним самим. При этом сравнительный анализ французского оригинала и русского перевода 1845 г. показывает сложную сеть возможных точек зрения на эти произведения, где точка зрения героя, предположительно читавшего текст в переводе, может быть противоположной точке зрения автора и любого читателя, познакомившихся с текстом Бальзака либо в оригинале, либо в более верном переводе. В статье описываются характеристики персонажей, их взаимоотношения в восприятии обоих типов читателей и различия в восприятии и трактовке параллелей между героями двух романов.

Ключевые слова: «Модеста Миньон», «Женщины Бальзака», «Бесы», Лебядкин, Эрнест де Лабриер, лишние люди, герой и автор в романе, перевод и оригинал в романе

Информация об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская — доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой европейских языков, Институт лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0002-0527-2289

Email: tkowalewska@yandex.ru

Для цитирования: *Ковалевская Т.В.* «Я, может быть, желал бы называться Эрнестом…» — о чьем имени мечтал капитан Лебядкин? // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 315–333. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-315-333

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

"I SHOULD HAVE LIKED PERHAPS TO BE CALLED ERNEST…": WHOSE NAME DID CAPTAIN LEBYADKIN DREAM OF?

© 2026. Tatyana V. Kovalevskaya
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia
Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: April 13, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article identifies a possible source for Captain Lebyadkin's wish to be called Ernest; it is Honoré de Balzac's novel *Modeste Mignon* (1844) published in Russian in 1845 in the *Library for Reading* magazine. This novel is also summarized in the book *Les Femmes de H. de Balzac. Types, Caractères et Portraits* found among Stavrogin's things in *The Devils*. One of the characters of Balzac's novel is Ernest de la Brier, the secretary of the poet Melchior de Canalis. It is quite likely that the name and storyline of Ernest de la Brier suggested to Lebyadkin the idea of dreaming about the name "Ernest." Modeste, Canalis, and la Brier are entangled in a highly complicated relationship initially based on deception, yet ultimately developing into true love and crowned with a happy marriage. As Lebyadkin dreams of the name "Ernest," he wishes for the relations between Liza, Stavrogin, and himself to unfold along a similar path and reach a similar resolution. However, a comparison between the French original and the Russian 1845 translation reveals a complex system of possible perspectives on these works where the point of view of the character who presumably read the text in translation could be radically different from the perspective of the author or anyone who read Balzac's novel in the original or in a more faithful translation. The article describes the character traits and their relations as perceived by both kinds of readers, as well as the differences in the perception and interpretation of parallels between the characters of the two novels.

Keywords: *Modeste Mignon*, *Les Femmes de H. de Balzac*, *The Devils*, Lebyadkin, Ernest de la Brier, superfluous men, character and author in the novel, original and translation in the novel

Information about the author: Tatyana V. Kovalevskaya, DSc in Philosophy, Associate Professor, Head of the European Languages Department, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0002-0527-2289

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

For citation: Kovalevskaya, T.V. "'I Should Have Liked Perhaps to Be Called Ernest…': Whose Name Did Captain Lebyadkin Dream of?" *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 314–333. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-314-333

Романы Ф.М. Достоевского отличаются крайней плотностью текста и смыслов, поэтому практически любые упоминания имен, фамилий и реалий несут в себе определенную смысловую нагрузку, «расшифровка» которой обогащает понимание героев и их взаимоотношений и способствует более глубокому пониманию романа в целом. Среди таких до сих пор, по всей видимости, неоткомментированных фрагментов текста остается имя Эрнест, которое хотел бы носить капитан Лебядкин. В пылу разговора с Варварой Петровной Лебядкин восклицает: «Я, может быть, желал бы называться Эрнестом, а между тем принужден носить грубое имя Игната, — почему это, как вы думаете? Я желал бы называться князем де Монбаром, а между тем я только Лебядкин, от лебедя, — почему это? Я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей от издателя, а между тем принужден жить в лохани, почему, почему?» [12, т. 10, с. 141].

Неоднократно комментировалась фамилия де Монбар как отсылка к французским романам о пирате [12, т. 12, с. 294], к основателю ордена храмовников [11, с. 248], к романам Г. Эмара [3, с. 257–264]. Было проанализировано «грубое» имя Игнат [3, с. 257–264]. Однако, насколько удалось установить, комментариев к имени Эрнест предложено не было.

Само имя Эрнест означает «суровый, решительный, серьезный» [18], но остается вопрос о том, откуда оно пришло в роман. Хотелось бы выдвинуть предположение, что это отсылка к роману О. де Бальзака «Модеста Миньон» (1844). Хотя сопоставления произведений Бальзака и Достоевского — популярная тема исследований (см., например: [6; 1; 7; 8], а также пространную библиографию в этих работах), «Модеста Миньон», видимо, пока не привлекала к себе внимания в контексте сравнений с Достоевским.

Бальзак прямо присутствует в «Бесах» в виде отсылки к «кипсеку» «с картинками» «Женщины Бальзака», который Петр Степанович ненароком роняет на пол во время одной из встреч со Ставрогиным [12, т. 10, с. 180]. Видимо, здесь имеется в виду книга «Les femmes de H. De Balzac. Types, caractères et portraits» («Женщины Бальзака. Типы, характеры и портреты») с «14 великолепными портретами». Вопреки тому, что может подумать скабрезно настроенный читатель, эта книга посвящена не женщинам в жизни самого Бальзака, но представляет собой 16 кратких пересказов историй героинь Бальзака; туда вошли 1) «могильщица» из романа «Сельский врач»; 2) герцогиня де Ланже из одноименной повести; 3) Пьеретта из одноименной повести; 4) Модеста Миньон; 5) дочери отца Горио; 6) мадам де Морсоф из «Лилии долины»; 7) мадам де Гранвилль из романа «Побочная семья»; 8) мадемуазель Гильом из повести «Дом кошки, играющей в мяч»; 9) тридцатилетняя женщина из одноименного романа; 10) Полина из «Шагреневой кожи»; 11) мадам Марнеф из романа «Кузина Бетта»; 12) Маргарита Клаас из романа «Поиски абсолюта»; 13) Вероника из романа «Сельский священник»; 14) Евгения Гранде из одноименного романа; 15) Арманда д'Эгриньон из романа «Музей древностей»; 16) Серафита из одноименного романа, мистический андрогин, которого люди видели и мужчиной, и женщиной. Эти выжимки сопровождаются краткими, часто сентиментальными оценками женских образов, например: «Евгения — не героиня, а простая женщина; в ваших воспоминаниях она окажется не подле Миньоны, Антонии, Гюльнар, Серафиты, но среди ваших подруг детства»[1] [17, p. 180][2]. «Великолепные портреты» изображают 14 из 16 героинь. Так в роман «Бесы» входят отсылки целому ряду романов Бальзака, многие из которых не относятся к самым известным произведениям писателя, и один из них — «Модеста Миньон».

История Модесты — это история девушки, которая решила посвятить себя любви к гению. В гении она выбирает популярного поэта Мельхиора

1 Здесь и далее перевод иностранных источников мой, если не указано иное. — *Т.К.*

2 Антония — видимо, персонаж романа М.Г. Льюиса «Монах», Гюльнар — героиня поэмы Дж. Г. Байрона «Корсар», Миньона [Mignon] — не героиня самого Бальзака, но персонаж романа И.В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796), образ Миньоны был настолько популярным, что в 1866 г., через 15 лет после опубликования книги о женщинах Бальзака, Амбруаз Тома написал оперу «Миньона» (также можно встретить название «Миньон») на либретто Ж. Барбье и М. Карре, тех же либреттистов, которые создали либретто для «Фауста» Ш. Гуно.

де Каналиса, человека поверхностного и тщеславного, и пишет ему письмо. Каналис смотрит на письмо Модесты с презрительной и пресыщенной насмешкой, но оно заинтересовало секретаря поэта Эрнеста де Лабриера, и Каналис предлагает ему самому ответить на письмо Модесты, что Эрнест и делает фактически от имени Каналиса. Завязывается довольно сложная и напряженная переписка, в ходе которой Эрнест искренне влюбляется в Модесту. Он признается в своем обмане отцу Модесты, вернувшемуся с Востока, где тот восстановил свое состояние. Шарлю Миньону нравится де Лабриер, который любит Модесту, а не ее вновь обретенное гигантское состояние, но он раскрывает дочери глаза на обман Эрнеста, и та с презрением отвергает влюбленного. За Модестой теперь ухаживают сразу трое — Каналис, Эрнест и герцог д'Эрувиль, где поэт Каналис — самый малосимпатичный персонаж. В конце концов Модеста все же отдает свою руку Эрнесту[3].

Капитану Лебядкину история Модесты, Каналиса и Эрнеста может представиться аналогом его собственных взаимоотношений со Ставрогиным (параллель Каналису) и Лизой (параллель Модесте). Сам он оказывается в роли Эрнеста при Каналисе, теша свое самолюбие тем, что в конце романа Лиза/Модеста увидит, кто питает к ней подлинную любовь.

Подобно Ставрогину, Каналис пользуется популярностью и почитанием (Каналис в беседе с г-ном Дюме, которому было поручено беречь Модесту и ее мать во время отсутствия Шарля Миньона, рассказывает, что ему пишут восторженные письма тысячи незнакомых ему женщин). Подобно Ставрогину, Каналис на самом деле не оправдывает этих восторгов, он холоден и бессердечен. В отличие от Ставрогина, Каналис еще и весьма меркантилен и расчетлив; он состоит в любовной связи с герцогиней де Шолье, которой он многим обязан; когда его план жениться на Модесте рушится, он рассчитывает, что герцогиня подыщет ему подходящую жену[4].

3 Для русского читателя эта завязка обретает особое звучание, неизбежно напоминая о «Евгении Онегине» и письме Татьяны, хотя история Модесты и Эрнеста была вдохновлена подлинной перепиской престарелого Гете и Беттины фон Арним, урожденной Брентано (сестры Клеменса Брентано и жены Ахима фон Арнима). Но, в отличие от Онегина, Эрнест де Лабриер способен разглядеть душу Модесты и оценить ее по достоинству.

4 Здесь отношения Каналиса и герцогини де Шолье больше напоминают уже отношения Степана Трофимовича и Варвары Петровны, на которую герцогиня отчасти похожа своим характером, властным и временами мстительным, хотя связь Каналиса и Шолье проще и грубее отношений генеральши Ставрогиной и Верховенского-старшего; у Бальзака это длящаяся уже десять лет связь замужней женщины за пятьдесят с молодым человеком двадцати девяти лет.

Сам Лебядкин оказывается при Ставрогине в положении Эрнеста при Каналисе, он одновременно соперник и нечто вроде прислужника, человек, состоящий в неопределенном положении шута (мы намеренно не рассматриваем здесь отсылки к шекспировскому Фальстафу) при своем довольно мрачном господине. Служба капитана Лебядкина, однако, уже осталась в прошлом, а Эрнест занимает определенную должность в министерстве. Но его отношения с Каналисом в некотором смысле столь же амбивалентны, сколь и отношения Ставрогина с Лебядкиным: Эрнест не просто слуга, но и в какой-то мере считает себя другом поэта.

Сходство Модесты с Лизой Тушиной состоит прежде всего в ее двусмысленном положении между Каналисом и Эрнестом: она выбрала Каналиса, вознамерилась посвятить ему свою жизнь, но Каналиса не интересует ни ее душа, ни ее любовь; Эрнест же искренне ее любит; в конце романа она обнаруживает, что поэт на самом деле недостоин ее любви, и отдает свою руку (и состояние) Эрнесту, который также получает право присоединить к своей фамилии титул ее отца и становится графом де Лабриером-Лабасти. Так и Лиза выбирает Ставрогина и решает отдать себя ему, но она на самом деле не нужна Ставрогину, хотя в романе Достоевского динамика этого треугольника совсем иная, нежели в романе Бальзака, здесь роль искренне влюбленного и при этом деятельно проявляющего свою любовь человека (о важности действия и бездействия в «Бесах» подробнее будет говориться далее) играет Маврикий Николаевич. Таким образом, у Лебядкина появляется более достойный соперник даже на роль соперника Ставрогина. Кроме того, финансовые соображения играют для героев русского романа куда менее важную роль, чем соображения иного плана, а именно проблема сверхчеловеческих притязаний, которые приводят героев к трагедии, и связанная с ними тема власти в разных ее формах и проявлениях. Однако общие очертания двух любовных многоугольников сходны. Более того, общее описание отношений знаменитостей и их секретарей, которое будет подробно проанализировано ниже, придает взаимоотношениям Каналиса и Эрнеста с одной стороны и Ставрогина и Лебядкина с другой еще большее сходство[5].

Откуда же мог капитан Лебядкин узнать о романе Бальзака? Знание о текстах Бальзака в «Бесах» может быть нескольких видов: получаемое не-

5 Еще один персонаж по имени Эрнест у Бальзака — граф Эрнест де Ресто из «Гобсека», но он не является частью любовного треугольника и не играет почти никакой роли в романе.

посредственно из прочтения оригинала; получаемое из русского перевода; получаемое из пересказов в духе «Женщин Бальзака»; и из пересказов пересказа, например из рассказов того же Ставрогина о том, что он вычитал из своего «кипсека». В романе ничего не говорится о том, что капитан владеет иностранными языками, поэтому, скорее всего, источником познаний Лебядкина относительно содержания «Модесты Миньон» было знакомство с русским переводом (менее вероятно, что он узнал о романе из пересказа от Ставрогина).

Впервые роман был напечатан в «Журналь де деба» в апреле, мае и августе 1844 г. [16] с некоторыми купюрами. Затем роман вышел двухтомником под названием «Les Trois Amoureux» — «Трое воздыхателей» (строго говоря, трое любовников, но в значении XVIII–XIX вв. — «воздыхатель, поклонник») [15]. На сайте «Галлика» Национальной французской библиотеки выложен скан издания без указания каких бы то ни было выходных данных; в описании издание датируется 1844 г. и указано, что это издание А. Муссена (Куломье). Судя по названию романа в русском переводе, вышедшем уже в 1845 г. в «Библиотеке для чтения» О. Сенковского [9], он был сделан с текста в «Журналь де деба» (список немногочисленных русских переводов «Модесты Миньон» см.: [5, с. 89]). Цензурное разрешение на этот том «Библиотеки» было дано в конце февраля 1845 г., так что маловероятно, чтобы перевод был сделан с третьего издания «Модесты Миньон» под названием «Модеста Миньон, или Трое воздыхателей».

Как это часто происходило в русских переводах XIX в., текст был местами сокращен (так, в современном русском переводе 270 страниц довольно плотной печати, а в переводе «Библиотеки для чтения» — всего 109 страниц довольно плотной печати), местами переписан, и в нем были традиционно сильно сдвинуты акценты, расставленные в оригинале. Так, в русском переводе сохранен, но значительно изменен как раз тот фрагмент, где Бальзак дает общее описание взаимоотношений знаменитостей и их секретарей:

> Многие парижские ученые и литературные знаменитости имеют своих хвостоносцев, телохранителей-спутников, которые освещаются и живут лучами своего солнца, — род частных секретарей, которые служат исполнителями деликатных поручений, — люди, которые не совершенно слуги и не совсем равные тем идолам, у подножия которых работают, которых избав-

ляют от мелочных забот и неприятностей житейских, берегут и подчас выручают и защищают и за все это довольствуются дружбою своего покровителя и собственною утешительною мыслью, что они полезны великому человеку, а следовательно, и всему человечеству. Такого рода преданные друзья гениев встречаются везде, но в Париже более чем где-либо. Эти-то скромные и безвестные труженики и заключают в своих действиях, в своей жизни, наполненной самопожертвованиями, ту поэзию, которые поэты выражают. Они-то настоящие поэты по сердцу, по нежности, тогда как идолы их бывают большею частию поэтами только на бумаге. И не удивительно: ведь они, поэты, живут своими чернилами. Другие источники Ипокрены давно уже иссякли, а может быть и никогда не струились [9, с. 129].

Beaucoup d'hommes célèbres dans les sciences, dans les arts, dans les lettres ont à Paris un ou deux caudataires, un capitaine des gardes ou en chambellan qui vivent aux rayons de leur soleil, espèces d'aides-de camp chargés des missions délicates, se laissant compromettre au besoin, travaillant au piédestal de l'idole, ni tout-à-fait ses serviteurs ni tout-à-fait ses égaux, hardis à la réclame, les premiers sur la brèche, couvrant les retraites, s'occupant des affaires et dévoués tant que durent leurs illusions ou jusqu'au moment où leurs désirs sont comblés. Quelques-uns reconnaissent un peu d'ingratitude chez leur grand homme, d'autres se croient exploités, plusieurs se lassent de ce métier, peu se contentent de cette douce égalité de sentiment, seul prix que l'on doive chercher dans l'intimité d'un homme supérieur et dont se contentait Ali, élevé par Mahomet jusqu'à lui. Beaucoup se tiennent pour aussi capables que leur grand homme, abusés par leur amour-propre. Le dévoûment est rare, surtout sans solde, sans espérance, comme le concevait Modeste. Néanmoins, il se trouve des Menneval, et plus à Paris que partout ailleurs, des hommes que chérissent uni vie à l'ombre, un travail tranquille, des bénédictins égarés dans notre société sans monastère pour eux. Ces agneaux courageux portent dans leurs actions, dans leur vie intime, la poésie que les écrivains expriment. Ils sont poëtes par le cœur, par leurs méditations à l'écart, par la tendresse, comme d'autres poëtes sur le papier, dans les champs de l'intelligence et à tant le vers ! Comme lord Byron, comme tous ceux que vivent, hélas ! de leur encre, l'eau d'Hippocrène [16] aujourd'hui, par la faute de Pouvoir [15, p. 248–250][6].

6 Это один из примеров цензурного вмешательства в текст Бальзака — из журнальной публикации было удалено упоминание власти, затем восстановленное в книжных публикациях.

В Париже многие знаменитые ученые, художники и писатели имеют при себе одного-двух прихвостней, капитана гвардии или камергера, которые живут в лучах своего солнца; это разновидность адъютанта, которому даются деликатные поручения; в случае необходимости они позволяют себя скомпрометировать, трудятся подле пьедестала своего кумира, не совсем слуги ему и не совсем ровня; они отважны в похвалах и первые бросаются в пролом [т. е. стремятся защитить своего хозяина]; они покрывают ретирады своих идолов, занимаются их делами, и эта преданность длится, пока сохраняются их иллюзии или пока их желания не исполнятся. Некоторые распознают в своем великом человеке толику неблагодарности, другие полагают, что их эксплуатируют, третьи устают от своего ремесла, четвертые удовлетворяются нежным равенством чувств, единственной наградой, которую полагается искать в близости к вышестоящему [высшему] человеку, той, что удовлетворила Али, возвышенного Магометом до себя. Многие, обманутые собственным самолюбием, полагают себя столь же способными, как и их великий человек. Преданность редка, прежде всего та, что без награды, без надежды, такая, какой ее представляла Модеста. Однако же находятся еще, и особенно в Париже, а не в других местах, Менневали, люди, которые дорожат жизнью в тени, спокойной работой, бенедиктинцы, забредшие в наше общество вместо монастыря. Эти отважные [трудолюбивые] агнцы несут в своих поступках, в своей внутренней жизни ту поэзию, которую описывают писатели. Они — поэты в сердце, в своих удаленных [от общества] размышлениях, в своей нежности, подобно тому как другие — поэты на бумаге, в сфере разума, по стольку-то за стих! Подобно лорду Байрону, подобно всем тем, кто живет — увы! — в своих чернилах, нынешнем источнике Иппокрены, чему виной Власти[7].

7 Мы приводим собственный перевод этого фрагмента, выполненный так, чтобы максимально приблизить его к тексту Бальзака, пусть даже за счет изящности и местами внятности. Существующий современный перевод местами также далек от оригинала. Так, «жить в лучах своего солнца» — совершенно не то же самое, что «греться в лучах чужой славы» [10, с. 222], а «нежное равенство чувств», т. е. сознание того, что и знаменитость, и его секретарь в равной мере наделены умением чувствовать, далеко от «приятного сознания равенства» [10, с. 222].

Выражаю благодарность М.А. Козловой, ст. преподавателю кафедры художественного перевода Литературного института им. А.М. Горького, за помощь в переводе фрагментов романа Бальзака.

Перевод, опубликованный в «Библиотеке для чтения», весьма далек от оригинала. Бальзак описывает два рода секретарей-адъютантов: честолюбцев и некорыстолюбивых. В переводе «Библиотеки для чтения» оба типа соединяются воедино, в тип преданных «великому человеку» бессребреников, которые видят свою награду в том, чтобы служить человечеству, служа его предположительно лучшим представителям. Фрагмент про служение человечеству — чистая отсебятина переводчика, ничего подобного в тексте Бальзака нет. Автор перевода, однако, следует оригиналу в осуждении псевдовеликих людей, которые уступают в чувстве истинной поэзии своим неприметным «адъютантам».

В русском переводе рисуется картина, с одной стороны, близкая описанию отношений Лебядкина и Ставрогина, где секретарь готов даже пожертвовать своей репутацией для своего господина (подобно тому, как Лебядкин позволяет в некотором роде жертвовать репутацией своей сестры, а следовательно, и своей собственной), а с другой — весьма лестная для самолюбия Лебядкина: он предстает служителем блага человечества, истинным поэтом, поэтом по своей природе, вознаграждением которому служит лишь мысль об этом служении и о дружбе великого лица.

Однако Достоевский, наверняка читавший Бальзака в оригинале, а также читатель, знакомый с оригиналом (или хотя бы с более приближенным к оригиналу переводом, чем русский перевод XIX в., например с переводом 1960 г.), видит несколько другую картину. В оригинале, где присутствует любопытное упоминание «капитана», хотя здесь это капитан гвардии, а не «штабс-капитан» (об этом чине см.: [11, с. 100]), речь уже идет не о бескорыстном служении, а о вполне корыстных устремлениях этих секретарей, редко способных на преданность без материальной награды; их также отличают чрезмерные и не обоснованные ничем, кроме их самолюбия, представления о собственном таланте. Все это в полной мере относится к капитану Лебядкину и рисует уже далеко не такую лестную картину, как русский перевод романа. Лебядкин принадлежит к первому типу корыстолюбивых и честолюбивых секретарей, полагающих, что их эксплуатируют, а не ко второму типу верных Менневалей (секретарь Наполеона I, опубликовавший свои воспоминания в 1843–1844 гг., т. е. как раз тогда, когда Бальзак писал «Модесту Миньон» [10, с. 513]). Возможно, фраза Лебядкина «я поэт, сударыня, поэт в душе, и мог бы получать тысячу рублей

от издателя» представляет собой прямую отсылку к Бальзаку (в русском переводе 1845 г. остались «поэты по сердцу», а в оригинале материальный аспект поэтического творчества звучит гораздо резче, нежели обтекаемое «живут своими чернилами» русского текста: «à tant le vers», «по стольку-то за стих»)[8]. В таком случае первая половина фразы указывает на знакомство капитана с русским переводом, а вторая — на знакомство создателя Лебядкина с французским оригиналом. Читателю, таким образом, предлагается оценивать разглагольствования капитана как бы на стыке двух текстов.

И перед читателем, знакомым с французской литературой не в сокращенном переводе, а в оригинале, мир Лебядкина предстает миром вольных переложений оригинала на другой язык. Это мир жизни в литературе, но и литература эта не верна самой себе, она — фантазия по мотивам чужого воображения. Лебядкин представляет себя Эрнестом де Лабриером, но одновременно — и неким де Монбаром, то ли полувыдуманным пиратом, то ли героем романов Г. Эмара, то ли одним из основателей Ордена Храма, притязая на более высокий титул, чем граф де Лабриер-Лабасти. Как было показано ранее, фамилия Монбар связана с идеей притязания на верховную власть, а вместе с титулом — на власть почти божественную [3, с. 274, 278–279]. Лебядкин рисует в своем воображении треугольник, где Лиза/Модеста в итоге поймет ложность своего увлечения Ставрогиным/Каналисом и отдаст свое сердце Лебядкину/Эрнесту. Этот треугольник основывается на романе Бальзака, но на романе, дополнительно прошедшем сквозь призму воображения и слова переводчика. Это жизнь, чужая в квадрате.

Эту тему чужой, прошедшей через множество «рук» и сознаний жизни подчеркивает упоминание «кипсека» «Женщины Бальзака». Оно маркирует присутствие Бальзака в романе и четыре возможных источника знакомства с его романами героев и автора: французский оригинал, русский перевод, краткое изложение в «кипсеке» и, возможно, пересказ краткого изложения, т. е. пересказ в квадрате.

Характерно при этом, что французская книга принадлежит Ставрогину, т. е. это он знаком исключительно с внешней сюжетной канвой литературных произведений и с чужими мнениями об этих произведениях. Одна из тем «Модесты Миньон» — это как раз жизнь, которую проживают

8 Автор благодарит анонимного рецензента статьи, подчеркнувшего это сближение.

в литературе. Тема жизни, проживаемой не в жизни, а через кого-то, звучит и в русской литературе, в «Герое нашего времени», который был частью непосредственного литературного фона «Бесов». В черновых записях к роману Достоевский так характеризует обращение Князя с Воспитанницей: «...нарочно, по-печорински, не заговаривает с ней» [12, т. 11, с. 214]. Печорин, в свою очередь, делает любопытное замечание в «Фаталисте»: «...я вступил в эту жизнь, пережив ее уже мысленно, и мне стало скучно и гадко, как тому, кто читает дурное подражание давно ему известной книге» [13, с. 136]. Появление «Женщин Бальзака» указывает на то, что даже книги в жизни Ставрогина — это книги, кем-то прочитанные для него. Его жизнь — обещание, которое выливается в жизнь, проживаемую через других — других людей и даже прочитанные другими людьми книги. Жизнь целого ряда героев «Бесов» — эрзац-существование через жизнь и даже литературные впечатления других людей. Характерно в этом отношении и то, что в «кипсеке» указывается даже мнение, которое читателю следует составить о женщинах, чьи истории пересказываются. Характеристика Евгении Гранде уже упоминалась, а вот что говорится о Модесте Миньон: «Всякий скажет, вместе с Бютша, одним из наиболее примечательных спутников этой блистательной планеты: “Никто, кроме меня, не знает всего благородства, возвышенности, преданности, невиданного изящества, веселости, образования и утонченности души, сердца и духа этого восхитительного создания”» [17, p. 45]. Эта характеристика, заимствованная в слегка измененном виде из слов Бютша в романе, становится в обрамлении утверждения «Всякий скажет...» весьма примечательной в своей оксюморонности, ибо делает из *каждого* читателя *единственного*, кто способен понять Модесту; одновременно эта характеристика весьма уместна в ситуации пересказа романа для читателей, проживающих свою жизнь через чужой опыт, потому что так общий опыт представляется уникальным, а «всякий» становится «единственным», способным понять героиню.

Отметим, что между персонажами «Бесов» и «Модесты Миньон» есть и другая, не менее важная связь: Эрнест представляет себе Модесту царственной амазонкой, а безнадежно влюбленному в нее горбуну Бютша (Butscha; в переводе «Библиотеки для чтения» Бутча; Бутша в современном русском переводе, где это имя, кроме того, склоняется, что вызывает сомнения) снится, что Модесту на планируемой охоте понесла лошадь: «Я видел

во сне, будто вас понесла лошадь, и затем, проснувшись, отправился в Руан, чтобы купить для вашего коня испанскую узду, которую, говорят, лошадь не может закусить» [9, с. 210].

Понесшая лошадь — распространенная ситуация, позволяющая герою продемонстрировать свою отвагу и завоевать сердце героини. Подобный сюжетный ход встречается, например, в романе «Что делать?», где Рахметов спасет некую даму: «...лошадь понесла даму, катавшуюся в шарабане <...> он бросился на середину дороги <...> успел только схватиться за заднюю ось шарабана — и остановил, но упал. <...> Он пролежал дней десять. Спасенная дама, конечно, ухаживала за ним сама. Ему ничего другого нельзя было делать от слабости, а потому он говорил с нею <...>. Огненные речи Рахметова, конечно, не о любви, очаровали ее <...>. Он также полюбил ее. <...> Что было потом с этою дамою? В ее жизни должен был произойти перелом; по всей вероятности, она и сама сделалась особенным человеком» [14, с. 212–213]. В романе Г. Эмара «Авантюристы» граф де Бармон-Сенектер, будущий пират Монбар, спасает Клару Пеньяфлор, которую понесла лошадь, и эта ситуация служит завязкой всего романа. В любом случае эта ситуация — повод к действию. Даже горбун Бютша, физически не имеющий сил остановить коня, находит способ помочь девушке, которую он любит, — он пытается предотвратить ситуацию в зародыше. Стоит помнить, что путешествие в почтовой карете в Руан из Гавра могло занять целый день в одну сторону, т. е. горбун не пожалел времени и сил на то, чтобы купить узду, которую он дарит Модесте с согласия и дозволения ее отца, которому он показывает узду первому.

И здесь возникает еще одно сравнение между героями «Модесты Миньон» и «Бесов», которое могло быть известно только тем, кто читал либо оригинал (и для читателей XIX в. это был единственный способ познакомиться с неискаженным текстом Бальзака), либо более полный русский перевод, — сравнение между горбуном Жаном Бютша и Лебядкиным, и оно снова оказывается нелестным для капитана, потому что это становится сравнением деятельности и бездействия.

В «Женщинах Бальзака» Бютша только упоминается. В русском переводе 1845 г. описание Жана Бютша оказалось в числе фрагментов, подвергшихся сокращениям:

Жан Бутча, сирота, приемыш и воспитанник нотариуса, трудами и усердием достигший степени старшего писца и девятисот франков жалованья, почитался членом семейства, в котором жил с семилетнего возраста. В двадцать два года он, по рябому, безобразному лицу, казался почти стариком, а по росту ребенком или карликом. Существуя чужой милостью, несчастный горбун всегда был молчалив, прилежен, скромен, примерного поведения и очень религиозен. Для развлечения и удовольствия он странствовал по великой земле безнадежной любви и по широкой, сухой степи тщетных желаний. Модеста была его идол: для нее он отдал бы жизнь свою, а она, в веселый час, называла его «таинственным карлой» [9, с. 117].

Жана Бутша — незаконного сына, брошенного отцом, — приютили в свое время секретарь Лаброс и его дочь Агнеса, и горбун благодаря упорному труду стал старшим клерком; он живет и столуется у своего патрона и получает девятьсот франков в год. Старообразный карлик Жан поклоняется Модесте, как божеству; он готов отдать за нее жизнь. Лицо его изрыто оспой и кажется еще меньше под шапкой жестких курчавых волос; из-под тяжелых полуопущенных век сверкает, как молния, пронзительный взгляд; бедняга не знает, куда девать свои огромные руки, и с семилетнего возраста постоянно чувствует на себе сострадательные взгляды окружающих. Разве сказанного не достаточно, чтобы объяснить его характер? Молчаливый, углубленный в себя, религиозный, известный примерным поведением, он вечно странствует в воображении по необозримым просторам страны, которая носит на карте Нежности название Безнадежной любви, и по бесплодной, но величественной пустыне Желания. Модеста окрестила нелепого Бутшу — Таинственным карликом [10, с. 170–171][9].

9 «Jean Butscha, pauvre enfant naturel abandonné, de qui le greffier Labrosse et sa fille avaient pris soin, devenu premier clerc à force de travail, logé, nourri chez son patron qui lui donne neuf cents francs d'appointements, sans aucun semblant de jeunesse, presque nain, faisait de Modeste une idole; il eût donné sa vie pour elle. Ce pauvre être, dont les yeux semblables à deux lumières de canon sont pressés entre les paupières épaisses, marqué de la petite vérole, écrasé par une chevelure crépue, embarrassé de ses mains énormes, vivait sous les regards de la pitié depuis l'âge de sept ans: ceci ne peutil pas vous l'expliquer tout entier? Silencieux, recueilli, d'une conduite exemplaire, religieux, il voyageait dans l'immense étendue clu pays appelé, sur la carte du Tendre, Amour-sans-espoir, les steppes arides et sublimes du Désir. Modeste avait surnommé ce grotesque et premier clerc le Nain mystérieux» [15, p. 22–23]. «Таинственный карлик» — отсылка к роману В. Скотта «Черный карлик» [10, с. 511].

Французский оригинал и русский перевод 1845 г. рисуют Бютша по-разному. У Бальзака Бютша — человек самостоятельный, деятельный, безнадежно влюбленный, но готовый служить своей Прекрасной Даме; в русском переводе 1845 г. он предстает человеком сугубо зависимым, чей характер определяется не его склонностями, а его общественным положением (прилежание и религиозность Бютша ставятся в зависимость от того, что он существует чужой милостью), а его безнадежная любовь становится формой развлечения. Исчезает из текста и примета физического сходства между Бютша и Лебядкиным: оба не знают, куда девать руки. Ср.: «Известно, что самое главное страдание всех подобных господ, когда они каким-нибудь чудным случаем появляются в обществе, составляют их собственные руки и ежеминутно сознаваемая невозможность куда-нибудь прилично деваться с ними» [12, т. 10, с. 137]. Но при этой черте внешнего сходства по характеру Бютша и Лебядкин противоположны друг другу: Бютша деятелен, его верность и преданность не ограничиваются выдуманными ситуациями и обретают практическую форму: он не только дарит Модесте узду, но и деятельно раскрывает истинные намерения окружающих Модесту людей. В противоположность Бютша, Лебядкин бездеятелен (и в этом парадоксальным образом подобен Ставрогину), его верность и преданность Лизе ограничиваются описанием воображаемых ситуаций. Своей бездеятельностью Лебядкин отличается не только от Бютша, но и, как уже говорилось, от Маврикия Николаевича, чья в равной степени безнадежная любовь неизменно проявляется в поступках.

Таким образом, литературные и исторические отсылки капитана Лебядкина (и не только его) свидетельствуют о хронической бездеятельности и жизни в мечтах, через чужие руки и чужой опыт как центрального героя романа, так и некоторых его эпигонов, которые только так и могут к нему приблизиться.

С другой стороны, Ставрогин, как кажется, пытается действовать, на что указывает его предсмертное письмо Даше:

> Я пробовал везде мою силу. Вы мне советовали это, «чтоб узнать себя». На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною. На ваших глазах я снес пощечину от вашего брата; я признался в браке публично. Но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не вижу и теперь, несмотря на ваши ободрения в

> Швейцарии, которым поверил. Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает. Мои желания слишком несильны; руководить не могут [12, т. 10, с. 514].

Но эти попытки действовать оказываются иллюстрацией к теме «лишних людей» в интерпретации Достоевского. В советском литературоведении, вслед за В.Г. Белинским, Н.А. Добролюбовым и Д.И. Писаревым, эта тема трактовалась в сугубо социальном ключе: лишние люди не могли найти себя в косной среде царской России [4]. Иную оценку этого образа предлагает И.А. Виноградов, который, анализируя творчество Гоголя, пишет о «душевной пустоте “лишних людей”, прикрывающих свою бесполезность мнимой невозможностью проявить себя в “удушающей” среде» [2, с. 194]; на самом деле их положение есть «результат *собственного* нежелания возрастать в назначенном служении» [2, с. 196–197]. Достоевский близок Гоголю в своей оценке этого типа, но находит этому и причину, которую именовал «белоручничеством»: «Как это умный человек не нашел себе дела? Они все ведь не нашли дела, не находили два-три поколения сряду. <...> На то и ум, чтоб достичь того, чего хочешь. <...> И если хочешь непременно одним шагом до цели дойти, так ведь это, по-моему, вовсе не ум. Это даже называется белоручничеством. Трудов мы не любим...» [12, т. 5, с. 62]. Так и Ставрогин не знает, к чему приложить свою великую силу.

Тема труда, понимаемого как труд мужицкий, звучит в «Бесах» совершенно прямо в диалоге Шатова и Ставрогина.

> Слушайте, добудьте Бога трудом; вся суть в этом, или исчезнете, как подлая плесень; трудом добудьте.
>
> — Бога трудом? Каким трудом?
>
> — Мужицким. Идите, бросьте ваши богатства... А! вы смеетесь, вы боитесь, что выйдет кунштик?
>
> Но Ставрогин не смеялся. — Вы полагаете, что Бога можно добыть трудом, и именно мужицким? — переговорил он, подумав, как будто действительно встретил что-то новое и серьезное, что стоило обдумать [12, т. 10, с. 203].

Аналогичная тема будет поднята и в «Братьях Карамазовых», но там станет ясно, что труд — это не крестьянская пахота, но труд служения, о котором говорит Христос в Евангелии Иоанна: «Я послал вас жать то, над чем вы не трудились: другие трудились, а вы вошли в труд их» (Ин. 4: 38), — и в посланиях ап. Павла, например, «труд любви и терпение упования на Господа нашего Иисуса Христа пред Богом и Отцом нашим» (1 Фес. 1: 3). Но труд и служение подразумевают действие, а это то, на что многие герои Достоевского, в том числе Ставрогин и Лебядкин, и неспособны, предпочитая вместо этого проживать вымышленную жизнь даже не через собственное чтение и осмысление текстов, но через чтение и осмысление текстов, выполненное другими людьми. В отсылках к Бальзаку бездеятельность и жизнь, проживаемая героями Достоевского в чужом опыте, как реальном, так и литературном, достигают своего апогея.

Список литературы

Исследования

1 *Борисова В.В., Шаулов С.С.* Мотив «рокового наследства» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»: реальный, мифопоэтический и историко-литературный комментарий // Филология как призвание. Сб. ст. к юбилею профессора Владимира Николаевича Захарова / под ред. А.В. Пигина, И.С. Андриановой. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019. С. 105–126.

2 *Виноградов И.А.* «Лишние люди» в русской литературе: слово Гоголя // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 3. С. 188–209. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2019-4-3-188-209

3 *Ковалевская Т.В.* Мимикрическая поэтика Достоевского. М.: Изд-во РГГУ, 2025. 305 с.

4 *Манн Ю.В.* Лишний человек // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия, 1967. Т. 4: Лакшин — Мураново. С. 400–402. URL: https://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke4/ke4-4004.htm?cmd=0&istext=1 (дата обращения: 02.11.2025).

5 *Паевская А.В., Данченко В.Т.* Оноре де Бальзак. Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке 1930–1964. М.: Книга, 1965. 428 с.

6 *Сафонова С.Ю.* Ф.М. Достоевский и О. Бальзак: диалог мировоззрений // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 17 (271): Филология. Искусствоведение. Вып. 66. С. 113–116.

7 *Степанян К.А.* Человек в свете «реализма в высшем смысле» (Достоевский, Шекспир, Сервантес, Бальзак, Маканин) // Вопросы философии. 2014. № 5. С. 98–103.

8 *Тарасов Б.Н.* Метафизика денег в творчестве Бальзака и Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13. С. 198–233.

Источники

9 *Бальзак О. де.* Модеста Миньон // Библиотека для чтения. 1845. Т. 69. С. 124–214 (2-я паг.).

10 *Бальзак О. де.* Модеста Миньон // *Бальзак О. де.* Собр. соч.: в 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 5. С. 167–436.

11 *Достоевский Ф.М.* Бесы. СПб.: СЗКЭО, 2022. 784 с.

12 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

13 *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 4. С. 7–142.

14 *Чернышевский Н.Г.* Что делать? Л.: Наука, 1975. 876 с.

15 *Balzac H. de.* Les trois amoureux: en 2 tomes. [Coulommiers]: [Imprimerie A. Moussin], 1844. Т. 1. P. 8–335.

16 *Balzac H. de.* Modeste Mignon // Journal des débats politiques et littéraires. 1844. 11 avril.

17 Les femmes de H. de Balzac. Types, caractères, portraits. Paris: Janet, 1851. 223 p.

18 Online Etymological Dictionary. URL: https://www.etymonline.com/search?q=Ernest (дата обращения: 02.11.2025).

References

1 Borisova, V.V., and S.S. Shaulov. "Motiv 'rokovogo nasledstva' v romane F.M. Dostoevskogo 'Idiot': real'nyi, mifopoeticheskii i istoriko-literaturnyi kommentarii" ["The 'Fateful Inheritance' Motif in Fyodor Dostoevsky's *The Idiot*: Factual, Mythopoetic, and Historical and Literary Commentary"]. *Filologiia kak prizvanie. Sbornik statei k iubileiu professora Vladimira N. Zakharova* [*Philology as a Calling. Festschrift for Professor Vladimir N. Zakharov*], ed. by A.V. Pigin, I.S. Andrianova. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2019, pp. 105–126. (In Russ.)

2 Vinogradov, I.A. "'Lishnie liudi' v russkoi literature: slovo Gogolia" ["'Superfluous Men' in Russian Literature: Gogol's Word"]. *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 3, 2019, pp. 188–209. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2019-4-3-188-209 (In Russ.)

3 Kovalevskaia, T.V. *Mimikricheskaia poetika Dostoevskogo* [*Dostoevsky's Mimicry Poetics*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2025. 305 p. (In Russ.)

4 Mann, Iu.V. "Lishnii chelovek" ["Superfluous Man"]. *Kratkaia literaturnaia entsiklopediia* [*Concise Literary Encyclopedia*], vol. 4: Lakshin — Muranovo [Lakshin — Muranovo]. Moscow, Sovetskaia entsiklopedia Publ., 1967, pp. 400–402. Available at: https://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/ke4/ke4-4004.htm?cmd=0&istext=1 (Accessed 2 November 2025). (In Russ.)

5 Paevskaia, A.V., and V.T. Danchenko. *O. de Bal'zak. Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke 1930–1964* [*Honoré de Balzac. Russian Translations and Russian-Language Criticism 1930–1964*]. Moscow, Kniga Publ., 1965. 428 p. (In Russ.)

6 Safonova, S.Iu. "F.M. Dostoevskii i O. Bal'zak: dialog mirovozzrenii" ["Dostoevsky and Honoré de Balzac: A Dialogue of Worldviews"]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiia. Iskusstvovedenie*, no. 17 (271), issue 66, 2012, pp. 113–116. (In Russ.)

7 Stepanian, K.A. "Chelovek v svete 'realizma v vysshem smysle' (Dostoevskii, Shekspir, Servantes, Bal'zak, Makanin)" ["The Human Being in the Light of 'Realism in the Highest Sense' (Dostoevsky, Shakespeare, Cervantes, Balzac, Makanin)"]. *Voprosy filosofii*, no. 5, 2014, pp. 98–103. (In Russ.)

8 Tarasov, B.N. "Metafizika deneg v tvorchestve Bal'zaka i Dostoevskogo" ["The Metaphysics of Money in the Works of Balzac and Dostoevsky"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 13, 2015, pp. 198–233. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/DOJYIR
УДК 821.161.1.0 + 821.111.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Вел)51

ШЕКСПИР В «БЕСАХ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: «О, ЯГО, КАК ЖАЛЬ, КАК ЖАЛЬ»

© 2026 г. К. Корбелла
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 апреля 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-334-353

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 25-18-00009 «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф.М. Достоевского 1859–1881 годов», https://rscf.ru/project/25-18-00009/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Статья посвящена присутствию пьесы Шекспира «Отелло» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы». Исходя из единственного упоминания пьесы в каноническом тексте романа, а также с учетом ее появления в подготовительных материалах предпринимается попытка восстановить связи, которые это произведение устанавливает с разными элементами в тексте Достоевского. В центре внимания оказывается прежде всего первый акт, на который Достоевский прямо указывает. Отмечается близость образов Яго и Петра Степановича, чья натура не только человечески лжива, но и «бесовская», а также общий в произведениях смыслообразующий концепт «ночи». Выдвигается предположение, что монолог Яго в конце первого акта «Отелло» послужил истоком сцены скандала вокруг поступка Ставрогина, «взявшего за нос» Павла Павловича Гаганова. Рассматривается также возможное преломление сюжета «Отелло» в восприятии читающей пьесу Лизы Тушиной, обеспокоенной своими отношениями со Ставрогиным. Отелло поставлен в одну линию с принцем Гарри и Гамлетом как образом «принца, который должен явиться», и, как и они, вносит вклад в возникновение «ауры» ожиданий вокруг личности Ставрогина. Впервые выдвигается и обосновывается гипотеза о том, что за образом жениха Лизы, не случайно носящего имя Маврикий (от греческого μαῦρος — «темный»), скрывается фигура Отелло. Проблема «разрушенного идеала» выявляется как ключевая для понимания шекспировского контекста в романе.

Ключевые слова: «Бесы», «Отелло», Шекспир и Достоевский, Яго, Петр Степанович Верховенский, Маврикий Николаевич, идеал

Информация об авторе: Катерина Корбелла — кандидат филологических наук, научный сотрудник, научно-исследовательский центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-5996-0127
E-mail: cate.corbella@gmail.com

Для цитирования: *Корбелла К.* Шекспир в «Бесах» Ф.М. Достоевского: «О, Яго, как жаль, как жаль» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 334–353.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-334-353

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

SHAKESPEARE IN DOSTOEVSKY'S NOVEL *DEMONS*: "OH, IAGO, THE PITY OF IT, IAGO!"

© 2026. Caterina Corbella

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: April 24, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 25-18-00009: "Characters' Writings, Languages, and Readings in Dostoevsky's Mature Works (1859–1881)" (https://rscf.ru/project/25-18-00009/).

Abstract: The article is devoted to the presence of Shakespeare's *Othello* in Dostoevsky's novel *Demons*. Starting from the single mention of the play in the canonical text of the novel and taking into account its appearance in Dostoevsky's preparatory materials, the study attempts to reconstruct the connections that the tragedy establishes with various elements of Dostoevsky's text. Particular attention is given to the first act, which Dostoevsky explicitly refers to. A parallel is drawn between the figures of Iago and Pyotr Stepanovich, whose nature is not only humanly deceitful but also distinctly "demonic." The paper also highlights the shared, meaning-forming concept of "night" in both works. It is suggested that Iago's monologue at the end of Act I of *Othello* served as the source for the scandal scene in which Stavrogin "took Pavel Pavlovich Gaganov by the nose." The article also considers a possible reflection of the *Othello* plot in the perception of Liza Tushina, who reads the play while troubled by her relationship with Stavrogin. Othello is placed alongside Prince Harry and Hamlet as an image of the "prince who is to come," and, like them, contributes to the "aura" of expectations surrounding Stavrogin's character. For the first time, the hypothesis is put forward and substantiated that behind the figure of Liza's fiancé — who bears the name "Mavrikiy" (from the Greek μαῦρος, meaning "dark") — there is a hidden allusion to Othello. The problem of the "destroyed ideal" is revealed as a key element to understanding the Shakespearean context within the novel.

Keywords: *Demons*, *Othello*, Shakespeare and Dostoevsky, Iago, Pyotr Stepanovich Verkhovensky, Mavrikiy Nikolaevich, ideal

Information about the author: Caterina Corbella, PhD in Philology, Research Fellow, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-5996-0127
E-mail: cate.corbella@gmail.com

For citation: Corbella, Caterina. "Shakespeare in Dostoevsky's Novel *Demons*: 'Oh, Iago, the Pity of It, Iago!'" *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 334–353. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-334-353

Данная статья — вторая работа, посвященная исследованию темы присутствия имени и произведений Шекспира в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»[1], в рамках коллективного проекта «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф.М. Достоевского 1859–1881 годов». Теоретические и методологические основы исследования мы с коллегами начали вырабатывать в прошлые годы при подготовке монографии «Книги в книге: роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» [7]. Отсылая читателя к данной работе, а также к записям и обзорам конференций, посвященных этой тематике ([15; 16]), для более полного представления о выбранном подходе, хочу тем не менее выделить в нем два положения, которые, как мы убедились, необходимо иметь в виду при разговоре о «книгах в книгах» у Достоевского.

Во-первых, любая книга, упомянутая Достоевским даже мимоходом, всегда входит в произведение *целиком* (своим сюжетом, жанровой формой, героями, разными возможными ее интерпретациями и проч.) и устанавливает связи со *всем* произведением Достоевского; во-вторых, в романах Достоевского всегда значимо, *как именно* тексты появляются в произведении — в какой момент, в какой форме, кем они прочитываются или пересказываются. Эти два фактора позволяют автору работать одновременно на разных уровнях глубины[2], и требуют от исследователя, чтобы он опирался

1 Первая статья: [11].

2 Наглядный пример вышесказанного — книга Сервантеса «Дон Кихот» в «Идиоте». Достоевский размещает его в руках Аглаи, которая через призму своего прочтения этого романа толкует (неправильно) события своей жизни; одновременно Достоевский использует тот же роман как некий ключ к пониманию характера самой Аглаи и — глубже — к структуре всего текста и, следовательно, к авторскому замыслу. См.: [7, с. 186–216].

на *целостный* анализ не только того текста, который и есть его непосредственный объект (в нашем случае — «Бесы»), но также текста-донора, одновременно удерживая в поле зрения как художественный замысел каждого, так и конкретные детали в них; как сходства, так и отличия между ними, в поиске нового смысла, внесенного автором в старые образы. Естественно, при таком подходе решающим становится вопрос о том, что мог извлечь из чтения того или иного произведения «гениальный читатель» Ф.М. Достоевский.

Немало исследователей до меня обратились к теме присутствия шекспировских мотивов и аллюзий в «Бесах» (см.: [8; 12; 14; 18; 23; 24]). Однако кропотливая, почти «детективная» работа, которую подразумевает предлагаемый здесь подход, нередко позволяет заметить нюансы, которые обычно остаются вне поля зрения исследователей. Так обстоит дело и с предметом данного исследования. Ведь произведений, к которым Достоевский эксплицитно обращается в романе, четыре: две части «Генриха IV», «Гамлет» и «Отелло». Тем не менее мне не удалось найти работ, посвященных последнему, хотя пьеса упоминается не только в окончательном тексте романа, но и в подготовительных материалах[3].

Изначально «литературный разбор» пьесы о Мавре должен был стать первым в цикле публичных лекций по Шекспиру, которые собирался читать Грановский (прототип Степана Верховенского)[4]. В окончательной версии романа публичное чтение Верховенского-старшего вертится вокруг вопроса «Шекспир или сапоги» [25, т. 10, с. 372], без отсылок к конкретным произведениям барда[5], а упоминание «Отелло» Достоевский размещает ранее в тексте, в первой части второй главы («Хромоножка»). Исчезновение «литературного разбора» пьесы не должно заставить нас думать, что

3 К.А. Степанян, неоднократно обращавшийся к «Отелло» в своей работе о Бахтине, Шекспире и Достоевском, в связи с «Бесами» лишь фиксирует упоминание пьесы в подготовительных материалах и в окончательном тексте (см.: [18, с. 60–61]); то же самое делает А.Б. Криницын [12]. Л.И. Сараскина кратко комментирует отсылку в интересующем нас ракурсе, — о чем дальше — но посвящает ей не больше двух абзацев, см.: [17, с. 182–183].

4 «Гр<ановски>й с Губернатором: “Я приступил к лекциям о Шекспире и начал с «Отелло», исходя из твердого убеждения, что литературный разбор «Отелло» не может повести непосредственно к бунту”» [25, т. 10, с. 160].

5 Комментарий этой сцены и анализ важного изменения в постановке вопроса при переходе от подготовительных материалов к окончательному тексту см. в работе Т.В. Ковалевской: [23, p. 79–80].

ее значимость для понимания авторского замысла стала меньшей. Наоборот, рабочая гипотеза в данной статье состоит в том, что отсутствие всякого комментария к произведению, его присутствие в тексте лишь как объекта чтения одного или нескольких действующих лиц, может скрывать бóльшую значимость для понимания романа, нежели в случае, если бы читателю предоставлялся полноценный его разбор устами Степана Трофимовича. Схожий прием в тех же «Бесах» можно отметить в связи с романом Гюго «Человек, который смеется» (см.: [13]); в «Идиоте» — с «Дон Кихотом» Сервантеса[6]. В этих случаях произведение, с одной стороны, образует в героях, прочитавших его, особый взгляд на события окружающей действительности, с другой — оно уходит вглубь, передавая некий комплекс черт тому образу, который лежит в основе текста, и становится ключом к авторскому замыслу.

Скажем кратко о контексте единственного упоминания «Отелло» в тексте романа. Хроникер с Шатовым пришли с визитом в дом Лизы и знакомятся с ее матерью, Прасковьей Ивановной Дроздовой. В своих сбивчивых репликах старуха упоминает некого «англичанина», которого якобы не было в городе четырьмя годами раньше, — вместе со Ставрогиным. Как Лиза пояснит пришедшим, речь идет о принце Гарри из «Генриха IV», чья судьба, по мнению Степана Трофимовича и Варвары Петровны, схожа с судьбой Ставрогина[7]. Затем она добавляет: «Уверяю вас, что это мамá нарочно, — нашла нужным объяснить Шатову Лиза, — она очень хорошо про Шекспира знает. Я ей сама первый акт “Отелло” читала, но она теперь очень страдает» [25, т. 10, с. 102].

Заметим, что логической связи в реплике Лизы почти нет: во-первых, чудаковатые слова ее матери об англичанине мало зависят от ее «хорошего» или «плохого» знания Шекспира[8], во-вторых, тот факт, что дочь прочла ей один акт одной пьесы, вряд ли может свидетельствовать о «хо-

6 См. пояснения во 2-й сноске.

7 Сближение принца Гарри и Ставрогина чаще всего привлекало внимание исследователей, обращавшихся к шекспировским мотивам в «Бесах» (см.: [12; 23; 24]). Мое исследование этой темы и комментарий к упомянутому здесь диалогу (который в большинстве работ остался без внимания) представлены в предыдущей статье из этой серии [11].

8 Если посмотреть пристальнее, реплика Прасковьи Ивановны остроумна, однако для ее понимания нужно именно глубокое, а не поверхностное знание Шекспира — для того, чтобы человек был способен увидеть существенное различие между принцем Гарри и Ставрогиным, а не только их поверхностное сходство.

рошем знании» автора, в-третьих, непонятно, как это все связано с тем, что мама «теперь очень страдает». Зачастую у Достоевского кажущиеся логические несостыковки указывают на те места, где за словом героя скрывается слово автора[9]. В контексте данной статьи важно отметить, что этот диалог позволяет Достоевскому ввести в текст отсылку к «Отелло» и связать ее, с одной стороны, с Лизой, а с другой — с «шекспировскими», а точнее «царственными» ожиданиями, сложившимися вокруг Николая Ставрогина. Эти два момента связаны между собой: в романе Лиза поставит на кон всю свою жизнь, полагая, что эти ожидания оправдываются. Любопытно, что пьеса упоминается мимоходом, но при этом предельно точно обозначается конкретный отрывок: «первый акт». Обратимся теперь к пьесе, и особенно к первому акту.

«Отелло», как и «Бесы», — рассказ об интригах и обманах. Пьеса о Мавре, хотя и содержит определенный социополитический подтекст[10], представляет собой менее яркие, нежели остальные драмы, упомянутые в «Бесах», размышления на исторические и общественные темы, т. е. речь идет именно о *подтексте*. Ведь во всех интересующих нас произведениях («Генрих IV», «Гамлет», «Отелло» и «Бесы») личное и общественное, историческое и вечное переплетаются[11], однако именно в «Отелло» главный двигатель действия — откровенная жажда власти и личной выгоды, которые противопоставляются чистой любви и чести.

Действие в пьесе двигает вовсе не Отелло и даже не случай, а Яго, что было неоднократно отмечено исследователями (см.: [10, с. 211–212]). Он плетет вокруг себя сеть интриг, внутри которой даже те, которые предполагались его сообщниками (его жена Эмилия или Родриго), в итоге будут им же обмануты. Его фигура очень близка Петру Степановичу, и, наверное, не случайно в учебнике по английской литературе, написанном в качестве одного из соавторов исследовательницей Достоевского Т.В. Ковалевской,

9 О «маркерах значимости» в тексте Ф.М. Достоевского см.: [6, с. 61–63; 3, с. 34–35].

10 Немало исследований толкуют желание Отелло жениться на Дездемоне как стратегию (осознанную или нет) для достижения полноценного принятия в белом, венецианском обществе; есть и те, кто рассматривает пьесу преимущественно с этого ракурса (см., к примеру: [19]). Однако, как будет показано далее, в восприятии Достоевского акцент падает не на этот аспект.

11 Предполагаю, что именно на пересечении этих линий надо искать смысл того факта, что Достоевский называет свой роман «хроникой» — с очевидной отсылкой к Шекспиру, автору «бессмертной хроники» [25, т. 10, с. 36] о Ланкастерах.

Яго назван «шекспировским вариантом беса» [10, с. 211]. Про него можно сказать так же, как и про Петра Степановича: «...слова его сыплются, как ровные, крупные зернышки, всегда подобранные и всегда готовые к вашим услугам» [25, т. 10, с. 143]. Люди слепо верят обоим этим героям и уверены, что они им верны: так происходит у Отелло, Родриго и Кассио с Яго, а у Достоевского можно вспомнить доверительное отношение к младшему Верховенскому Юлии Михайловны и Варвары Петровны, а также Эркеля и (хотя бы изначально) других членов «пятерки». На самом же деле Яго и Петр Степанович постоянно носят маску и, хотя делают вид, что готовы на все ради других, заинтересованы только в своей личной выгоде. Действительно, оба они — мастера в искусстве лжи. Как говорит Яго: "I am not what I am" [27, Act I, Scene I]. Т.В. Ковалевская заметила, что эта реплика указывает на дьявольскую натуру Яго, обличая его как представителя чистого зла, той силы, которая вечно противопоставляется Тому, Который говорит: «Я есмь сущий» (Исх. 3: 14) [9, с. 677–678]. Обоим свойственна огромная самонадеянность, уверенность в том, что они все уже поняли о людях. Может случайно, но Яго — двадцать восемь лет, а Петр Степанович — «молодой человек лет двадцати семи или около» [25, т. 10, с. 143]. Информация о возрасте Яго находится в том первом акте[12], на который указывает Достоевский, что позволяет хотя бы поставить вопрос: действительно ли здесь речь лишь о совпадении? Тот же акт заканчивается длинным монологом Яго, где читаем:

> The Moor is of a free and open nature
> That thinks men honest that but seem to be so,
> And will as tenderly be led by th' nose
> As asses are.
> I have 't. It is engendered. Hell and night
> Must bring this monstrous birth to the world's light [27, Act I, Scene III].

12 "I have looked upon the world for four times seven years" [27, Act I, Scene III]. Отмечу также, что «Отелло», как и большинство драм времени Шекспира, начинается *in medias res*: Родриго и Яго входят в сцену, разговаривая. У Достоевского про первое появление Степана Трофимовича указано: «Ну вот этот-то молодой человек и влетел теперь в гостиную, и, право, мне до сих пор кажется, **что он заговорил еще из соседней залы и так и вошел говоря**» [25, т. 10, с. 143], т. е. он входит в роман, как на сцену. Стоит добавить также, что в пьесе Яго распоряжается деньгами Родриго, как Петр Степанович — ставрогинскими. Предполагаю, что связь этих героев с чужими деньгами наделена глубоким значением в обоих произведениях, однако эта тема требует отдельного исследования.

В переводе, доступном Достоевскому:

> <…> у Мавра / Такой простой и добродушный нравъ, / Что честнымъ онъ считаетъ человекомъ, / Умевшаго прикинуться такимъ. / И за носъ такъ водить его удобно, / Какъ иословъ. / Такъ, решено… зачатье совершилось. / А тьма и адъ потомъ на помощь мне придутъ / И плодъ чудовищный для света извлекутъ![13]

О своих планах Яго говорит как о «чудовищном рождении» ада и ночи. Упоминание ада показывает, что натура Яго не только обманчивая, а диавольская, точнее — «бесовская». «Чудовищное» дело вместе с адом родит «ночь». У Достоевского концепт «ночи»[14] не только смыслообразующий, он и важный элемент в структуре текста: три главы содержат ее в названии (первая и вторая главы второй части называются «Ночь» и «Ночь (продолжение)», шестая глава третьей части — «Многотрудная ночь»). В романе ночь — время бесов, время убийств и самоубийств. Время прежде всего лжи: концепт, как мы видели, лежащий в основе обоих произведений. Интересно, что чуть раньше после разговора с тем же Яго Родриго воскликнул: “I’ll go sell all my land” [27, Act I, Scene III], что имеет опять-таки библейские коннотации — «Подобно Царство небесное сокровищу, скрытому на поле, которое нашедши человек утаил, и от радости о нем идет, и продает все, что имеет, и покупает поле то» (Мф. 13: 44) — и могло подтверждать в глазах Достоевского бесовскую природу Яго, искусителя.

В этом отрывке, который, повторяю, размещен в самом видном, значимом месте того акта, на который указывает Достоевский в «Бесах», хорошо видно главное противопоставление в пьесе, которое могло заинтересовать Достоевского: Яго, представитель бесовской силы, посягает на «простой и добродушный нрав» Отелло (“free and open” можно было бы более буквально перевести как «свободный и открытый»), выдавливая добро и честность, а особенно *доверие* из этого мира как действующую жиз-

13 Перевод приводится согласно изданию [26], поскольку, несомненно, Достоевский имел доступ к нему (см.: [1, с. 100]). Важно при этом помнить, что Достоевский мог иметь больше одного издания «Отелло» и ему был доступен перевод на другие европейские языки, прежде всего на французский.

14 Термин «концепт» я использую в соответствии с терминологией субъект-субъектного метода, вырабатывающегося Т.А. Касаткиной. См.: [4, с. 30].

ненную стратегию. Именно доверие является, согласно Пушкину, главной характеристикой шекспировского героя, о чем Достоевский хорошо знал (см.: [2, с. 196–198]). Поэтому считаю, что можно рискнуть предположить, что именно из этого отрывка взято выражение «вести за нос», которое будет разыграно Достоевским в рассказе о якобы сумасшествии Ставрогина. Напомню, о чем речь:

> Один из почтеннейших старшин нашего клуба, Павел Павлович Гаганов, человек пожилой и даже заслуженный, взял невинную привычку ко всякому слову с азартом приговаривать: «Нет-с, меня не проведут за нос!» Оно и пусть бы. Но однажды в клубе, когда он, по какому-то горячему поводу, проговорил этот афоризм собравшейся около него кучке клубных посетителей (и все людей не последних), Николай Всеволодович, стоявший в стороне один и к которому никто не обращался, вдруг подошел к Павлу Павловичу, неожиданно, но крепко ухватил его за нос двумя пальцами и успел протянуть за собою по зале два-три шага [25, т. 10, с. 38–39].

Этот маленький эпизод будет иметь большой резонанс в романе — вплоть до поединка с сыном оскорбленного, Артемием Павловичем Гагановым (см.: глава третья второй части «Поединок»); любопытно, что опять-таки без особой логической связи Варвара Петровна по поводу странного действия сына замечает: «Началось!»[15]

В «Подростке» и в «Братьях Карамазовых» Достоевский соглашается с высказыванием Пушкина об «Отелло» — и одновременно дополняет его: «Версилов раз говорил, что Отелло не для того убил Дездемону, а потом убил себя, что ревновал, а потому, что у него отняли его идеал!» [25,

15 Приведу полную цитату: «Варвара Петровна была ужасно поражена. Она призналась потом Степану Трофимовичу, что все это она давно предугадывала, все эти полгода каждый день, и даже именно в “этом самом роде” — признание замечательное со стороны родной матери. “Началось!” — подумала она содрогаясь» [25, т. 19, с. 40]. Образ «осла» (“ass”), появившийся повторно в пьесе у Шекспира, в «Бесах» сыграет в другой сцене, не лишенной шекспировских отсылок, — на празднике у Юлии Михайловны:

> «Из другой кучки:
> — Ослы!
> — Нет, они не ослы, а ослы-то мы.
> — Почему ты осел?
> — Да я не осел.
> — А коль уж ты не осел, так я и подавно» [25, т. 19, с. 390].

т. 13, с. 209]; «“Отелло не ревнив, он доверчив”, — заметил Пушкин, и уже одно это замечание свидетельствует о необычайной глубине ума нашего великого поэта. У Отелло просто разможжена душа и помутилось все мировоззрение его, потому что *погиб его идеал*. Но Отелло не станет прятаться, шпионить, подглядывать: он доверчив» [25, т. 14, с. 343–344][16]. Тема идеала не посторонняя и «Бесам»: для лучшего ее понимания обратимся теперь к любовному мотиву в пьесе, в очередной раз преимущественно сосредоточившись на первом акте.

Что могла бы Лиза, читавшая Шекспира и обеспокоенная отношениями с Николаем Всеволодовичем, «уловить» из такого чтения?[17] Загадка о состоявшемся/несостоявшемся браке между Отелло и Дездемоной, положительно разрешающаяся в первом акте, могла бы зацепить ее внимание так же, как и информация о том, что Дездемона полюбила мавра любовью-жалостью, слушая его рассказ о бывших страданиях, — и он полюбил ее в ответ, видя ее сострадание. Ведь вопрос о тайной женитьбе Ставрогина на Лебядкиной, как и вопрос о его отношениях с сострадающей ему Дарьей Павловной, волновали влюбленную в него Лизу. Однако можно пойти чуть глубже. Прежде всего отмечу, что, хотя и не так заметно, Отелло так же, как Гарри и Гамлет, происходит из королевской семьи:

> ‘Tis yet to know, —
> Which, when I know that boasting is an honour,
> I shall promulgate — **I fetch my life and being**
> **From men of royal siege**, and my demerits
> May speak unbonneted to as proud a fortune
> As this that I have reach’d [27, Act I, Scene II].

16 См. также: [18, с. 120–121; 9, с. 678].

17 Оставлю в стороне вопрос о том, что могла бы уловить из такого чтения Дроздова, читая вместе с ней. Об этом написала Л.И. Сараскина: «Первый акт трагедии Шекспира “Отелло”, который Лиза вслух читает матери, по-видимому, по ее просьбе и, конечно, в русском переводе, здесь более чем уместен: дочь сенатора Брабанцио Дездемона тайно, без отцовского благословения, вышла замуж за благородного мавра, состоявшего на службе венецианского дожа. Сенатор, однако, не верит, что выбор дочери доброволен: в его окружении мавра считают черномазым толстогубым чертом, которого нельзя, невозможно любить. И Прасковья Ивановна точно так же, как сенатор Брабанцио, переживает за судьбу своей единственной дочери, попавшей на крючок опасных увлечений и в омут сумасшедших страстей» [17, с. 182].

> Притомъ, когда увижу я, что чванство / Даетъ почотъ, то объявлю везде, / Что **родомъ я изъ царственнаго дома**, / Что ненужна сенаторская шапка / Мне для того, чтобъ право я имелъ / Хоть бы на то несказанное счастье, / Котораго достигнулъ я теперь [26].

В романе мотив «принца, который должен явиться», становится ключевым для формирования образа Ставрогина, «князя-самозванца», в частности, потому, что настойчивое сопоставление Ставрогина и шекспировских героев из королевских семьей усиливает «ауру» ожиданий вокруг его личности (см.: [11]). Выясняется, что в лице Отелло перед Лизой встает еще один шекспировский пример, позволяющий ей надеяться на скрытое благородство Ставрогина, и со стороны автора это служит очередной подсказкой читателю — важно присмотреться к этому мотиву в тексте. Второй важный момент — брак Отелло и Дездемоны, заключенный в ночи, в результате бегства будущей невесты из отцовского дома. При чтении Лиза могла примерить роль Дездемоны не только на Марию Тимофеевну, но и на себя: ведь дальше в тексте она и сбежит из отцовского[18] дома в руки Ставрогина. Однако, к сожалению, Ставрогин не Отелло, как он не был ни Гарри, ни Гамлетом — и неспособность Лизы это заметить становится для нее роковой ошибкой. Авантюра не заканчивается счастливым — пусть и временным — браком, как в случае Дездемоны. Бегство Лизы скорее напоминает отчаянную попытку Родриго овладеть той, которая *уже состоит в узах брака* (как Ставрогин — с Лебядкиной). Про него Яго скажет: “seek thou rather to be hanged in compassing thy joy than be drowned and go without her” [27, Act I, Scene II], — и в этих словах заключена судьба Ставрогина в конце романа.

Кто действительно похож на Отелло, это жених Лизы, Маврикий Николаевич. В отличие от Ставрогина у него в самом деле «простой и добродушный» нрав; он не водит за нос других, а скорее, как послушный осел, дает Лизе «вести его за нос» в сцене у юродивого Семена Яковлевича (см.: [25, т. 10, с. 259–260]). Маврикий, как Отелло, военный; они оба «молчаливы» и говорить не умеют[19]. Может, скромность этого героя препятствовала ис-

18 Скорее — материнского, потому что отец в романе отсутствует. Важный момент в «Бесах», отличающий мир романа от *всех* названных пьес Шекспира, — кажущееся отсутствие «отцов». Пишу — кажущееся, потому что в каком-то смысле отец всего младшего поколения — Степан Трофимович Верховенский. См.: [5, с. 239–240].

19 См.: «Этот Маврикий Николаевич был артиллерийский капитан, лет тридцати трех,

следователям заметить, что его имя — самая очевидная из скрытых отсылок к «Отелло»: ведь Маврикий с греческого μαύρο значит «мавр», «темный».

Именно Маврикий Николаевич, а вовсе не Ставрогин обожествляет Лизу, как Отелло — Дездемону. Он ей предан полностью[20], и именно он должен пережить «гибель» своего идеала, согласно выражению Достоевского. Однако русский автор добавляет своему герою один важнейший штрих. В момент гибели идеала Отелло плачет и сожалеет об этом, но в ярости он также убивает ту женщину, которая, как он считает, была для идеала лишь пустое, ложное вместилище[21]: Маврикий Николаевич же остается рядом с Лизой после того, как та обесчестила себя со Ставрогиным (см.: [25, т. 10, с. 404–405]). При этом Дездемона в действительности не предавала Отелло, тогда как Лиза предает Маврикия. В этом различии прослеживается мысль Достоевского: идеал не идол; красота в человеке присутствует как зерно, обещание настоящего лица человека, которому можно оставаться верным даже тогда, когда сам человек «падает», предает эту красоту. Отелло любит не человека, а идол, и, когда этот идол рушится, все разрушается. Маврикий, наоборот, любит человека, и для него главное чувство в связи с падением Лизы — это сострадание, потому что Лиза страдает, потеряв свой подлинный лик.

О том, что крушение идеала как важная составляющая «Отелло» является ключевым для понимания роли этой пьесы в замысле «Бесов», можно догадаться из подготовительных материалов, где читаем:

> NB. В пользу Ксендза Гр<ановски>й читал об «Отелло»: «О, Яго, как жаль, как жаль».
>
> Тут же он вспомнил про лицо Дездемоны. «Крик такой высокой, облагороженной любви (он не мог произойти без воспоминания об лице Дездемоны)…»

высокого росту господин, красивой и безукоризненно порядочной наружности, с внушительною и на первый взгляд даже строгою физиономией, несмотря на его удивительную и деликатнейшую доброту, о которой всякий получал понятие чуть не с первой минуты своего с ним знакомства. Он, впрочем, был молчалив, казался очень хладнокровен и на дружбу не напрашивался. Говорили потом у нас многие, что он недалек; это было не совсем справедливо» [25, т. 10, с. 89].

20 См.: «Это самый лучший и самый верный человек на всем земном шаре, и вы его непременно должны полюбить, как меня! Il fait tout ce que je veux» [25, т. 10, с. 89].

21 Мнение о том, что именно в этом — роковая ошибка Отелло, см., например, в: [22].

> И ведь понял же это Гр<ановски>й, сам же он был черезвычайно отвлеченным эгоистом на деле [25, т. 11, с. 142–143].

Отсылка здесь — к словам Отелло после того, как он убедился в измене Дездемоны. В этом диалоге между мавром и Яго видно, как Отелло в своих отношениях с Дездемоной исходил из куртуазного понимания любви, где внешней красоте дамы должна была соответствовать красота внутренняя. В истории европейской культуры всегда существовало такое видение: своей красотой женщина несет в себе обещание бóльшей красоты, и поэтому она способна стать вместилищем божественного — образом Идеала. Чтобы понять, насколько эта тема действительно присутствует у Шекспира в «Отелло» и какими красками она раскрывается, потребовалось бы отдельное исследование[22], однако нет сомнений, что для Достоевского-читателя она была центральной в восприятии пьесы.

Тема эта не чужда миру «Бесов». Загадочный, тихий и скрытый образ Дарьи Павловны зачастую связан с эпитетом «ангел». Варвара Петровна говорит о ней: «Она домоседка, она ангел кротости. <…> Понимаете ли вы, если я сама вам говорю, что она ангел кротости!» [25, т. 10, с. 61]. Степан Трофимович передает мнение Лизы: «Lise боготворит Дарью Павловну, говорит по крайней мере; говорит про нее: “C’est un ange, но только несколько скрытный”» [25, т. 10, с. 98]. Мария Тимофеевна повторяет: «Одна Даша ангел» [25, т. 10, с. 216]. У Степана Трофимовича, можно сказать, почти привычка видеть ангелов во всех женщинах, его окружавших. Для него ангел — Лиза (см.: [25, т. 10, с. 96]), и ангел (конечно) — Варвара Петровна (см.: [25, т. 10, с. 13]). В последнем своем странствии при встрече с Софьей Матфеевной он будет (буквально) говорить языком куртуазной любви — французским: «Mais c’est une dame, et très comme il faut <…>. В ней есть нечто благородное и независимое и в то же время — тихое. Le comme il faut tout pur, но только несколько в другом роде» [25, т. 10, с. 142–143] и дальше: «C’est un ange… C’était plus qu’un ange pour moi» [25, т. 10, с. 500].

Несмотря на множество женщин-ангелов, главный образ в романе, где красота становится вместилищем идеала, — Николай Ставрогин. Со Ставрогиным связаны все надежды и ожидания в мире романа: в его кра-

22 Возможные трактовки «Отелло» в данной связи см.: [20; 21].

соте и силе предчувствуется княжеская судьба, которая должна свершиться; в нем другие герои видят образ принца, который должен явиться. Лицо Ставрогина, как и лицо Дездемоны, несет в себе обещание, не сводящееся к телесной привлекательности; однако, как известно, эти надежды и ожидания не оправдываются, обещание не исполнится. Поэтому Достоевский, комментируя слова Отелло «О, Яго, как жаль, как жаль», пишет: «Тут же он вспомнил про лицо Дездемоны», — и действительно, «как жаль», если за этой красотой нет ничего, если ни Дездемона, ни Ставрогин не развили в себе того благородного сердца, которое должно было бы соответствовать столь благородному лицу. Однако здесь вступают в силу различия: ведь Дездемона по-настоящему остается «благородной» до конца пьесы. Замечу лишь, что тот факт, что в Ставрогине образ «принца» не проявился, не означает, что его не было потенциально. Для Достоевского все мы — потенциально князья и принцы, призванные стать царями, стать Христом[23].

Слово «идеал», вместе с уже упомянутым «бесовским» элементом, соединяющим Яго и Петра Степановича, оказывается в центре связей между «Отелло» и «Бесами». Оно также служит звеном, соединяющим «Бесов» с «Генрихом IV» и «Гамлетом» (см.: [11]). Речь во всех этих случаях, хотя и в разной перспективе, идет о назначении человеческого лица, об обещании, которое оно несет в себе. Шекспировский контекст «Бесов» после проведенного анализа предстает гораздо более цельным, чем могло показаться на первый взгляд. Наше исследование также подтверждает положение, которое было выдвинуто уже при работе над «Идиотом», о том, что Достоевский никогда не размещает упоминание важного для него текста в устах «случайного» героя (в нашем случае — Лизы Тушиной), а использует упомянутое произведение прежде всего как парадигму восприятия событий реальности героем, прочитавшим его; во-вторых — чтобы дать подсказку читателю о том, как ему интерпретировать действия этого героя; а в-третьих — чтобы высказать свое подлинное и уникальное авторское слово в романе.

23 Вспомним повторяющееся высказывание в подготовительных материалах к тем же «Бесам»: «Если все Христы...», ср.: [25, т. 11, с. 106, 182, 188, 193].

Список литературы

Исследования

1 Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

2 *Захаров Н.В.* Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. 320 с.

3 *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 334 с.

4 *Касаткина Т.А.* Как и для чего формируется в произведениях Достоевского «указующий перст» автора: Радикальное богословие Достоевского в романе «Преступление и наказание» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 4 (20). С. 27–51. https://doi.org/10.22455/26190311-2022-4-27-51

5 *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

6 *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

7 *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

8 *Ковалевская Т.В.* «Если бы математически доказали вам, что истина вне Христа…»: проблема истины и зла у Достоевского и Шекспира // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Т. 14, вып. 12. С. 3639–3643. https://doi.org/10.30853/phil20210637

9 *Ковалевская Т.В.* Отелло — «трагический изъян» героя // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. Т. 17, вып. 3. С. 675–681. https://doi.org/10.30853/phil20240095

10 *Ковалевская Т.В., Вагизова Ф.А., Семенюк Е.В.* «Отелло» — человек против чистого зла // История, литература и культура Великобритании: учебник. М.: РГГУ, 2019. С. 211–212.

11 *Корбелла К.* «С чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику»: Шекспир в «Бесах» Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 58–78. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-58-78

12 *Криницын А.Б.* Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // К 60-летию профессора Анны Ивановны Журавлевой. Сб. ст. М.: Диалог-МГУ, 1999. С. 161–173. URL: https://portal-slovo.ru/philology/41104.php (дата обращения: 04.03.2026).

13 *Магарил-Ильяева Т.Г.* Роман В. Гюго «L'homme qui rit» в «Бесах» Ф.М. Достоевского. Статья 1 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 58–75. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75

14 *Надь Е.* Шекспировский контекст в «Бесах» Ф.М. Достоевского // Достоевский в современном мире. Сб. науч. ст. по итогам Всероссийской научно-практической конф. с международным участием, посвящ. 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского. Чебоксары: Изд-во Чувашского гос. ун-та, 2022. С. 111–115.

15 *Подосокорский Н.Н.* Обзор международной научной онлайн-конференции «Книга в книге», 2–4 октября 2023 года // Текст. Книга. Книгоиздание. 2024. № 34. С. 149–158.

16 *Подосокорский Н.Н.* Обзор II международной научной онлайн-конференции «Книга в книге», посвященной памяти Александра Викторовича Михайлова (1938–1995), 1–3 октября 2024 года // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 254–266. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-254-266

17 *Сараскина Л.И.* Герои-читатели в романе «Бесы». Грустное торжество «Апокалипсиса» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 172–201. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-172-201

18 *Степанян К.А.* Шекспир, Бахтин и Достоевский: Герои и авторы в большом времени. М.: Глобал Ком, Языки славянской культуры, 2016. 292 с.

19 *Alonge R.* Il segreto del testo: "Amleto", "Otello" // Il castello di Elsinore. 2012. № 65. С. 9–31.

20 *Bates C.* Shakespeare's tragedies of love // The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy / ed. by C. McEachern. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 182–203.

21 *Copas L.* Courtship, Loe, and Marriage in Othello: Shakespeare's Mockery of Courtly Love // Masters Theses & Specialist Projects. Paper 449. 2006. URL: https://digitalcommons.wku.edu/theses/449 (дата обращения: 04.03.2026).

22 *Hallstead R.N.* Idolatrous Love: A New Approach to Othello // Shakespeare Quarterly. 1968. Vol. 19, № 2. P. 107–124. https://doi.org/10.2307/2868208

23 *Kovalevskaya T.* Shakespeare and Dostoevsky: The Human Condition and The Human Ambition // Текст. Книга. Книгоиздание. 2014. № 1 (5). С. 72–88.

24 *Leer N.* Stavrogin and Prince Hal // Slavic and East European Journal. 1962. Vol. 6, № 2. P. 99–116.

Источники

25 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

26 *Шекспир У.* Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей: в 4 т. / изд. Н.В. Гербеля. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1865–1868.

27 *Shakespeare W.* Othello. URL: https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/othello/read/ (дата обращения: 04.03.2026).

References

1 Budanova, N.F., editor. *Biblioteka F.M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisanie* [*F.M. Dostoevsky's Library: An Attempt at Reconstruction. Scientific Description*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)

2 Zakharov, N.V. *Shekspirism russkoi literatury: tezaurusnyi analiz* [*Shakespearism of Russian Literature: A Thesaurus Analysis*]. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ., 2008. 320 p. (In Russ.)

3 Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [*Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: The Artistic Way of Expression*]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 334 p. (In Russ.)

4 Kasatkina, T.A. "Kak i dlia chego formiruetsia v proizvedeniiakh Dostoevskogo 'ukazuiushchii perst' avtora: Radikal'noe bogoslovie Dostoevskogo v romane 'Prestuplenie i nakazanie'" ["How and Why the Author's 'Pointing Finger' Is Formed in Dostoevsky's Works: Dostoevsky's Radical Theology in the Novel *Crime and Punishment*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (20), 2022, pp. 27–51. https://doi.org/10.22455/26190311-2022-4-27-51 (In Russ.)

5 Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vyschem smysle"* [*On the Poetic Nature of the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of "Realism in the Highest Sense"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

6 Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: the Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

7 Kasatkina, T.A., Korbella, K., Magaril-Il'iaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [*Books in the Book. The Role and Image of Books in Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot"*], ex. ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7 (In Russ.)

8 Kovalevskaia, T.V. "'Esli by matematicheski dokazali vam, chto istina vne Khrista...': problema istiny i zla u Dostoevskogo i Shekspira" ["'If It Were Mathematically Proved to You That Truth Is Outside Christ...': Problem of Truth and Evil in the Works of Fyodor Dostoevsky and William Shakespeare"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 14, issue 12, 2021, pp. 3639–3643. https://doi.org/10.30853/phil20210637 (In Russ.)

9 Kovalevskaia, T.V. "Otello — 'tragicheskii iz''ian' geroia" ["Othello and His 'Tragic Flaw'"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 17, issue 3, 2024, pp. 675–681. https://doi.org/10.30853/phil20240095 (In Russ.)

10 Kovalevskaia, T.V., Bagizova, F.A., and E.V. Semeniuk. "'Otello' — chelovek protiv chistogo zla" ["*Othello*: A Man against Pure Evil"]. Kovalevskaia, T.V., Bagizova, F.A., and E.V. Semeniuk. *Istoriia, literatura i kul'tura Velikobritanii: uchebnik* [*History,*

Literature and Culture of Great Britain: Textbook]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2019, pp. 211–212. (In Russ.)

11 Korbella, Katerina. "'S chrezvychainym vnimaniem prochla bessmertnuiu khroniku': Shekspir v 'Besakh' F.M. Dostoevskogo" ["'She Read the Immortal Chronicle with Extraordinary Attention': Shakespeare in Dostoevsky's Novel *Demons*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 58–78. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-58-78 (In Russ.)

12 Krinitsyn, A.B. "Shekspirovskie motivy v romane F.M. Dostoevskogo 'Besy'" ["Shakespearean Motifs in Dostoevsky's Novel *Demons*"]. *K 60-letiiu professora Anny Ivanovny Zhuravlevoi. Sbornik statei* [*For the 60th Anniversary of Professor A.I. Zhuravleva. Collected Articles*]. Moscow, Dialog-MGU Publ., 1999, pp. 161–173. (In Russ.)

13 Magaril-Il'iaeva, T.G. "Roman V. Giugo 'L'homme qui rit' v 'Besakh' F.M. Dostoevskogo. Stat'ia 1" ["Victor Hugo's Novel 'L'homme qui rit' in Dostoevsky's *Demons*. Article 1"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 58–75. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75 (In Russ.)

14 Nad', E. "Shekspirovskii kontekst v 'Besakh' F.M. Dostoevskogo" ["The Shakespearean Context in the Novel by F.M. Dostoevsky *Demons*"]. *Dostoevskii v sovremennom mire. Sbornik nauchnykh statei po itogam Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem, posviashchennoi 200-letiiu so dnia rozhdeniia F.M. Dostoevskogo* [*Dostoevsky in the Modern World. A Collection of Scholarly Articles Based on the Results of the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation, Dedicated to the 200th Anniversary of the Birth of F.M. Dostoevsky*]. Cheboksary, Chuvash State University Publ., 2022, pp. 111–115. (In Russ.)

15 Podosokorskii, N.N. "Obzor mezhdunarodnoi nauchnoi onlain-konferentsii 'Kniga v knige,' 2–4 oktiabria 2023 goda" ["Summary of the International Online Conference 'A Book in the Book,' October 2–4, 2023"]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, no. 34, 2024, pp. 149–158. (In Russ.)

16 Podosokorskii, N.N. "Obzor II mezhdunarodnoi nauchnoi onlain-konferentsii 'Kniga v knige,' posviashchennoi pamiati Aleksandra Viktorovicha Mikhailova (1938–1995), 1–3 oktiabria 2024 goda" ["Review of the II International Scientific Online Conference 'The Book in the Book,' Dedicated to the Memory of Alexander Viktorovich Mikhailov (1938–1995), October 1–3, 2024"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (28), 2024, pp. 254–266. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-254-266 (In Russ.)

17 Saraskina, L.I. "Geroi-chitateli v romane 'Besy.' Grustnoe torzhestvo 'Apokalipsisa'" ["Characters-Readers in Dostoevsky's Novel *The Possessed*' The Sad Triumph of the Apocalypse"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 172–201. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-172-201 (In Russ.)

18 Stepanian, K.A. *Shekspir, Bakhtin i Dostoevskii: geroi i avtory v bol'shom vremeni* [*Shakespeare, Bakhtin, and Dostoevsky: Heroes and Authors in the Grand Time*]. Moscow, Global Kom Publ., Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2016. 292 p. (In Russ.)

19 Alonge, Roberto. "Il segreto del testo: 'Amleto,' 'Otello.'" *Il castello di Elsinore*, no. 65, 2012, pp. 9–31. (In Italian)

20 Bates, Catherine. "Shakespeare's tragedies of love." *The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy*, ed. by Claire McEachern. Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 182–203. (In English)

21 Copas, Leigh. "Courtship, Loe, and Marriage in Othello: Shakespeare's Mockery of Courtly Love." *Masters Theses & Specialist Projects. Paper 449.* 2006. Available at: https://digitalcommons.wku.edu/theses/449 (Accessed 04 March 2026). (In English)

22 Hallstead, Robert Nathaniel. "Idolatrous Love: A New Approach to Othello." *Shakespeare Quarterly*, vol. 19, no. 2, 1968, pp. 107–124. https://doi.org/10.2307/2868208 (In English)

23 Kovalevskaya, Tatyana. "Shakespeare and Dostoevsky: The Human Condition and The Human Ambition." *Tekst. Kniga. Knigoizdanie*, no. 1 (5), 2014, pp. 72–88. (In English)

24 Leer, Norman. "Stavrogin and Prince Hal." *Slavic and East European Journal*, vol. 6, no. 2, 1962, pp. 99–116. (In English)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/PWCUII
УДК 821.161.1.0 + 821.133.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Фра)52

ОБРАЗ СТЕПАНА ТРОФИМОВИЧА В КОНТЕКСТЕ РОМАНА В. ГЮГО «L'HOMME QUI RIT»

© 2026 г. Т.Г. Магарил-Ильяева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 мая 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-354-373

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 25-18-00009 «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф.М. Достоевского 1859–1881 годов», https://rscf.ru/project/25-18-00009/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Чтобы понять причину появления романа Гюго в «Бесах» на столе Степана Трофимовича Верховенского, следует определить, какие задачи ставит перед собой Гюго, создавая роман «Человек, который смеется», и как он их решает. Одним из важных сквозных образов романа является образ хаоса, который вводится и раскрывается автором на разных планах повествования. На символическом уровне Гюго показывает, что задача души состоит в преодолении хаотических низших природных сил и устремлении к небесным духовным сферам. В качестве одного из возможных отражений идеи преодоления хаоса на уровне внешнего сюжета в статье рассматривается тема бродяжничества как способа радикального выхода из угнетающей, чудовищной государственной системы. Далее, с опорой на выявленные идеи и образы французского романа, анализируется образ Степана Трофимовича, который, осознав свое угнетенное положение приживальщика у Варвары Петровны, заявляет о бунте, выражающемся в желании уйти бродяжничать. Делается предположение о связи на архетипическом уровне его образа с образом самого Гюго, проведшего в изгнании двадцать лет, а также с его героем, лордом Кленчарли. Показывается, как Достоевский из подобных отсылок к различным «добровольным» изгнанникам строит образ «либерала» и как раскрывает проблемные точки этого типа людей, выбравших движущей силой своего существования борьбу с неким внешним противником.

Ключевые слова: В. Гюго, Ф.М. Достоевский, «Человек, который смеется», «Бесы», образ Степана Трофимовича, «Побежденный хаос»

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, научно-исследовательский центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0001-7521-1898

E-mail: T.G.Magaril-Ilyaeva@yandex.ru

Для цитирования: *Магарил-Ильяева Т.Г.* Образ Степана Трофимовича в контексте романа В. Гюго «L'homme qui rit» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 354–373. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-354-373

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE IMAGE OF STEPAN TROFIMOVICH IN THE CONTEXT OF VICTOR HUGO'S NOVEL *L'HOMME QUI RIT*

© 2026. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

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

Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: May 04, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 25-18-00009: "Characters' Writings, Languages, and Readings in Dostoevsky's Mature Works (1859–1881)" (https://rscf.ru/project/25-18-00009/).

Abstract: In order to understand the reason for the presence of Hugo's novel in *The Devils* on Stepan Trofimovich Verkhovensky's table, we should establish the problems that Hugo sets for himself when creating the novel *L'homme qui rit* (*The Man Who Laughs*) and understand how he solves them. One of the main recurring images in the novel is that of chaos, which is introduced and developed by the author on different narrative levels. On a symbolic level, Hugo shows that the soul's goal is to overcome the chaotic, lower forces of nature and strive towards the celestial spiritual spheres. As one of the possible reflections of the idea of overcoming chaos at the level of the external plot, the article analyses the theme of vagrancy as a radical way of exiting the monstrous, oppressive system of the state. Further, on the basis of the ideas and images of the French novel, the figure of Stepan Trofimovich is analyzed. As the hero becomes aware of his depressing situation as Varvara Petrovna's sponger, he announces his rebellion, which is expressed as a desire to take to the road as a vagrant. The article suggests an archetypal connection between this image and the image of Hugo himself, who lived for twenty years in exile, and that of his hero Lord Clancharlie. It is shown how Dostoevsky builds the image of a "liberal" using such references to different "voluntary" exiles and how he develops the problematic aspects of this kind of person, who finds in the struggle with an external enemy the driving force of his existence.

Keywords: Victor Hugo, Fyodor Dostoevsky, *L'homme qui rit* (*The Man Who Laughs*), *The Devils*, the image of Stepan Trofimovich, *Conquered Chaos*

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, PhD in Philology, Senior Researcher, Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-7521-1898

E-mail: T.G.Magaril-Ilyaeva@yandex.ru

For citation: Magaril-Il'iaeva, T.G. "The Image of Stepan Trofimovich in the Context of Victor Hugo's Novel *L'homme qui rit*." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 354–373. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-354-373

Роман В. Гюго «Человек, который смеется» (1869) упоминается в «Бесах» (1871–1872) Ф.М. Достоевского один-единственный раз — именно эта книга лежит на столе Степана Трофимовича, когда он впервые поднимает бунт против тирании, учиненной над ним Варварой Петровной: под эту книгу с возмущением и обидой он кладет возвращенное ею нераспечатанным его собственное письмо. Данная сцена в ее связи с французским романом была проанализирована в статье[1] [4]. В этой же работе были рассмотрены краткое введение от автора и «предварительные» главы «Человека, который смеется», т. е. те фрагменты текста, в которых Гюго «настраивает» взгляд читателя, обозначая центральные смысловые линии своего произведения и ракурс их рассмотрения.

Эта статья продолжает выявление задач, которые ставил перед собой французский писатель при создании своего произведения и формулировку которых он, в частности, вырабатывал в подготовительных материалах к предисловию, — а также философских идей, лежащих в основе романа. Дело в том, что, не определив фундаментальные философские предпосылки произведения, пусть даже мельком упомянутого Достоевским в романе, мы не сможем понять, с какими идеями и образами писатель «взаимодействует»: как вводит их в свой текст и как трансформирует, чтобы точнее выразить свою мысль. То есть мы не сможем ответить на вопрос: зачем этот текст здесь упомянут? В отсутствие целостного анализа выявленные нами сходные образы или сюжетные ходы двух произведений не могут быть проинтерпретированы, так как нет понимания, выразителями каких идей они служат, ведь

1 См. также работу Н.В. Черновой [7], единственную, насколько нам известно, специально посвященную анализу роли романа Гюго в «Бесах» Достоевского.

в разных текстах внешне похожие элементы могут быть обусловлены принципиально разными авторскими задачами (см.: [2, с. 252–259]).

Таким образом, во второй части статьи с опорой на выявленные идеи и положения философии Гюго будет проанализирован образ Степана Трофимовича.

В момент своего появления «Человек, который смеется» не имел широкого успеха у публики. Гюго отмечал в качестве причин провала, во-первых, неверно выбранные издателем стратегии публикации и распространения книги, а также тот факт, что сам он, создавая свой роман, который называл лучшим своим произведением, хотел заставить читателя «думать над каждой строчкой», отсюда, по его мнению, и гнев публики на автора [14, p. 590].

Предварительная же подготовка к написанию романа была колоссальной: Гюго изучал как географию Лондона, так и его историю, скрупулезно собирая огромное досье. В сопроводительной статье в издании 1907 г. отмечается, что старый Лондон, «китайскую головоломку странно переплетенных улиц и переулков», писатель знал лучше, чем турист 1688 г., — памятники, гавани, церкви, кладбища, тюрьмы, клубы, пивные, театры, палатки передвижных артистов, цыган и дрессировщиков животных. Он был в курсе размеров кораблей, стоимости валют, правил повешенья и эффективности индульгенций. В течение более чем двух с половиной месяцев он жил в старой Англии, вникая в обычаи, нравы и идеи аристократии[2] [14, p. 577].

Когда большая часть романа уже была написана, Гюго задумался о необходимости составить предисловие. Из подготовительных материалов видно, как писатель тщательно продумывал его, надеясь задать точный вектор для восприятия своего текста, сориентировать будущего читателя и в то же время для себя самого выявить и сформулировать фундаментальные идеи романа. Вот, например, один из таких набросков к «предварительной» главе о компрачикосах: «Для тех читателей, которые захотят с вниманием

2 Тексты, входящие в 15-томное Собрание сочинений (М., 1953–1956) [10], цитируются по данному изданию (роман «Человек, который смеется» опубликован в переводе Б. Лившица), эссе из сборника «Post-scriptum de ma vie» цитируются по русскому изданию 1902 г. [11], материалы, не входящие в эти издания, переведены мной. — *Т.М.-И.*

прочесть эти тома, сюжет раскроется как общечеловеческий. Он философский, а не исторический. Речь в этой книге идет о вечной, а не о преходящей стороне человека. Конечно, действие — и это закон драмы, как и закон жизни — происходит в какой-то стране и в какое-то время, но гораздо важнее, что оно происходит в человеческой душе. Подсвечивающий нас всех отблеск конкретного периода истории помещает нас в определенное место, но не заключает нас в нем. Беспредельность сердца не принадлежит никакому веку. Человек не дата» [14, p. 549].

Таким образом, задумывая трилогию[3], охватывающую различные исторические эпохи двух разных стран, Англии и Франции, Гюго стремился не описать с документальной точностью конкретный исторический период в конкретной стране по скрупулезно подготовленным материалам[4], но выявить то, что обусловливает те явления, которые, в частности, приводят человека в нечеловеческое состояние, делают его рано или поздно чудовищем моральным или физическим.

По мнению Гюго, многовековые государственные системы неизбежно приходят к периоду косности и деградации составляющих их элементов. Чтобы поддерживать свое существование на условно устойчивом уровне, подобные системы вынуждены вырабатывать все более сложные конструкции правил и норм, регламентирующие все большее количество областей, чтобы гарантированно иметь возможность контролировать потенциальные угрозы их стабильности. Человек вынужден приспосабливаться к все ужесточающимся и усложняющимся законам, оставляющим ему все меньше собственной воли и свободы. Сильные мира сего, чувствуя безграничность доступной им власти, теряют ощущение каких бы то ни было ограничений (этических и физических) в реализации собственных желаний. В этом про-

3 В небольшом предисловии от автора сообщается, что роман «Человек, который смеется» является первым из планируемой трилогии. Второй роман должен был бы носить название «Монархия», а третий — «Девяносто третий год». Мысль о необходимости создать трилогию также постоянно фигурирует в подготовительных материалах.

4 В декабре 1868 г. Гюго написал своему издателю (когда тот в объявлении о выходе романа назвал его историческим), что хотя исторические романы и драмы — прекрасные жанры, и это блестяще продемонстрировали Вальтер Скотт и Дюма, сам он никогда не создавал исторических произведений. «Когда я пишу историю, я не принуждаю своих исторических персонажей делать ничего, кроме того, что они сделали или могли бы сделать, их характеры предзаданы, я же стараюсь как можно меньше добавлять вымысла. Мой метод — изображать реальные вещи через выдуманных персонажей» [14, p. 590].

цессе искажаются (становятся чудовищами) как система государственный власти и ее представители, так и подъяремный народ.

> Результатом старения обществ становится их деформация. Все в них в конечном итоге превращается в чудовище: правительство, цивилизация, богатство, нужда, закон. Король — предмет тератологии, сеньор — опухоль, священник — паразит. Все догмы, королевская власть, закон, Библия выхолащиваются, превращаются в химеры. Фантазии о всемогуществе доходят до создания реальных чудовищ, жертв моральных чудовищ. Оба пола перенимают пороки друг друга. Мужчина становится женоподобным, и мужеподобной — женщина. Один теряет стыд, другая — скромность. Все эти явления представляют собой лишь отражение глубоко укоренившихся нравов. Все больше и больше расцветают наслаждения, разрастаются страдания, безразличие оборачивается жестокостью. Мы ненавидим друг друга. В каждом назревает буря. Материя душит и теснит. Душа сопротивляется. Отсюда и хаос.
>
> Над хаосом парит дух (разум).
>
> Такое безобразное и искаженное, и в конце концов — прямо уродливое, государственное устройство являют в определенный момент все народы. Для двух народов это особенно характерно; в Англии после 1688, ложная революция; во Франции до 1789, истинная революция. 93 заключает[5].

Заметим, что чудовища, которых описывает Гюго, — вовсе не фигура речи, призванная раскрыть глубинные проблемы многовековых монархий, писатель подчеркивает и в самом романе, что моральная деградация (человека или общества) неизбежно ведет и/или связана с физической

5 «Des sociétés vieillies résulte un certain état difforme. Tout finit par y être monstre, le gouvernement, la civilisation, la richesse, la misère, la loi. Le roi est un cas tératologique, le seigneur est une excroissance. Le prêtre est un parasite; tous les dogmes, royauté, code, bible, s'exfolient en chimères. Les fantaisies de la toute-puissance vont jusqu'à créer des monstres matériels, victimes des monstres moraux. Les sexes prennent les vices les uns des autres. L'homme s'efféminе, la femme "s'humanise". L'un perd la honte, l'autre la pudeur. Les mœurs profondes reflètent tout cela, qui est sur leur rive. De plus en plus les jouissances s'épanouissent, les souffrances se creusent, les indifférences deviennent féroces. On se hait. Chacun prépare sa tempête. La matière opprime. L'âme se débat. De là le chaos.

Sur le chaos plane l'esprit.

Cet état informe et difforme, que le monstre résume, tous les peuples le présentent à un moment donné. Chez deux peuples surtout il est caractéristique; en Angleterre après 1688, révolution fausse; en France avant 1789, révolution vraie. 93 conclut» [14, p. 542].

(«Dégrader l'homme mène à le déformer. On complétait la suppression d'état par la défiguration» [15, p. 56]). В приведенном же отрывке он прямо говорит, что *материя угнетает, а душа борется*, и это свидетельство хаоса.

В предисловии к «Труженикам моря» (1866) (произведению, написанному в тот же период) автор размышляет о вечном и неизбежном борении человека в этом мире: «Религия, общество, природа — вот три силы, с которыми ведет борьбу человек. Он ведет борьбу со всеми тремя, но все три необходимы ему: человеку до́лжно верить — отсюда храм, до́лжно созидать — отсюда город, до́лжно существовать — отсюда плуг и корабль. Решая тройную задачу, он вступает в тройной поединок. И это — тройное свидетельство непостижимой сложности бытия. Перед человеком стоит препятствие, воплощенное в суеверие, воплощенное в предрассудок и воплощенное в стихию. Тройственное ананке (от греч. рок, судьба) правит нами: ананке догматов, ананке законов, ананке слепой материи» (пер. А.А. Худадовой) [10, т. 9, с. 7]. То, в чем нуждается человек, со временем приобретает (или имеет изначально, если речь идет о стихиях) те формы, которые понуждают его к борьбе. Созданные человеком системы, государственные и религиозные, оборачиваются против него самого. Теряя свою изначальную форму (становясь «informe et difforme»), структуру, они превращаются в чудовищ.

В стихиях же изначально содержится хаотичное и устрашающее человека движение природных сил. Вот как писатель рисует зарождающуюся снежную бурю в «Человеке, который смеется»: «В воздухе чувствовалось приближение бури. Ребенок не отдавал себе в этом отчета, но будь на его месте моряк, он содрогнулся бы. Это была минута того тревожного предчувствия, когда кажется, будто стихии станут сейчас живыми существами и на наших глазах произойдет таинственное превращение ветра в ураган. Море разольется в океан[6], слепые силы природы преобразятся в волю, и то, что мы принимаем за вещь, окажется наделенным душою. Кажется, что все это предстоит увидеть воочию. Вот чем объясняется наш ужас. Душа человека страшится встречи с душою вселенной ("de la nature" — природы. —

6 «On va assister à la transfiguration mystérieuse du vent en ***aquilon***. La mer va être ***Océan***» [15, p. 111]. Гюго выбирает слова для наименования того, во что должны обратиться стихии, таким образом, чтобы они обозначали не просто явления природы, но одновременно были именами древних божеств — Аквилон и Океан. В переводе эта многозначность теряется, однако, если мы учитываем ее, то проясняется, что именно оживает в стихиях и с чем борется человек.

Т.М.-И.). Еще минута — и все будет объято хаосом. Ветер, разгоняя туман и нагромождая на заднем плане тучи, устанавливал декорации ужасной драмы, действующими лицами которой являются морские волны и зима и которая называется снежной бурей» [10, т. 10, с. 59]. «Un chaos allait faire son entrée» [15, p. 111], — пишет Гюго. Там, где материя, силы природы берут верх над духом (структурирующим началом), проводником которого в мире призван быть человек, древний Хаос вырывается наружу.

Раскрытию на метафизическом плане идеи и цели борения человеческой души с хаосом посвящена и пьеса Урсуса, которую он разыгрывал с огромным успехом вместе с Гомо, Гуинпленом и Деей. Пьеса носит говорящее название «Побежденный хаос»[7]. В ней показывается путь преображения человека из пресмыкающегося, обуреваемого низшими хаотическими природными страстями существа в существо духовное, воспаряющее в высшие сферы. Идея, стоящая за этим образом, была сформулирована Гюго в одном из его философских эссе[8], в котором он описал свое понимание пути души, обуславливающего ее бессмертие: «Творение есть непрерывное восхождение от животного к человеку, от человека к Богу. Все более и более освобождаться от материи, все более и более облекаться духом — таков закон бытия. Великая смерть есть шаг в сторону жизни[9]. Души переходят из одной сферы в другую, все более и более проникаются светом, все более и более приближаются к Богу» [11, с. 66].

Кратко напомним сюжет постановки. «Ночь. <...> В этом непроглядном мраке ползали по земле три еле различимые фигуры — волк, медведь и человек. Волка изображал волк, медведя — Урсус, человека — Гуинплен. Волк и медведь были воплощением грубых сил природы, бессознательных влечений, дикого невежества; оба они набрасывались на Гуинплена;

7 Во французском литературоведении существует ряд работ, рассматривающих эту пьесу как квинтэссенцию мистического и философского содержания романа (см., например: L. Cellier *«Chaos vaincu». Victor Hugo et le roman initiatique* [9], A. Ubersfeld *«Chaos vaincu» ou la transformation* [8] и др.).

8 Во время своего пребывания на Гернси в 1860-е гг. (т. е. близко по времени к созданию «Человека, который смеется») Гюго написал ряд философских эссе. После его смерти они были опубликованы в сборнике «Post-scriptum de ma vie» в 1901 г. (в России перевод вышел в 1902 г.). Эти тексты очень ценны для уяснения мировоззрения Гюго в тот период, так как в них он прямо описывает и разрешает встающие перед ним вопросы онтологического порядка.

9 В оригинале эта фраза выглядит так: «A chaque fois qu'on meurt, on gagne plus de vie» [16, p. 185].

это был хаос, боровшийся с человеком. Лиц их не было видно. Гуинплен отбивался, закутанный в саван, лицо его было закрыто густыми длинными волосами» [10, т. 10, с. 299–300]. Человек в неравной борьбе взывал о помощи. Вдруг раздавалось чудесное пение, затем постепенно неизвестно откуда и как возникало нечто белое. «Это белое облачко (“Cette blancheur”) было светом, этот свет — женщиной, эта женщина — духом» [10, т. 10, с. 300]. Человек побеждал хаос ударами кулаков и восставал на ее призыв. Дея, которая играла эту женщину, пела на испанском: «Молись, плачь! <…> Ночь уходи! <…> Вознесись на небо и смейся, плакавший. <…> Разбей ярмо! Сбрось, чудовище, Свою черную Оболочку» [10, т. 10, с. 301]. Человек отвечал на песню и приближался к свету. «И вдруг, прорезав пелену мрака, яркий луч света падал прямо на лицо Гуинплена. Из тьмы внезапно возникала смеющаяся маска чудовища» («le monstre épanoui») [10, т. 10, с. 301–302].

В результате такого финального аккорда реакция зрителей на сакральное действо была вовсе не той, которую ожидал его автор: «Над толпою поднималось солнце смеха. Смех порождается неожиданностью, а что могло быть неожиданнее такой развязки? Впечатление, производимое на публику снопом света, ударявшего в шутовскую и вместе с тем ужасную маску, было ни с чем не сравнимо. Все хохотали кругом; всюду — наверху, внизу, в передних, в задних рядах, мужчины, женщины; лысые головы стариков, розовые детские рожицы, добрые, злые, веселые, грустные лица — все озарялось весельем; даже прохожие на улице, которым ничего не было видно, начинали смеяться, услыхав этот громовый хохот» [10, т. 10, с. 302]. Однако рассказчик отмечает, что Урсус «говорил себе, что, когда смех уляжется, “Побежденный хаос” снова всплывет перед глазами зрителей и неизбежно оставит впечатление в их душе. Он, пожалуй, не совсем ошибался. Всякое произведение искусства оставляет след в сознании людей. Действительно, простой народ, внимательно следивший за этим волком, за медведем, за человеком, за этой музыкой, за диким воем, побежденным гармонией, за этим мраком, рассеянным лучами зари, за пением, от которого исходил свет, — относился с неясной, но глубокой симпатией, даже с некоторым уважением и нежностью к драматической поэме “Побежденный хаос”, к этой победе светлого начала над силами тьмы, приводившей к радостному торжеству человека» [10, т. 10, с. 304–305].

Трудно не заметить, что смерть Гуинплена в романе представляет собой развернувшийся в «реальности» сакральный путь героя поэмы Урсуса. После смерти Дея буквально становится духом, ведущим к свету героя. Подходя к борту корабля, чтобы спустя мгновение шагнуть в море, «он шептал: — Будь спокойна, я иду за тобою. Я хорошо вижу знак, который ты подаешь мне. Он не сводил глаз с одной точки на небе, в самом зените. Он улыбался. Небо было совершенно черно, звезд не было, но он, несомненно, видел какую-то звезду» [10, т. 10, с. 641]. Гюго открывает герою возможность скинуть панцирь уродливой материи, чтобы на его исцеленном лице засияла наконец настоящая улыбка радости.

Важно подчеркнуть, что по Гюго смерть — это торжество души. В упомянутых выше эссе писатель размышлял: «Наша жизнь есть греза об утопии, наша смерть есть достижение идеала. Смерть не является несправедливостью; она есть продолжение. Приучимся же без страха смотреть на это таинственное продолжение человека в вечности. Постараемся проследить за ним, как можно дольше, за пределами гроба. Наклонимся над краем жизни и будем созерцать этот священный мрак. Мы сделаемся лучше от этого. Смерть есть нечто святое и нечто здоровое. Все, что мы можем уразуметь в ней, есть благое наставление. Взор мой напряженно устремлен в этот сумрак, и в глубине его, в той глубине, которая была ужасной, если бы она не была чудесной, я вижу занимающуюся зарю вечного дня» [11, с. 65].

В художественном мире романа понимание материальной действительности как препятствия на пути к посмертному освобождению от оков необходимости иронично представлено в образе Урсуса: «Он пришел к твердому убеждению, что человеческая жизнь отвратительна; он заметил, что существует своего рода иерархия бедствий: над королями, угнетающими народ, есть война, над войною — чума, над чумою — голод, а над всеми бедствиями — глупость людская; удостоверившись, что уже самый факт существования является в какой-то мере наказанием, и видя в смерти избавление, он тем не менее лечил больных, которых к нему приводили. У него были укрепляющие лекарства и снадобья для продления жизни стариков. Он ставил на ноги калек и потом язвительно говорил им: “Ну вот, ты снова на ногах. Можешь теперь вволю мыкаться в этой юдоли слез”. Увидев нищего, умирающего от голода, он отдавал ему все деньги, какие у него были, и сердито ворчал: “Живи, несчастный! Ешь! Старайся протянуть подольше!

Уж только не я сокращу сроки твоей каторги". Затем, потирая руки, он приговаривал: "Я делаю людям все зло, какое только в моих силах"» [10, т. 10, с. 29–30].

Одним из отражений идеи о необходимости преодоления хаоса и выхода в иное бытие является тема бродяжничества, проходящая через весь роман. Оказывается, что для чудовищного государства самым страшным и угрожающим, тем, с чем оно боролось с особым усердием, было бродяжничество. То есть те люди, которые предпочли радикально самоустраниться из уродливой, деформированной системы, за что и подвергались с ее стороны жестким гонениям:

> Английские законы, направленные против бродяг, всегда отличались крайней суровостью. Казалось, в своем средневековом законодательстве Англия руководствовалась принципом: Homo errans fera errante pejor [бродячий человек страшнее бродячего зверя (лат.)]. Один из специальных статутов характеризует человека, не имеющего постоянного местожительства, как существо «более опасное, чем аспид, дракон, рысь и василиск» (atrocior aspide, dracone, lynce et basilico). Цыгане, от которых Англия хотела избавиться, долгое время причиняли ей столько же хлопот, сколько волки, которых ей удалось совсем истребить. <...> Однако английское законодательство, смотревшее, как мы только что видели, сквозь пальцы на прирученного волка, ставшего чем-то вроде собаки, относились так же терпимо к бродягам, кормящимся каким-нибудь ремеслом. Никто не преследовал ни скомороха, ни странствующего цирюльника, ни лекаря, ни разносчика, ни скитающегося алхимика, если только у них было какое-либо ремесло, доставлявшее им средства к жизни. Но и с этой оговоркой и за этими исключениями вольный человек, каким являлся каждый бродяга, уже внушал опасение закону. Всякий праздношатающийся представлял собою угрозу общественному спокойствию [10, т. 10, с. 41].

В романе, по словам рассказчика, дикий волк Гомо показал Урсусу, что свободная жизнь с пустым животом лучше сытой во дворце. Вместе они научились филигранно балансировать на тонкой грани между свободными бродягами и теми, кто практикует деятельность допустимую и достаточную для того, чтобы не вызывать подозрений. Бродяжью семью предпочел и

Гуинплен своему законному положению при дворе. Гюго показывает, что человечность, духовность, утратив свою структурообразующую роль, вытесняется на периферию, оставляя общество все более утрачивать свою изначальную форму.

Обозначив эти важные философские идеи французского романа, обратимся к «Бесам».

Напомним, что именно в той сцене, в которой мы узнаем, что на столе Степана Трофимовича лежит роман Гюго, герой впервые осознает свое угнетенное положение приживальщика у Варвары Петровны и заявляет о бунте, выражающемся в желании уйти бродяжничать. Можно сказать, что, выбрав именно такое средство борьбы с угнетателем, Степан Трофимович прямо сопоставляет себя и свое положение с героями Гюго. Если рассматривать желание героя пойти бродяжничать без учета французского романа, то оно может показаться смешным и нелепым, однако в контексте «Человека, который смеется» оно указывает на особую направленность мировидения героя. Именно этот путь станет его «великой идеей» и будет в действительности пройден им в конце произведения. Хроникер в «Бесах» так рассуждал об устремлениях Степана Трофимовича: «О, он бы мог принять роскошные условия Варвары Петровны и остаться при ее милостях “comme un простой приживальщик”! Но он не принял милости и не остался. И вот он сам оставляет ее и подымает “знамя великой идеи” и идет умереть за него на большой дороге! Именно так должен он был ощущать это; именно так должен был представляться ему его поступок» [12, т. 10, с. 480].

Попробуем осмыслить не только путь, проделанный героем, но и его образ, соотнеся его с идеями и образами романа Гюго, для чего сначала обратимся к первым строкам вводной главы «Бесов», посвященной некоторым «подробностям из биографии Степана Трофимовича»: «Скажу прямо: Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль и любил эту роль до страсти, — так даже, что, мне кажется, без нее и прожить не мог. Не то чтоб уж я его приравнивал к актеру на театре: сохрани Боже, тем более что сам его уважаю. Тут все могло быть делом привычки, или, лучше сказать, беспрерывной и благородной склонности, с детских лет, к приятной мечте о красивой гражданской своей постановке. Он, например, чрезвычайно любил свое положение “гонимого”

и, так сказать, “ссыльного”. В этих обоих словечках есть своего рода классический блеск, соблазнивший его раз навсегда, и, возвышая его потом постепенно в собственном мнении, в продолжение столь многих лет, довел его наконец до некоторого весьма высокого и приятного для самолюбия пьедестала» [12, т. 10, с. 7].

Данное описание, как и образ героя в целом, можно соотнести со многими и реальными историческими персонажами, и вымышленными, чему свидетельство — обширная исследовательская литература. Однако подчеркнем, что в наши задачи не входит найти очередной возможный прототип героя, мы хотели бы рассмотреть, как Достоевский выстраивает образ «либерала» с учетом контекста жизни и творчества Гюго (присутствие которого обозначено прямым упоминанием французской книги), т. е. показать, как русский писатель входит в диалог с некоторыми идеями французского автора, воплощенными в том числе в романе «Человек, который смеется», или, вернее, с неким архетипом, проявлением которого был и сам Гюго в своей «гражданской» ипостаси[10].

Описываемое во введении положение героя Достоевского удивительным образом напоминает один из центральных эпизодов жизни Гюго. После декабрьского переворота 1851 г., когда Наполеон III разрушил идеалы республики, захватил власть, ввел военное положение[11] (а через год

10 Т.А. Касаткина в своей монографии 2015 г. описала, как Достоевский работает с «прототипами»: «...для героев романа Ф.М. Достоевского “Бесы” найдено исследователями множество исторических прототипов. <...> Каждый из прототипов, полагают исследователи, важен для понимания образа, создаваемого Достоевским. Представляется, однако, что дело обстоит прямо противоположным образом. Это образ, созданный Достоевским, важен для понимания всех найденных и еще не найденных “прототипов” его героев. Этот образ объясняет их и доводит до логического конца потенции, зачастую не проявившиеся в жизни. Достоевский не создает карикатур на каких-то конкретных людей, в чем его неоднократно обвиняли (и именно по поводу романа “Бесы”); он просто дает типу (при этом вполне возможно, что он разглядел его именно в одном из предполагаемых прототипов) полное развитие в создаваемом им образе, показывает все проявления такого типа, далеко не всегда обнаруживающиеся в эмпирической действительности. Перед нами возникает стройная классификация “одержимых” — и то, что обычно называют “прототипами”, следовало бы скорее рассматривать как примеры к разделам этой классификации. В сущности, именно так функционирует то, что мы называем “вечными образами”, вновь и вновь обнаруживая их и в реальности, и в литературных произведениях» [3, с. 52–53].

11 В. Гюго описал те события в работе «История одного преступления»: «Луи Бонапарт был из числа равнодушных. Он знал только одно — свою цель. Он хотел расчистить к ней путь, остальное его не интересовало. В этом заключалась вся его политика. Раздавить республиканцев, пренебречь роялистами» (пер. А.Н. Тетеревниковой и А.С. Кулишер) [10, т. 5, с. 308].

объявил себя императором Второй империи), Гюго, принявший активное участие в сопротивлении государственному перевороту, был вынужден бежать в Брюссель. Декретом от 9 января 1852 г. он официально был объявлен изгнанником и перебрался на Нормандские острова. Писатель двадцать лет (как и Степан Трофимович) провел в изгнании на островах Джерси и Гернси, во время которого им был написан, наряду с другими произведениями, и «Человек, который смеется». Примечательно, что в 1859 г. была объявлена амнистия, однако Гюго в своей ответной декларации заявил, что «вернется во Францию, когда туда вернется свобода» («Quand la liberté rentrera, je rentrerai» [13, p. 168]). Свое слово он сдержал.

В некоторых биографических работах можно встретить такую оценку поведения писателя: «Гюго упорствовал в своем отрицании Наполеона III. И у него была своя правда, правда политического изгнанника, принципиально не идущего на компромиссы во имя раз и навсегда обозначенных идеалов. Согласись он с амнистией, вернись Гюго в Париж — он многое бы потерял. А так образ борца с архизлодеем-императором помогал ему создавать и легенду о себе и придавал силы в жизни и творчестве»[12] [1, с. 158–159].

«Преступление удалось, и все примкнули к нему. Можно было упорствовать, но не сопротивляться. Положение становилось все более безнадежным. Казалось, на горизонте вырастает огромная стена, которая вот-вот закроет его целиком.

Оставалось одно: уйти в изгнание.

Люди великой души, гордость народа, эмигрировали. Это было мрачное зрелище: Франция, изгнанная из Франции.

Но все, что кажется утраченным для настоящего, идет на пользу будущему: рука, разбрасывающая зерно по ветру, в то же время засевает» [10, т. 5, с. 579–580].

12 Важно отметить, что в разные эпохи разными исследователями это решение Гюго (как и другие сюжеты из его биографии) оценивались очень по-разному: «Даже в наши дни считается, что Гюго страдал от “ложной гордости” и бил врага, который больше не желал ему зла. Такой точки зрения придерживались и “ручные” журналисты Наполеона III. Но что же именно ему предлагали? Вернувшись, изгнанники попадали под наблюдение злонамеренной бюрократии, т. е. тех самых чиновников, которые недавно объявляли, будто Гюго причастен к покушению Орсини на жизнь Наполеона III. Знаменитая амнистия была ловким трюком, а вовсе не признаком перемены курса.

Решение Гюго остаться на своей скале диктовалось и практическими соображениями. Он сказал Франсуа-Виктору, что отныне его изгнание становилось “добровольным”. В письме к Франсуа-Виктору ощущается лишь намек на смущение в связи с краткостью и умеренностью его “Декларации”. “Созерцания” и “Легенда веков” во многом обязаны своим литературным и коммерческим успехом тому факту, что им позволили выйти во Франции, и не было смысла жертвовать “Отверженными” ради удовольствия оскорбить “г-на Бонапарта”» [6, с. 365].

«Виктор Гюго понимает, как хотелось бы его жене и детям вернуться во Францию и зажить по-прежнему. Из-за него они принуждены коротать свои дни вдали от Парижа, на

Интересно, что образ «добровольного» изгнанника присутствует и в самом французском романе — речь идет о кровном отце Гуинплена, лорде Кленчарли:

> Барон Линней Кленчарли, современник Кромвеля, был одним из тех, спешим прибавить — немногочисленных, пэров Англии, которые в свое время признали республику. Это признание имело свои причины и в конце концов вполне объяснимо, поскольку республика на короткое время восторжествовала. Так что не было ничего удивительного в том, что лорд Кленчарли пребывал в партии республиканцев, пока республика была победительницей. Но лорд Кленчарли продолжал оставаться республиканцем и после того, как окончилась революция и пал парламентский режим. Высокородному патрицию нетрудно было бы вернуться во вновь восстановленную палату лордов, ибо при реставрациях монархи всегда очень охотно принимают раскаявшихся и Карл II был милостив к тем, кто возвращался к нему. Однако лорд Кленчарли совершенно не понял, чего требовали от него события. И в то время, как в Англии радостными кликами встречали короля, вновь вступавшего во владение страной, как верноподданные единодушно приветствовали монархию и династия восстанавливалась среди всеобщего торжественного отречения от прошлого, в то время, как прошлое становилось будущим, а будущее — прошлым, лорд Кленчарли не пожелал покориться. Он не захотел видеть этого ликования и добровольно покинул родину. Он мог стать пэром, а предпочел стать изгнанником. Так протекали годы; так он и состарился, храня верность мертвой республике. Такое ребячество сделало его всеобщим посмешищем [10, т. 10, с. 181–182].

Можно заключить, что Достоевский помещает своего героя в довольно обширный контекст из гордых «либеральных» изгнанников, так или

этом уединенном острове. Он и сам тоскует по родине, но вернуться — это значило бы склонить голову перед империей, признать себя побежденным, протянуть руку деспоту. Этому не бывать.

А деспот не прочь укротить поэта-обличителя, заставить его умолкнуть. Не пора ли? Наполеон III делает либеральный жест — он выпускает указ об амнистии ссыльным и в числе их Виктору Гюго. Многие изгнанники возвращаются на родину. Старые друзья зовут Гюго. Но поэт остается в добровольном изгнании. Он не пойдет на примирение с империей. “Долг суров, — пишет Гюго старой знакомой Луизе Бэртен. — Он мне помешал вернуться. Я страдаю, но я поступил правильно”» [5].

иначе играющих свою гражданскую роль, однако писатель принципиально смещает акценты относительно того, как их расставляли сами изгнанники (или их создатели, если речь идет о художественных персонажах), определяя свое положение. Рассмотрим, каким образом это происходит.

В основе идеи Гюго о многовековой государственной системе, превращающей в итоге всех входящих в нее граждан в чудовищ (или в идее неизбежной постоянной борьбы человека с тем, в чем он нуждается), лежит тот факт, что есть некая внеположная человеку сила/система, которая помимо его воли (будь то лорд или шут) затягивает его и перемалывает в своем чудовищном механизме. Кто-то повреждает в этом механизме свою душу, кто-то — только тело. И если смотреть на то, как Гюго выстраивает образ Гуинплена, с этим нельзя не согласиться. Мальчик становится невинной жертвой страшного режима, при котором было принято избавляться от лишних наследственных ветвей при помощи компрачикосов.

Однако трудно не заметить, что Гюго, как и лорд Кленчарли, все же не были такими же жертвами, как Гуинплен, всю жизнь которого буквально перекроили наново, ведь у них был выбор. Лорд Кленчарли, в отличие от сына, добровольно принимает на себя роль осмеиваемого, что интерпретируется как готовность оставаться верным идеалам. Собственно, смещение акцентов, производимое Достоевским, заключается в том, как он представляет «взаимоотношения» монстра-системы и его «жертвы», находящейся в условном положении Гюго или лорда Кленчарли.

В «Бесах» в несколько ироничном описании подробностей биографии Степана Трофимовича нам постоянно показывается, как человек сам формирует себе монстра из внешних обстоятельств, отказываясь в пользу сохранения искусственно созданного образа гонимого от реальной жизни. «Я ведь не утверждаю, что он совсем нисколько не пострадал; я лишь убедился теперь вполне, что он мог бы продолжать о своих аравитянах сколько ему угодно, дав только нужные объяснения. Но он тогда самбициозничал и с особенною поспешностью распорядился уверить себя раз навсегда, что карьера его разбита на всю его жизнь “вихрем обстоятельств”» [12, т. 10, с. 10], — размышляет хроникер после благополучной публикации за границей поэмки Степана Трофимовича (вопреки его страхам).

Признание наличия противника-чудовища порождает в герое Достоевского, с одной стороны, ощущение необходимости постоянной борьбы

с чем-то внешним, а с другой — признание того, что победить невозможно. «Достойный человек» не может не действовать, но действия его даже не предполагают результата. Вот одно из обычных рассуждений Степана Трофимовича на заседаниях кружка: «Россия есть слишком великое недоразумение, чтобы нам одним его разрешить, без немцев и без труда. Вот уже двадцать лет, как я бью в набат и зову к труду! Я отдал жизнь на этот призыв и, безумец, веровал! Теперь уже не верую, но звоню и буду звонить до конца, до могилы. Увы! мы только поддакивали. Мы аплодировали учителю нашему, да с каким еще жаром! А что, господа, не раздается ли и теперь, подчас сплошь да рядом, такого же “милого”, “умного”, “либерального” старого русского вздора?» [12, т. 10, с. 33].

Выход Степана Трофимовича на большую дорогу, чем бы он ни был мотивирован, дал возможность состояться встрече (Встрече), радикально поменявшей то, каким образом герой видит мир и решается действовать в нем: то, что представлялось чудовищем, перестало казаться таковым. Можно сказать, что, выйдя на дорогу, он смог войти в пространство евангельской истории не как читатель или критик, но, наконец, как действующее лицо, причем действующее свободно, своей волей:

> Теперь прочитайте мне еще одно место… о свиньях <…> savez-vous, это чудесное и… необыкновенное место было мне всю жизнь камнем преткновения… dans ce livre… так что я это место еще с детства упомнил. Теперь же мне пришла одна мысль; une comparaison. Мне ужасно много приходит теперь мыслей: видите, это точь-в-точь как наша Россия. Эти бесы, выходящие из больного и входящие в свиней, — это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все бесы и все бесенята, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! Oui, cette Russie, que j’aimais toujours. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного бесноватого, и выйдут все эти бесы, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности… и сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может быть! Это мы, мы и те, и Петруша… et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и взбесившиеся, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»… и будут все глядеть с изумлением… Милая, vous comprendrez après, а те-

перь это очень волнует меня… Vous comprendrez après… Nous comprendrons ensemble [12, т. 10, с. 499].

Перед нами разворачивается тот же образ многовекового государства, о котором размышлял Гюго в черновиках. Но только теперь оно предстает в виде не чудовища, но тяжело больного, которого человек сам, буквально самим собой, может излечить. В этом случае внешним актором становится «великая мысль и воля», которая осеняет свыше, позволяя всей нечистоте выйти. Истинная свобода от угнетения для Степана Трофимовича начинается, когда он оказывается готов стать первым «взбесившимся», бросившимся в море, чтобы благодаря этому исцеленный сел у ног Иисусовых. В этой картине мира нет противника и нет виновных, кроме себя самого.

Н.В. Чернова в своей работе обращает внимание на перекличку между последними путешествиями Степана Трофимовича и Гуинплена: «Степан Трофимович в телеге с распространительницей Евангелия Софьей отправится по дороге в Спасов навстречу смерти, как и Гуинплен, встретившись со своими родными, шагнет из жалкой шлюпки в океан» [7, с. 174]. Примечательно, что в каком-то смысле оба героя уходят в воду. Гуинплен буквально шагает в море, а герой Достоевского готов броситься в озеро. Очнувшись после своей речи-откровения, Степан Трофимович первым делом смотрит в окно и замечает озеро: «Tiens, un lac, — проговорил он, — ах, Боже мой, я еще и не видал его…» [12, т. 10, с. 499]. Во французском Евангелии свиньи кидаются именно в «un lac», т. е. в озеро.

Несмотря на возможность найти некоторые схождения в образе двух смертей, по существу они совершенно различны. Гуинплен выходит из материального уродливого мира, оставив его таким же уродливым. Степан Трофимович же обнаруживает способ исцелить мир, и этот способ заключается в том, чтобы мочь увидеть эти болезни в себе и в себе же их мочь победить. Это осознание влечет за собой очень мощный переворот во всем бытии героя.

К очнувшемуся и узревшему озеро Степану Трофимовичу является Варвара Петровна, против тирании которой он и начал свой бунт. Но теперь он оказался способен действовать иначе: «Je vous aimais! — вырвалось у него наконец. Никогда не слыхала она от него такого слова, так выгово-

ренного». Затем совершается настоящее чудо — двадцать лет изгнания и борьбы оборачиваются двадцатью годами любви: «Je vous aimais toute ma vie… vingt ans!» [12, т. 10, с. 499].

Не думаю, что можно говорить о прямом споре Достоевского с Гюго, к тому же французский романист не сводим к узкому образу «добровольного изгнанника», а его произведение — к идее об уродстве материального мира. Русский писатель только показывает пути, которые были не видны тем, кто избрал целью своей жизни «борьбу», пусть и за все самое прекрасное и высокое. Он открывает, что нет ничего внешнего и отдельного, нет никаких внешних чудовищ и систем, нет тех, кого нельзя было бы полюбить.

Список литературы

Исследования

1 *Артемьев М.А.* Гюго. М.: Молодая гвардия, 2018. 255 [1] с. (Серия «Жизнь замечательных людей»)

2 *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

3 *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

4 *Магарил-Ильяева Т.Г.* Роман В. Гюго «L'homme qui rit» в «Бесах» Ф.М. Достоевского. Статья 1 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 58–75. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75

5 *Муравьева Н.И.* Гюго. М.: Молодая гвардия, 1961. (Серия «Жизнь замечательных людей»). URL: https://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/muraveva-gyugo/index.htm (дата обращения: 25.01.2026).

6 *Робб Г.* Жизнь Гюго / пер. с англ. Л.А. Игоревского. М.: Центрполиграф, 2016. 606 с.

7 *Чернова Н.В.* «Человек, который смеется» Гюго в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2012. № 29. С. 161–175.

8 *Ubersfeld A.* «Chaos vaincu» ou la transformation // Revue d'Histoire littéraire de la France. 1984. № 1. P. 67–76.

9 *Cellier L.* «Chaos vaincu». Victor Hugo et le roman initiatique // Centenaire des Misérables 1862–1962. Hommage à Victor Hugo. Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1962. P. 213–223.

Источники

10 *Гюго В.* Собр. соч.: в 15 т. М.: Худож. лит., 1953–1956.
11 *Гюго В.* Post-Scriptum моей жизни. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1902. 92 с.
12 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
13 *Hugo V.* Actes et paroles: Pendant l'exil, 1852–1870. Paris: Librairie Nouvelle, 1875. 472 p.
14 *Hugo V.* L'Homme qui rit // Œuvres complètes de Victor Hugo: en 45 vols. / publ. par Paul Meurice, Gustave Simon et Cécile Daubray. Paris: Ollendorff, 1907. Vol. 9. T. VIII. 627 p.
15 *Hugo V.* L'Homme Qui Rit. Paris: Librairie internationale, 1869. T. 1. 381 p.
16 *Hugo V.* Post-scriptum de ma vie. Paris: Calmann Lévy, 1901. 272 p.

References

1 Artem'ev, M.A. *Giugo* [*Hugo*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2018. 255 [1] p. (In Russ.)
2 Kasatkina, T.A., Korbella, K., Magaril-Il'iaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [*Books in the Book: The Role and Image of the Books in Fyodor Dostoevsky's Novel "The Idiot"*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7 (In Russ.)
3 Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)
4 Magaril-Il'iaeva, T.G. "Roman V. Giugo 'L'homme qui rit' v 'Besakh' F.M. Dostoevskogo. Stat'ia 1" ["Victor Hugo's Novel *L'homme qui rit* in Dostoevsky's *Demons*. Article 1"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 58–75. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75 (In Russ.)
5 Murav'eva, N.I. *Giugo* [*Hugo*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1961. Available at: https://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/muraveva-gyugo/index.htm (Accessed 25 January 2026). (In Russ.)
6 Robb, Graham. *Zhizn' Giugo* [*The Life of Hugo*], trans. from English by L.A. Igorevskii. Moscow, Tsentrpoligraf Publ., 2016. 606 p. (In Russ.)
7 Chernova, N.V. "'Chelovek, kotoryi smeetsia' Giugo v romane Dostoevskogo 'Besy'" ["Hugo's *The Man Who Laughs* in Dostoevsky's Novel *Demons*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 29, 2012, pp. 161–175. (In Russ.)
8 Ubersfeld, Anne. "'Chaos vaincu' ou la transformation." *Revue d'Histoire littéraire de la France*, no. 1, 1984, pp. 67–76. (In French)
9 Cellier, Léon. "'Chaos vaincu.' Victor Hugo et le roman initiatique." *Centenaire des Misérables 1862–1962. Hommage à Victor Hugo. Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par le Centre de Philologie et de Littérature Romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg*. Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1962, pp. 213–223. (In French)

Научная статья /
Research Article

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

ИСТОРИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ СТЕПАНА ТРОФИМОВИЧА ВЕРХОВЕНСКОГО В РОМАНЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БЕСЫ»

© 2026 г. Н.Н. Подосокорский
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 марта 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-374-395

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 25-18-00009 «Сочинения, язык и чтение героев зрелого периода творчества Ф.М. Достоевского 1859–1881 годов», https://rscf.ru/project/25-18-00009/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В статье дается уточненное, расширенное, систематическое и углубленное представление об одном из главных героев романа-хроники Ф.М. Достоевского «Бесы», «ученом человеке» и «профессоре» Степане Трофимовиче Верховенском как профессиональном историке. В качестве времени основного действия произведения обосновывается 1871 г., когда завершилась Франко-прусская война. Детально анализируются сходства и различия между героем Достоевского и выдающимся историком-медиевистом, ординарным профессором Московского университета Тимофеем Николаевичем Грановским (1813–1855). Подробно рассматриваются упоминания о двух основных исторических сочинениях Верховенского-старшего: защищенной в конце 1840-х гг. диссертации о немецком городке Ганау и недописанных «Рассказах из испанской истории». Доказывается, что исключительный исследовательский интерес героя направлен на изучение европейской истории XV в. Объясняется значение выбранной им темы для диссертации. Выдвигается гипотеза о возможном содержании его «знаменитого» труда об испанской истории.

Ключевые слова: книга в книге, Ф.М. Достоевский, «Бесы», Т.Н. Грановский, Ганау, история в литературе, история Испании, Средние века

Информация об авторе: Николай Николаевич Подосокорский — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@mail.ru

Для цитирования: *Подосокорский Н.Н.* Исторические сочинения Степана Трофимовича Верховенского в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 374–395. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-374-395

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

HISTORICAL WORKS BY STEPAN TROFIMOVICH VERKHOVENSKY IN F.M. DOSTOEVSKY'S NOVEL *DEMONS*

© 2026. Nikolay N. Podosokorsky

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

Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: March 24, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The research was carried out at IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 25-18-00009: "Characters' Writings, Languages, and Readings in Dostoevsky's Mature Works (1859–1881)" (https://rscf.ru/project/25-18-00009/).

Abstract: The article provides a refined, expanded, systematic, and in-depth view of one of the main characters of F.M. Dostoevsky's novel *Demons*, the "learned man" and "professor" Stepan Trofimovich Verkhovensky as a professional historian. The year 1871, when the Franco-Prussian War ended, is justified as the time of the main action of the work. The author analyzes in detail the similarities and differences between Dostoevsky's character and the outstanding medievalist, full professor at Moscow University Timofey Nikolaevich Granovsky (1813–1855). The mentions of two main historical works by Verkhovensky Sr. are considered in detail: the dissertation on the German town of Hanau defended in the late 1840s and the unfinished *Stories from Spanish History*. It is proved that the character's exceptional research interest is aimed at studying the European history of the 15th century. The significance of his chosen topic for his dissertation is explained. A hypothesis is put forward about the possible content of his "famous" work on Spanish history.

Keywords: book within a book, F.M. Dostoevsky, *Demons*, T.N. Granovsky, Hanau, history in literature, history of Spain, Middle Ages

Information about the author: Nikolay N. Podosokorsky, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0001-6310-1579

E-mail: n.podosokorskiy@mail.ru

For citation: Podosokorsky, N.N. "Historical Works by Stepan Trofimovich Verkhovensky in F.M. Dostoevsky's Novel *Demons*." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 374–395. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-374-395

Введение

Степан Трофимович Верховенский не только является одним из главных действующих лиц[1] романа «Бесы» (1871–1872), но и стоит у самых истоков создания легшей в его основу «Хроники», ведь именно его друг и ученик, Антон Лаврентьевич Г—в, вероятно, под воздействием многолетних разговоров со своим «наставником»[2] (историком, литератором, педагогом и общественным деятелем в одном лице), стал писать эту «Хронику» жизни российского губернского общества, которая и начинается с изложения им «некоторых биографических подробностей о талантливом и многочтимом Степане Трофимовиче Верховенском» [19, т. 10, с. 7].

В этой статье мы специально рассмотрим образ Верховенского-старшего как историка (сознавая, что это лишь одна, хотя и весьма существенная сторона его многогранной личности) и его исторические труды, а точнее упоминания о его диссертации по истории немецкого города Ганау первой трети XV в. и о его «Рассказах из испанской истории». Пристальное рассмотрение того, что собой представляют исторические труды героя, должно уточнить и умножить наше знание о Степане Трофимовиче и его роли в ро-

1 Т.А. Касаткина и вовсе прочитывает «Бесы» как прежде всего «роман о Степане Трофимовиче». По ее наблюдению, именно он оказывается «за многое ответственен»: и если этот герой «создает обезбоженное пространство романа, то он же и возвращает в роман Бога, вокруг него и творится романная икона» [2, с. 239–240].

2 Хроникер неоднократно называет Степана Трофимовича «учителем» и «наставником» [19, т. 10, с. 33, 331] и сам старается придерживаться «точного исторического порядка» даже в изложении событий в личных разговорах [19, т. 10, с. 112]. Он так сформулировал собственный исторический метод ведения повествования: «Как хроникер, я ограничиваюсь лишь тем, что представляю события в точном виде, точно так, как они произошли, и не виноват, если они покажутся невероятными» [19, т. 10, с. 55–56].

мане (который как «Хронику» и в целом можно формально отнести к историческому жанру), а также внести вклад в понимание того, как в «Бесах» вообще представлены *история* и *историческое*[3] и как в этом «самом литературном романе писателя» [14, с. 179] проявляется прием «книга в книге»[4].

Верховенский-старший как историк и общественный деятель

Если попытаться реконструировать биографию Степана Трофимовича Верховенского, которому на момент основного действия романа (т. е. в 1870 или в 1871 г.) — 53 года [19, т. 10, с. 19], то получится, что герой родился примерно в 1817/1818 г. Конкретный год, когда происходит основное действие, в романе прямо не указан, поэтому разные исследователи относят его к разному времени, но обычно определяют как 1869 г. [13, с. 69]. Однако если пристально вчитаться в роман, то мы увидим, что это неверная точка зрения. Так, Шигалев вполне определенно называет текущим годом «187...» [19, т. 10, с. 311], что уже однозначно свидетельствует о времени действия **после** 1869 г. Кроме того, в «Хронике» Г—ва назван «покойным» А.И. Герцен (1812–1870) [19, т. 10, с. 276] и рассказывается о том, как Лямшин исполняет на фортепьяно «особенную штучку» под смешным названием «Франко-прусская война», показывая, как она не только начинается, но и «оканчивается», когда «мир заключен» [19, т. 10, с. 252]. Последнее логично считать отсылкой к Франкфуртскому миру, завершившему Франко-прусскую войну 10 мая 1871 г. Из чего следует, что главным временем действия в романе все же является 1871 г. Поскольку «Бесы» впервые публиковались в «Русском вестнике» в 1871–1872 гг., то мы видим, что Достоевский (как почти всегда) размещает действие романа в самой непосредственной современности (что оправдывает и определение его как хроники).

«Хотя происхождения» Степан Трофимович «был, кажется, невысокого, но случилось так, что воспитан был с самого малолетства в одном знатном доме в Москве и, стало быть, прилично; по-французски говорил, как парижанин» [19, т. 10, с. 16]. Степан Трофимович с годами приобрел «репутацию поэта, ученого, гражданского деятеля» [19, т. 10, с. 16] и славу вольнодумного западника, «либерала-идеалиста» 1840-х гг. В конце нико-

3 Подробнее о нашей концепции исторического в творчестве Достоевского см.: [10].

4 Разработанную теорию изучения этого приема в произведениях Достоевского см.: [4].

лаевского царствования «одно время, — впрочем, всего только одну самую маленькую минуточку, — его имя многими тогдашними торопившимися людьми произносилось чуть не наряду с именами Чаадаева, Белинского, Грановского и только что начинавшего тогда за границей Герцена» [19, т. 10, с. 8]. Упоминание этих имен в «Хронике» в сравнении с героем прежде всего указывает на то, что, несмотря на некоторое сходство между ними (очень мимолетное и обнаруживаемое лишь при самом внешнем взгляде), вся последующая двадцатилетняя жизнь Степана Трофимовича развивалась совершенно иначе.

При этом, несомненно, из всех перечисленных деятелей наиболее близок герой по своему роду занятий к выдающемуся историку, ординарному профессору Московского университета Тимофею Николаевичу Грановскому (1813–1855), который также специализировался на изучении эпохи Средних веков. Именно «на обеде в честь Грановского» в Москве, примерно в 1847 г. (т. е. за 24 года до основных событий), Верховенский-старший виделся и с «нувеллистом» Кармазиновым, о чем тот ему напомнил [19, т. 10, с. 348].

По всей видимости, именно Грановский своим дарованием, обаянием и необычайным успехом на ниве преподавания вдохновил в 1840-е гг. Верховенского-старшего на защиту диссертации о «гражданском и ганзеатическом значении» города Ганау и вообще на попытку (оказавшуюся неудачной) сделать преподавательскую карьеру в столичном университете, о чем Хроникер говорит так: «...его соблазняла гремевшая в то время слава одного незабвенного профессора, и он, в свою очередь, полетел на кафедру, к которой готовился, чтобы испробовать и свои орлиные крылья» [19, т. 10, с. 11].

В подготовительных материалах к роману «Бесы» писатель и вовсе называет своего ученого героя непосредственно «Тимофеем Грановским», наделяя его следующими чертами:

> Портрет чистого и идеального западника со всеми красотами. <...> *Характерные черты*. Всежизненная беспредметность и нетвердость во взгляде и в чувствах, составлявшая прежде страдание, но теперь *обратившаяся во вторую природу*[5]. <...>

5 В приводимых цитатах выделение курсивом принадлежит автору цитаты, выделение полужирным шрифтом — автору настоящей статьи.

Он — прежнее славное имя (две-три статьи, одно исследование, путешествие по Испании. Рукописная заметка о Крымской войне, ходившая по рукам и доставившая ему гонение). Становит себя бессознательно на пьедестал, вроде мощей, к которым приезжают поклоняться, любит это. Говорит часто без местоимений.

Действительно честен, чист и считает себя глубиной премудрости.

Неустойчивость в мнениях.

Большой поэт, не без фразы.

Просмотрел совсем русскую жизнь.

Чурается нигилизма и не понимает его [19, т. 11, с. 65].

Однако в окончательном тексте произведения фигуры Степана Трофимовича и Грановского отнюдь не тождественны, хотя и взаимосвязаны, на что обратил внимание уже критик Е. Марков, заметивший: «Конечно, этот профессор не Тимофей Николаевич, а Степан Трофимович, не Грановский, а Верховенский; он пишет о Ганау, а не о “Волине, Иомсбурге и Винете”, не о Баярде и аббате Сугерие, а о каких-то неопределенных рыцарях; читает лекции об аравитянах, а не о “судьбах еврейского народа” и об “испанском эпосе”» [9, с. 174]. Вместе с тем Марков, как и многие читатели «Бесов» после него, усмотрел в образе Верховенского-старшего лишь «тенденциозную сатиру» на тот тип либерала 1830–1840-х гг., к которому принадлежал Грановский [9, с. 174], хотя персонаж Достоевского по своему значению отнюдь не сводим к пародии или сатире, и, являя ряд черт русского дореформенного либерализма[6], остается при этом оригинальной личностью, способной к реальному внутреннему преображению. По вырвавшемуся однажды у Степана Трофимовича признанию, «воскреснуть»

6 В июльско-августовском выпуске «Дневника писателя» 1876 г. Достоевский еще раз признался в любви и уважении к своему герою и отметил, что и наиболее близкий ему по духу Грановский был вовсе не так комичен, как может показаться, если рассматривать его не как живое лицо, но лишь как социальный тип: «Грановский был самый чистейший из тогдашних людей: это было нечто безупречное и прекрасное. Идеалист сороковых годов в высшем смысле, и, бесспорно, он имел свой собственный, особенный и чрезвычайно оригинальный оттенок в ряду тогдашних передовых людей наших, известного закала. Это был один из самых честнейших наших Степанов Трофимовичей (тип идеалиста сороковых годов, выведенный мною в романе “Бесы” и который наши критики находили правильным. Ведь я люблю Степана Трофимовича и глубоко уважаю его) — и, может быть, без малейшей комической черты, довольно свойственной этому типу» [19, т. 23, с. 64].

для него долгое время означало «приняться за науку» [19, т. 10, с. 24], систематическое занятие которой он давно забросил. Однако попытка такого «воскресения», т. е. возвращения к научным занятиям при его посещении Берлина, где он «работал по двенадцати часов в сутки», «рылся в библиотеках, сверяясь, выписывая, бегая» и посещал «профессоров» [19, т. 10, с. 25], ожидаемого счастья и успокоения ему так и не принесла. Пребывание в Берлине является важным фактом и биографии Грановского, который занимался наукой в столице Пруссии во второй половине 1830-х гг., т. е. до того, как занял место в Московском университете (про Степана Трофимовича, впрочем, тоже сообщается, что он приступил к чтению лекций после того, как «воротился из-за границы» [19, т. 10, с. 8]).

Степан Трофимович не сделал такой блестящей карьеры, как восхищавший его Грановский, ставший деканом историко-филологического факультета и одним из самых популярных лекторов Московского университета[7], но все же «блеснул в виде лектора на кафедре университета уже в самом конце сороковых годов. Успел же прочесть всего только несколько лекций, и, кажется, об аравитянах <…>» [19, т. 10, с. 8]. После потери кафедры он также «успел напечатать (так сказать, в виде отместки и чтоб указать, кого они потеряли) в ежемесячном и прогрессивном журнале, переводившем из Диккенса и проповедовавшем Жорж Занда, начало одного глубочайшего исследования — кажется, о причинах необычайного нравственного благородства каких-то рыцарей в какую-то эпоху или что-то в этом роде» [19, т. 10, с. 9]. По слухам, передаваемым Хроникером, «продолжение исследования было поспешно запрещено» и «даже прогрессивный журнал пострадал за напечатанную первую половину» [19, т. 10, с. 9].

Крах университетской карьеры героя, запрет его публикаций и установление над ним тайного полицейского надзора происходят практически одновременно — в самом конце 1840-х гг., и тогда же в Петербурге было отыскано «какое-то громадное, противоестественное и противогосудар-

7 Как пишет о Грановском-лекторе А.А. Левандовский: «Для студенческой молодежи историк очень скоро стал кумиром, оракулом, которому она внимала, затаив дыхание. Его лекции собирали слушателей со всех отделений; опоздавшим приходилось сидеть на ступеньках кафедры. Подобной, поистине ошеломляющей и к тому же устойчивой популярностью никогда не пользовался ни один университетский лектор — в России, во всяком случае» [6, с. 57]. Отдельные лекции Т.Н. Грановского публиковались в журнале братьев Достоевских «Время» (1862, № 4 и 6).

ственное общество, человек в тринадцать, и чуть не потрясшее здание. Говорили, что будто бы они собирались переводить самого Фурье» [19, т. 10, с. 9]. Общепринятой точкой зрения считается, что это намек на дело петрашевцев 1849 г., по которому был арестован и молодой Ф.М. Достоевский (вообще при чтении романа «Бесы» порой трудно отделаться от мысли, что отнюдь не менее значимым, чем Грановский, прототипом Степана Трофимовича является сам автор «Бесов», наделяющий героя некоторыми идеалистическими чертами, свойственными и ему самому; причем на момент создания романа Достоевский также находится под тайным надзором).

Несмотря на разнообразные чисто литературные занятия Верховенского-старшего (он, в числе прочего, является автором удивительной мистико-аллегорической поэмы, «напоминающей вторую часть “Фауста”» [19, т. 10, с. 9], и к тому же расценивается как «самый читающий[8] герой романа “Бесы”» [14, с. 189]), в период его двадцатилетней жизни в провинции (в имении Скворешники у генеральши Ставрогиной) «многие смотрели на него только как на “ученого”» [19, т. 10, с. 26]. Если Кармазинова именуют в романе преимущественно «писателем» или «великим писателем» [19, т. 10, с. 50, 69, 170 и проч.], то Верховенского-старшего упорно называют «ученым человеком» [19, т. 10, с. 89] и «профессором» [19, т. 10, с. 54, 102, 283, 344], хотя на самом деле, как сообщает губернатору Лембке чиновник Блюм, «он был лишь доцентом, всего лишь доцентом, и по чину всего только коллежский асессор при отставке, <...> знаков отличия не имеет, уволен из службы по подозрению в замыслах против правительства» [19, т. 10, с. 283]. Главным виновником такой подмены реального статуса, вероятно, был сам Степан Трофимович, периодически любивший прихвастнуть и преувеличить свое значение (например при встрече во время своего «последнего странствования» с мужиком и бабой, проезжающими мимо него на телеге, он говорит о себе так: «Со мной паспорт и я — профессор, то есть, если хотите, учитель... но главный» [19, т. 10, с. 483]).

8 Хроникер сообщает, что Степан Трофимович постоянно интересовался «успехами русской литературы» и постоянно читал «газеты и журналы, выписываемые Варварой Петровной во множестве» [19, т. 10, с. 19]. Дома у него хранилось большое собрание книг и прессы (в том числе запрещенных цензурой), так что «читать газеты и книги» у него брал [19, т. 10, с. 28] «большой либерал» Липутин. О Степане Трофимовиче как читателе романа В. Гюго «Человек, который смеется» и о месте и роли этой книги в «Бесах» вообще см. новейшее исследование Т.Г. Магарил-Ильяевой: [7].

Впрочем, покровительствующая «профессору» Варвара Петровна призывает Дарью Шатову также «помнить», что он — «поэт»[9] [19, т. 10, с. 57], а в порыве сильного раздражения бросает ему в лицо: «Признаюсь, я всегда вас считала только за критика; вы литературный критик, и ничего более» [19, т. 10, с. 263]. При этом в спокойном состоянии она же разъясняет губернаторше Юлии Михайловне, что на самом деле «Степан Трофимович вовсе никогда не был критиком», а «знаменит же обстоятельствами первоначальной своей карьеры, “слишком известными всему свету”, а в самое последнее время — своими трудами по испанской истории; хочет тоже писать о положении теперешних немецких университетов и, кажется, еще что-то о дрезденской Мадонне» [19, т. 10, с. 235].

В период жизни в Скворешниках, где «всегда возможно было, в тиши кабинета и уже не отвлекаясь огромностью университетских занятий, посвятить себя делу науки и обогатить отечественную словесность глубочайшими исследованиями» [19, т. 10, с. 11], Степан Трофимович, помимо прочего, давал уроки истории и литературы маленькой Лизе Тушиной, о чем она вспоминает в таких выражениях: «А помните ваши рассказы о том, как Колумб открывал Америку и как все закричали: “Земля, земля!” Няня Алена Фроловна говорит, что я после того ночью бредила и во сне кричала: “Земля, земля!” А помните, как вы мне историю принца Гамлета рассказывали? А помните, как вы мне описывали, как из Европы в Америку бедных эмигрантов перевозят? И все-то неправда, я потом все узнала, как перевозят, но как он мне хорошо лгал тогда, Маврикий Николаевич, почти лучше правды!» [19, т. 10, с. 87]. Вполне вероятно, что именно Степан Трофимович пробудил у Лизы интерес к истории, из чего впоследствии выросла ее идея создать книгу в виде календарной хроники, дающей «картину духовной, нравственной, внутренней русской жизни за целый год» [19, т. 10, с. 104].

Кроме того, «ученый человек» Степан Трофимович имеет ряд некоторых общих черт с другим героем Достоевского — «человеком науки» и «тоже в своем роде каким-то поэтом» Фомой Фомичем Опискиным из повести

9 Историк Т.Н. Грановский также был не чужд поэзии, и первой его публикацией называют стихотворение «Страдалец» (1828) [15]. Кроме того, он переводил стихами произведения поэтов Озерной школы [21, с. 32].

«Село Степанчиково и его обитатели» (1859)[10], сочинявшим как поэмы, так и исторические романы (об этой стороне деятельности героя см.: [11]). Оба они приживальщики («простым приживальщиком» называет себя сам Верховенский-старший [19, т. 10, с. 26]), оба имеют склонность к витиеватым поучениям и любят прилгнуть, оба украдкой читают Поль де Кока, оба любят рассуждать о характере русского мужика, хотя мало знакомы с непосредственной жизнью простонародья, и т. п. В отличие от Фомы Фомича, Степан Трофимович все же не злой шут и не домашний тиран, образован он куда более основательно, но его болезненное сосредоточение на собственных душевных переживаниях и эмоциях, заставляющее его постоянно колебаться от неумеренного самовозвеличения до крайнего самобичевания, роднит его с Опискиным. Весьма характерен сбивчивый и туманный рассказ героя книгоноше Софье Матвеевне об истории своей жизни, которая «перешла чуть не в целую диссертацию о том, как никто и никогда не мог понять Степана Трофимовича и как “гибнут у нас в России таланты”» [19, т. 10, с. 494].

К общему портрету Верховенского-старшего как историка, «человека умнейшего и даровитейшего», который, впрочем, в науке «сделал не так много и, кажется, совсем ничего» [19, т. 10, с. 8], можно добавить его общую идейную ориентацию на современную европейскую (главным образом — немецкую и французскую, но в целом, скорее, космополитичную) либеральную интеллектуальную среду и подчеркнуто презрительное отношение к русской истории, культуре и национальности («Россия есть слишком великое недоразумение, чтобы нам одним его разрешить, без немцев и без труда» [19, т. 10, с. 33][11]). Свое призвание герой видит не столько в занятиях чистой наукой и, тем более литературой, сколько в гражданском просветительстве умов через историю и искусство. Как отмечает Антон Лаврентьевич, Степану Трофимовичу «необходимо было сознание о том, что он исполняет высший долг пропаганды идей» [19, т. 10, с. 30].

10 Ранее на это же обратила внимание Н.А. Макурина в статье «Трансформация пародийных образов в творчестве Ф.М. Достоевского: Фома Опискин как пародийная заготовка образа Степана Трофимовича Верховенского» [8].

11 Ср. с возражением Шапошникова (будущего Шатова) цитирующему Чацкого Грановскому (будущему Степану Трофимовичу) в подготовительных материалах: «Об народе русском, об его вере, истории, обычае, значении и громадном его количестве — он думал только как об оброчной статье. Точно так думали и Декабристы, и поэты, и профессора, и Либералы, и все реформаторы до царя-освободителя» [19, т. 11, с. 87].

Диссертация о немецком городке Ганау

Первое чисто научное историческое сочинение Степана Трофимовича, которое упоминается в романе «Бесы», — это его успешно защищенная «блестящая диссертация о возникавшем было гражданском и ганзеатическом значении немецкого городка Ганау, в эпоху между 1413 и 1428 гг., а вместе с тем и о тех особенных и неясных причинах, почему значение это вовсе не состоялось» [19, т. 10, с. 8]. Диссертация Верховенского-старшего была, вероятнее всего, защищена им в то же время, когда он «блеснул в виде лектора на кафедре университета уже в самом конце сороковых годов» [19, т. 10, с. 8]. Происходила защита в период острого идеологического размежевания среди российского преподавательского сообщества, и, как отмечает Хроникер, диссертация Степана Трофимовича «ловко и больно уколола тогдашних славянофилов и разом доставила ему между ними многочисленных и разъяренных врагов» [19, т. 10, с. 8–9].

Традиционно исследователи видели в упоминании диссертации героя аллюзию на магистерскую диссертацию Грановского [19, т. 12, с. 277], защищенную им в 1845 г. и посвященную часто смешиваемым в древности славянскому городу Волину (или Юмне) и норманнскому поселению Иомсбургу, а также совсем баснословной Винете («северной Венеции»), «поглощенной морем за гордость, рожденную в ней безмерным богатством» [17, с. 146]. Однако Грановский касался в своей работе гораздо более раннего исторического периода (в основном VIII–XII вв.) и другого региона (Волин находится на северо-западе современной Польши, а Ганау — в Центральной Германии). Обнаруживает себя и разница в подходе к предмету их исследования. Грановский пытался согласовать и верифицировать противоречивые свидетельства разнообразных источников, разобраться в сложной этимологии множества названий, даваемых в разные времена и разными авторами одним и тем же городам, и вообще стремился доступными ему средствами науки «рассеять поэтический полумрак, в котором скрывался этот эпизод северной истории» [17, с. 146]. Верховенский-старший же, если исходить из того, что мы вообще о нем знаем (в частности, Лиза отмечает его умение рассказывать об истории «почти лучше правды»), скорее склонен «поэтизировать» строгие и сухие исторические сведения (вовсе не случайно он пишет не о реальном «ганзеатическом» значении Ганау, который в действительности в Ганзейский

союз никогда не входил, но о том, «почему значение это вовсе не состоялось»).

Объединяющим моментом в защитах диссертаций Грановского и Верховенского-старшего, очевидно, было не содержание самих научных трудов и не методология ученых, но исключительно вызванная ими общественная реакция. А.И. Герцен, друживший с Грановским, отмечает в своем дневнике 1845 г.: «Третьего дни Грановский защищал свою диссертацию о Иомсбурге и Винете. Это было публичным и торжественным поражением славянофилов и публичной овацией Грановского. Нападки были деланы с невероятной дерзостью, с цинизмом, грубым до отвратительности; Грановский отвечал тихо, спокойно, кротко, вежливо, улыбаясь; нравственно оппоненты были уничтожены им. Но толстая шкура их не поняла бы этого» [16, т. 2, с. 406].

Вместе с тем считать, что упоминание диссертации героя «Бесов» является лишь еще одной чисто формальной отсылкой к биографии Грановского, на наш взгляд, ошибочно. Во-первых, как мы уже показали ранее, Степан Трофимович в окончательном тексте романа вовсе не является «повторением» Грановского или же простой пародией на него. А во-вторых, согласно разрабатываемому нами методу историко-культурного чтения художественных текстов Достоевского, мы должны в первую очередь **изучать те исторические реалии, которые автор зачем-то ввел в свое произведение, подразумевая при этом за ними некий скрытый дополнительный смысл, проясняющий и общий сюжет**, и не пытаясь сразу же, без надлежащего исследования, подменить их отсылками к «похожим» реалиям из всемирной истории, мировой культуры и действительной жизни других деятелей. Даже если на каком-то этапе изучения мы не понимаем смысла присутствующей в тексте Достоевского реалии и могущей нам показаться *странной* конкретной формулировки неких исторических сведений, сообщаемых героем или о герое (а без специального глубинного исследования, с погружением в соответствующую литературу о предмете, это зачастую бывает и невозможно сходу понять), необходимо осознавать это именно как научную проблему, требующую разъяснения в дальнейшем.

Иначе говоря, если мы хотим понять характер и судьбу героя, то нельзя насильственно замещать события его личной истории событиями жизни его, также уникальных, «прототипов», которых могло быть несколько и

между которыми и литературным персонажем всегда пролегает значимая дистанция, не предполагающая полного и безусловного отождествления. Как отмечает на этот счет Т.А. Касаткина, «каждый из прототипов, полагают исследователи, важен для понимания образа, создаваемого Достоевским. Представляется, однако, что дело обстоит прямо противоположным образом. *Это образ, созданный Достоевским, важен для понимания всех найденных и еще не найденных "прототипов" его героев*. Этот образ объясняет их и доводит до логического конца потенции, зачастую не проявившиеся в жизни. Достоевский не создает карикатур на каких-то конкретных людей, в чем его неоднократно обвиняли (и именно по поводу романа "Бесы"); он просто дает типу (при этом вполне возможно, что он разглядел его именно в одном из предполагаемых прототипов) полное развитие в создаваемом им образе, показывает все проявления такого типа, далеко не всегда обнаруживающиеся в эмпирической действительности» [3, с. 52–53].

Так что же означает упоминание немецкого городка Ганау в «Бесах» в связи с фигурой Верховенского-старшего? Прежде всего заметим, что позднее Средневековье (а точнее — XV в.[12]), видимо, особенно интересует героя как в научном, так и в литературном отношении. Недаром единственной «хроникой», которую он сам упоминает (и это вообще единственное упоминание в романе слова «хроника», помимо основной «Хроники», которую пишет Антон Лаврентьевич Г—в), является «бессмертная хроника» [19, т. 10, с. 36] Шекспира «Генрих IV» (о ее роли в романе см.: [5]), во второй части которой умирает старый король Генрих IV и новым королем Англии становится его сын Генрих V (тот самый «принц Гарри», к образу которого столь часто обращаются герои «Бесов») — в реальности эта смена власти произошла в 1413 г., с которого, по возможно неслучайному совпадению, и начинается для Степана Трофимовича исследуемая им история немецкого городка Ганау.

В русских словарях тех лет сообщается, что «Ганау был некогда независимым графством, которое в 1429 г. возведено императором Сигизмундом

12 Условным водоразделом между эпохами Средних веков и Нового времени в то время зачастую считалось открытие Америки Колумбом, о котором так ярко рассказывал Степан Трофимович Лизе Тушиной, когда обучал ее истории. К примеру, Т.Н. Грановский, на которого Верховенский-старший преимущественно ориентировался как на историка, в своих лекциях отмечает: «У средних веков была своя география, свое государство, своя церковь и наука. И вот в исходе XV столетия является Христофор Колумб и разбивает рубежи, поставленные миру в средних веках. Новому человечеству тесно в прежних пределах» [18, с. 9].

на степень имперского графства» [22, т. 13, с. 254], однако на самом деле король Германии Сигизмунд в 1429 г. возвел сеньора (Herr) Ганау Рейнхарда II (1369–1451) в имперские графы (Reichsgraf), что по сути означало заметное усиление его единоличной власти над подданными, некоторое сокращение политических прав горожан и подавление зачатков городского самоуправления. Таким образом, историк-западник Степан Трофимович посвящает свою «блестящую» диссертацию последним годам существования Ганау как столицы Herrschaft Hanau (перед тем как последнее было преобразовано в Grafschaft Hanau), наподобие того, как иные русские либералы первой половины XIX в. обращались к истории и опыту Новгорода (и образу Марфы Посадницы) до его окончательного присоединения к Москве в 1470-х гг. [11, с. 89–90], хотя к тому времени реальной полноценной независимостью он уже не обладал.

Однако в обращении Верховенского-старшего к средневековой истории Ганау можно увидеть и современный созданию диссертации политический подтекст, поскольку ее защита происходила на фоне революций 1848–1849 гг., охвативших многие страны материковой Европы, включая курфюршество Гессен-Кассель, в которое входил на тот момент Ганау, причем жители Ганау проявили себя как своего рода авангард и один из центров революционного движения в Германии в марте 1848 г. [12, т. 1, с. 251]. О бесчинствах «мятежников из Ганау» с негодованием сообщала даже петербургская официальная пресса того времени [20, с. 843]. Таким образом, научное исследование по истории средневекового Ганау приобретало остроактуальное публицистическое звучание, и в случае Степана Трофимовича вряд ли можно предположить, что такая двусмысленность никак не входила в намерение автора[13].

Кроме того, упоминание Ганау, хорошо известного многим российским литераторам XIX в. как популярное место отдыха и лечения (в раз-

13 Т.Н. Грановский, как цитирует его А. Станкевич (книга Станкевича о Грановском 1869 г. имелась в личной библиотеке Достоевского, и известно, что писатель ее читал при работе над «Бесами» [1, с. 144]), вообще видит в нахождении различных аналогий между разными эпохами признак профессионализма историка: «А между тем весьма немногие события отмечены характером совершенно новых, небывалых явлений; для большей части существуют поучительные исторические аналогии. В способности схватывать эти аналогии, не останавливаясь на одном формальном сходстве, в уменье узнавать под изменчивою оболочкой текущих происшествий сглаженные черты прошедшего заключается, по нашему мнению, высший признак живого исторического чувства, которое, в свою очередь, есть высший плод науки» [21, с. 162].

ное время здесь побывали В.А. Жуковский, К.Н. Батюшков, Н.М. Языков, Н.В. Гоголь, П.А. Вяземский и др.), в романе «Бесы» неизбежно приобретает еще один смысл — за несколько лет до основных событий, описанных в «Хронике» Г—ва, а именно в 1866 г., курфюршество Гессен-Кассель, уцелевшее в ходе революционной бури 1848 г., полностью лишилось независимости в ходе аннексии со стороны Пруссии. Проблема насильственного присоединения различных земель к стремительно усилившемуся при Бисмарке королевству Пруссия (в 1871 г. оно уже образовало Германскую империю) вообще заметно интересовала Достоевского, в частности, неоднократно затрагивавшего в своих сочинениях судьбу Шлезвига и Гольштейна, аннексированных почти одновременно с Гессеном-Касселем[14]. Таким образом, Степан Трофимович в молодости пишет об утрате «гражданского значения» Ганау в XV в., а под конец жизни становится наблюдателем уже новой утраты значения небольшого государства, в котором Ганау занимал положение одного из главных городов.

«Рассказы из испанской истории»

Другим историческим трудом Степана Трофимовича, упомянутым в «Бесах», являются его «Рассказы из испанской истории», которые, в отличие от диссертации о Ганау конца 1840-х гг., относятся, судя по всему, к незавершенным произведениям позднего периода жизни героя. Во всяком случае Верховенский-старший впервые говорит о планируемой работе над ними, когда получает предложение от Варвары Петровны об устроении его третьего брака с Дарьей Шатовой. По мнению генеральши Ставрогиной, этим сочинением ее друг сможет наконец «напомнить» о себе публике:

> Вы, может быть, спасете ее, спасете! Во всяком случае, честь доставите. Вы сформируете ее к жизни, разовьете ее сердце, направите мысли. Нынче сколько погибают оттого, что дурно направлены мысли! **К тому времени поспеет ваше сочинение, и вы разом о себе напомните**.

14 В записной тетради Достоевского 1864–1865 гг. читаем, к примеру, запись: «Уж если Австрия поступает под покровительство Пруссии, то это даром не кончится. Со временем, пожалуй, она вся войдет в состав прусской территории, как и Шлезвиг-Гольштейн» [19, т. 20, с. 190].

— Я именно, — пробормотал он, уже польщенный ловкою лестью Варвары Петровны, — **я именно собираюсь теперь присесть за мои «Рассказы из испанской истории»...**

— Ну, вот видите, как раз и сошлось [19, т. 10, с. 61].

Обозначение жанра сочинения Степана Трофимовича именно как «рассказов из истории» не должно полностью смещать акцент с истории на беллетристику, поскольку в XIX в. так часто назывались самые разные исторические сочинения от «Рассказов из шведской истории (по Фрюкселю)» (1844) Я.К. Грота и «Рассказов римской истории пятого века» (1861) А. Тьерри до «Рассказов из истории русской церкви» (1865–1870) М.В. Толстого и «Рассказов из истории старообрядства» (1861) С.В. Максимова и проч. Но, несомненно, такой труд должен был иметь ярко выраженную просветительскую направленность и адресован не столько узким специалистам, сколько самому широкому читателю.

Возможно, замысел исторической работы об испанской истории сложился у Верховенского-старшего задолго до начала 1870-х гг., поскольку в период своего пребывания в Берлине он, в числе прочего, упоминает и об обращении к неким «испанским мотивам»: «По вечерам с молодежью беседуем до рассвета, и у нас чуть не афинские вечера, но единственно по тонкости и изяществу; все благородное: много музыки, **испанские мотивы**, мечты всечеловеческого обновления, идея вечной красоты, Сикстинская Мадонна, свет с прорезами тьмы, но и в солнце пятна!» [19, т. 10, с. 25]. Но эта фраза слишком неопределенная, чтобы связать эти «мотивы» с чем-то конкретным.

В разговоре с губернаторшей Юлией Михайловной Варвара Петровна, очевидно более всех осведомленная о реальных занятиях своего друга, прямо указывает на его «Рассказы...» как на главный его научный труд последнего времени. По ее словам, «в самое последнее время» он знаменит именно «своими трудами по испанской истории» [19, т. 10, с. 235]. С одной стороны, здесь можно усмотреть определенную иронию, ибо «знаменитыми» названы «труды», которые и не завершены, и не опубликованы. С другой же стороны, нельзя исключать, что какие-то фрагменты этих «трудов» все же были ранее обнародованы (хотя бы в составе того самого скандального «исследования» — «о причинах необычайного нравственного благородства каких-то

рыцарей в какую-то эпоху») и, в любом случае, о многолетней работе над этими трудами могло быть известно из устных рассказов словоохотливого Степана Трофимовича или же из его многочисленных писем разным адресатам. Косвенным доводом в пользу того, что над этим своим «знаменитым» сочинением герой бесплодно «работал» в Скворешниках на протяжении длительного времени, могут быть следующие слова Хроникера:

> В первые годы, или, точнее, в первую половину пребывания у Варвары Петровны, Степан Трофимович все еще **помышлял о каком-то сочинении** и **каждый день серьезно собирался его писать**. Но во вторую половину он, должно быть, и зады позабыл. Все чаще и чаще он говаривал нам: «Кажется, готов к труду, материалы собраны, и вот не работается! Ничего не делается!» — и опускал голову в унынии. Без сомнения, **это-то и должно было придать ему еще больше величия в наших глазах, как страдальцу науки**; но самому ему хотелось чего-то другого. «Забыли меня, никому я не нужен!» — вырывалось у него не раз. Эта усиленная хандра особенно овладела им в самом конце пятидесятых годов [19, т. 10, с. 20].

Перед литературным чтением на задуманном губернаторшей празднике в помощь гувернанткам губернии о трудах «профессора» в издевательской манере говорит Петруша Верховенский, пытающийся унизить и раздосадовать отца: «...у вас у всех, у старичья, адская амбиция. Но послушай, однако, надо, чтобы не так скучно. У тебя там что, испанская история, что ли? Ты мне дня за три дай просмотреть, а то ведь усыпишь, пожалуй» [19, т. 10, с. 238].

Наконец, последним фрагментом, в котором упоминается труд героя об испанской истории (так и не представленный в итоге на литературном чтении, где Степан Трофимович решил говорить о всемирном и непреходящем значении «Сикстинской Мадонны» Рафаэля, и здесь опять заметен автобиографический след, выражающий особую любовь к этой картине самого Достоевского), является следующий:

> — Так вы не из истории? — горестно изумилась Варвара Петровна. — Но вас слушать не будут. Далась же вам эта Мадонна! Ну что за охота, если вы всех усыпите? Будьте уверены, Степан Трофимович, что я единственно в вашем интересе говорю. То ли дело, если бы вы взяли какую-нибудь коротень-

кую, но занимательную средневековую придворную историйку, из испанской истории, или, лучше сказать, один анекдот, и наполнили бы его еще анекдотами и острыми словечками от себя. Там были пышные дворы, там были такие дамы, отравления. Кармазинов говорит, что странно будет, если уж и из испанской истории не прочесть чего-нибудь занимательного.

— Кармазинов, этот исписавшийся глупец, ищет для меня темы!

— Кармазинов, этот почти государственный ум! Вы слишком дерзки на язык, Степан Трофимович [19, т. 10, с. 265].

Из этого фрагмента видно, что о занятиях Степана Трофимовича испанской историей более-менее осведомлен даже Кармазинов, причем «великий писатель» ожидает от рассказа о ней «чего-нибудь занимательного». Однако о самом общем *содержании* недописанного сочинения Верховенского-старшего можно судить лишь на основании *ожиданий* Варвары Петровны от выступления своего друга. Если исходить из допущения, что она все же знала нечто бóльшее о его замысле, вынашиваемом годами, и говорит в данном случае не просто о своем личном произвольном интересе, то «Рассказы из испанской истории» следует также отнести к трудам о средневековой истории, на которой собственно и специализируется герой. Учитывая же особую сосредоточенность Степана Трофимовича на европейской истории XV в., а также упоминание в тексте его красочного рассказа о Колумбе[15], можно предположить, что данное сочинение было посвящено (или затрагивало ее в каких-то частях) рубежной для испанской истории эпохе правления католических королей-супругов Изабеллы I Кастильской (1451–1504) и Фердинанда II Арагонского (1452–1516).

Трудно сказать наверняка — была ли доступна Достоевскому, к примеру, специальная работа “The History of the Reign of Ferdinand and Isabella the Catholic” (1837) выдающегося американского историка-испаниста Уильяма Хиклинга Прескотта (1796–1859), другие сочинения которого по испанской истории Достоевский неоднократно упоминал, высоко ценил и даже имел в своей домашней библиотеке [1, с. 142], поскольку этот труд в то

15 С Колумбом «без Америки», в случае, если от него откажется Ставрогин, несколько раз сравнивает себя и сын Степана Трофимовича, Петр Степанович [19, т. 10, с. 324, 326]. Ставрогин представляет для него новую идею и новое расширение границ собственной личности — т. е. тот же выход человека за свои прежние пределы, о которых в связи с открытием Колумба говорил Грановский.

время был доступен преимущественно на английском языке, однако писатель прекрасно знал историю «католических королей» (Los Reyes Católicos) и из многих других сочинений. Тем не менее обнаружение сколь-нибудь убедительных соответствий между слишком общими и неопределенными словами Варвары Петровны о «пышных дворах», «таких дамах», «отравлениях» и конкретными эпизодами из средневековой испанской истории предполагает проведение отдельного большого исследования с глубоким погружением в специальную литературу, которое нельзя уместить в рамках нашей нынешней статьи, имеющей ограничения по объему.

Однако достоверно известно, что сам Степан Трофимович так и не рассказал участникам губернского праздника ни о чем из того, что от него все ожидали услышать: его «Рассказы из испанской истории» остались в памяти его знакомых лишь как символ его не до конца реализованного потенциала как историка.

Заключение

Наше исследование расширяет, исправляет, систематизирует и углубляет сложившееся в достоевистике представление о Степане Трофимовиче Верховенском как об ученом-историке и о роли истории в романе-хронике «Бесы». Мы подробно рассмотрели как сходства, так и принципиальную разницу между героем и одним из его реальных прототипов (профессором Московского университета Т.Н. Грановским); уточнили и обосновали дату основного времени действия в «Бесах»; объяснили значение для биографии Верховенского-старшего его диссертации о Ганау и сочинения об испанской истории; поставили задачу для дальнейшего изучения данной темы.

Список литературы

Исследования

1 Библиотека Ф.М. Достоевского: Опыт реконструкции. Научное описание / отв. ред. Н.Ф. Буданова. СПб.: Наука, 2005. 338 с.

2 *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

3 *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

4 *Касаткина Т.А., Корбелла К., Магарил-Ильяева Т.Г., Подосокорский Н.Н.* Книги в книге. Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2024. 392 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7

5 *Корбелла К.* «С чрезвычайным вниманием прочла бессмертную хронику»: Шекспир в «Бесах» Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 58–78. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-58-78

6 *Левандовский А.А.* Время Грановского: У истоков формирования русской интеллигенции. М.: Молодая гвардия, 1990. 304 с.

7 *Магарил-Ильяева Т.Г.* Роман В. Гюго «L'homme qui rit» в «Бесах» Ф.М. Достоевского. Статья 1 // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 58–75. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75

8 *Макурина Н.А.* Трансформация пародийных образов в творчестве Ф.М. Достоевского: Фома Опискин как пародийная заготовка образа Степана Трофимовича Верховенского // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2015. Т. 25, № 5. С. 124–129.

9 *Марков Е.* Критические беседы. Романист-психиатр. (По поводу сочинений Достоевского) // Русская речь. 1879. № 6. С. 151–206.

10 *Подосокорский Н.Н.* История в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 3. С. 98–125. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-98-125

11 *Подосокорский Н.Н.* Фома Опискин как исторический романист, и его исторический роман о Новгороде в повести Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 76–129. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-76-129

12 Революции 1848–1849: в 2 т. / под ред. Ф.В. Потемкина и А.И. Молока. М.: Изд-во АН СССР, 1952.

13 *Сараскина Л.И.* Время в «Бесах» Ф.М. Достоевского // Контекст — 1988. Литературно-теоретические исследования / отв. ред. Н.К. Гей. М.: Наука, 1989. С. 64–102.

14 *Сараскина Л.И.* Герои-читатели в романе «Бесы». Грустное торжество «Апокалипсиса» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 172–201. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-172-201

15 *Филиппова О.Н.* Т.Н. Грановский — историк и поэт (1813–1855 гг.) // Современные проблемы гуманитарных и естественных наук: мат. XXXIII международной научно-практической конф.: в 2 ч. Москва, 15–16 марта 2017 года. М.: Научно-информационный издат. центр «Институт стратегических исследований», 2017. Ч. 2. С. 182–187.

Источники

16 *Герцен А.И.* Собр. соч.: в 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954–1966.

17 *Грановский Т.Н.* Волин, Иомсбург и Винета. Историческое исследование // Сборник исторических и статистических сведений о России и народах ей единоверных и единоплеменных / изд. Д. Валуев. М.: Тип. Августа Семена, 1845. Т. 1. С. 145–184.

18 *Грановский Т.Н.* Лекции по истории Средневековья / отв. ред.: Е.В. Гутнова, С.С. Дмитриев. М.: Наука, 1987. 428 с.

19 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

20 Петроградские ведомости. 1848. № 210. 19 сентября. С. 841–844.

21 *Станкевич А.* Тимофей Николаевич Грановский. (Биографический очерк). М.: Тип. Грачева и К°, 1869. X, 306 с.

22 Энциклопедический лексикон, посвященный Его Величеству Государю Императору Николаю Павловичу. СПб.: Тип. А. Плюшара, 1835–1841. Т. 1–17.

References

1 Budanova, N.F., editor. *Biblioteka F.M. Dostoevskogo: Opyt rekonstruktsii. Nauchnoe opisanie* [*F.M. Dostoevsky's Library: An Attempt at Reconstruction. Scientific Description*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2005. 338 p. (In Russ.)

2 Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova "realizma v vysshem smysle"* [*On the Creative Nature of the Word. The Ontological Status of the Word in F.M. Dostoevsky's Works as the Basis of 'Realism in the Highest Sense'*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

3 Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Everyday: The Two-Part Image in the Works of F.M. Dostoevsky*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

4 Kasatkina, T.A., Korbella, K., Magaril-Iliaeva, T.G., and N.N. Podosokorskii. *Knigi v knige. Rol' i obraz knigi v romane F.M. Dostoevskogo "Idiot"* [*Books within a Book. The Role and Image of the Book in F.M. Dostoevsky's Novel "The Idiot"*], ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. 392 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0784-7 (In Russ.)

5 Korbella, K. "'S chrezvychainym vnimaniem prochla bessmertnuiu khroniku': Shekspir v 'Besakh' F.M. Dostoevskogo" ["'She Read the Immortal Chronicle with Extraordinary Attention': Shakespeare in F.M. Dostoevsky's *Demons*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 58–78. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-58-78 (In Russ.)

6 Levandovskii, A.A. *Vremia Granovskogo: U istokov formirovaniia russkoi intelligentsii* [*Granovsky's Time: At the Origins of the Formation of the Russian Intelligentsia*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 1990. 304 p. (In Russ.)

7 Magaril-Iliaeva, T.G. “Roman V. Giugo ‘L’homme qui rit’ v ‘Besakh’ F.M. Dostoevskogo. Stat’ia 1” [“Victor Hugo’s Novel *L’homme qui rit* in F.M. Dostoevsky’s *Demons*. Article 1”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 58–75. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-58-75 (In Russ.)

8 Makurina, N.A. “Transformatsiia parodiinykh obrazov v tvorchestve F.M. Dostoevskogo: Foma Opiskin kak parodiinaia zagotovka obraza Stepana Trofimovicha Verkhovenskogo” [“Transformation of Parody Images in F.M. Dostoevsky’s Works: Foma Opiskin as a Parody Blueprint for the Image of Stepan Trofimovich Verkhovensky”]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriia: Istoriia i filologiia*, vol. 25, no. 5, 2015, pp. 124–129. (In Russ.)

9 Markov, E. “Kriticheskie besedy. Romanist-psikhiatr. (Po povodu sochinenii Dostoevskogo)” [“Critical Conversations. Novelist-Psychiatrist. (Regarding Dostoevsky’s Works)”]. *Russkaia rech’*, no. 6, 1879, pp. 151–206. (In Russ.)

10 Podosokorskii, N.N. “Istoriia v zhizni i tvorchestve F.M. Dostoevskogo” [“History in the Life and Works of F.M. Dostoevsky”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 3, 2024, pp. 98–125. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-3-98-125 (In Russ.)

11 Podosokorskii, N.N. “Foma Opiskin kak istoricheskii romanist, i ego istoricheskii roman o Novgorode v povesti F.M. Dostoevskogo ‘Selo Stepanchikovo i ego obitateli’” [“Foma Opiskin as a Historical Novelist, and His Historical Novel about Novgorod in F.M. Dostoevsky’s Novella *The Village of Stepanchikovo and Its Inhabitants*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 76–129. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-76-129 (In Russ.)

12 Potemkin, F.V., and A.I. Molok, editors. *Revoliutsii 1848–1849* [*Revolutions of 1848–1849*], in 2 vols. Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1952. (In Russ.)

13 Saraskina, L.I. “Vremia v ‘Besakh’ F.M. Dostoevskogo” [“Time in F.M. Dostoevsky’s *Demons*”]. *Kontekst — 1988. Literaturno-teoreticheskie issledovaniia*, ed. by N.K. Gei. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 64–102. (In Russ.)

14 Saraskina, L.I. “Geroi-chitateli v romane ‘Besy.’ Grustnoe torzhestvo ‘Apokalipsisa’” [“Character-Readers in Dostoevsky’s Novel *The Possessed.* The Sad Triumph of the Apocalypse”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (24), 2023, pp. 172–201. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-172-201 (In Russ.)

14 Filippova, O.N. “T.N. Granovskii — istorik i poet (1813–1855 gg.)” [“T.N. Granovsky — Historian and Poet (1813–1855)”]. *Sovremennye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk: Materialy XXXIII mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [*Modern Problems of Humanities and Natural Sciences: Materials of the 33rd International Scientific and Practical Conference*], in 2 parts, part 2. Moscow, Nauchno-informatsionnyi izdatel’skii tsentr “Institut strategicheskikh issledovanii” Publ., 2017, pp. 182–187. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/ABNKJN
УДК 398
ББК 82.3

ГОРЕ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

© 2026 г. Т.А. Агапкина
Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 января 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 23 марта 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-396-449

Аннотация: В статье рассматривается слово-концепт «горе» — одно из ключевых слов традиционной картины мира, в той ее части, которая относится ко внутреннему миру человека. Анализируются основные слова этого концепта — *горе, горевать, горько* и *горький* — и их многочисленные дериваты. Все эти слова изучаются в совокупности их диалектной и контекстуальной семантики. В качестве материала для статьи привлекаются народнопоэтические жанры восточнославянского фольклора: песни о Горе, былины, баллады, лирические песни, похоронные и свадебные причитания, а также духовные стихи. Специфика каждого жанра в разработке концепта «горе» проявляется в разной насыщенности горестными эмоциями того или иного дискурса, а также в том, что отдельные жанры сосредоточиваются на разных этапах горя или его преодоления. В отличие от других концептов, относящихся к внутреннему миру человека, «горе» по сути находится вне аксиологической шкалы. «Горе» соотносится с двумя важнейшими понятиями традиционной культуры: с «жизнью»/«судьбой»/«участью», а также с «чужестью»: связь между ними обнаруживается практически во всех исследуемых жанрах. В фольклорном дискурсе слово *горе* и его дериваты чаще всего функционируют в составе большого количества словосочетаний и клише.

Ключевые слова: фольклор восточных славян, горе, концепт, былины, лирическая песня, причитания, пословицы, духовные стихи

Информация об авторе: Татьяна Алексеевна Агапкина — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский пр., д. 32а, 119991 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-8098-7471

E-mail: agapi-t@yandex.ru

Для цитирования: *Агапкина Т.А. Горе* в восточнославянском фольклоре // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 398–449.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-398-449

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

GORE (GRIEF) IN EAST SLAVIC FOLKLORE

© 2026. Tatiana A. Agapkina
Institute of Slavic Countries of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: January 12, 2026
Approved after reviewing: March 23, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article examines the word-concept *gore* (grief)—one of the key words in the traditional East Slavic worldview, specifically in the part relating to the inner world of a person. The main words of this concept—*gore* (grief), *gorevat'* (to grieve), *gor'ko* (bitterly), and *gor'kiy* (bitter)—along with their numerous derivatives are analyzed. All these words are studied in terms of their dialectal and contextual semantics. The article draws on poetic genres of East Slavic folklore: songs about Grief, byliny, ballads, lyrical songs, funeral and wedding laments, as well as spiritual verses. The specificity of each genre in the development of the concept of *gore* (grief) is manifested in the varying intensity of sorrowful emotions in a given discourse, as well as in the fact that individual genres focus on different stages of grief or its overcoming. Unlike other concepts related to the inner world of a person, *gore* (grief) is essentially outside the axiological scale. *Gore* (grief) correlates with two of the most important concepts in traditional culture: "life"/"fate"/"destiny" and "otherness"; the connection between them can be found in almost all of the genres studied. Within folklore discourse, the word *gore* (grief) and its derivatives most often function as part of a large number of phrases and clichés.

Keywords: East Slavic folklore, *gore* (grief), concept, byliny, lyrical songs, lamentations, proverbs, spiritual verses

Information about the author: Tatyana A. Agapkina, DSc in Philology, Director of Research, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky ave., 32a, 119991 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0001-8098-7471
E-mail: agapi-t@yandex.ru

For citation: Agapkina, T.A. "*Gore* (Grief) in East Slavic Folklore." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 398–449. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-398-449

Статья продолжает цикл работ автора, посвященных внутреннему миру человека как носителя традиционной культуры — каким его видит фольклор восточнославянских народов. К настоящему времени опубликовано около десятка аналогичных статей о *славе*, *гордости*, *воле*, *хитрости-мудрости*, *радости*, *зависти*, *тоске* и некоторых других словах-концептах. Здесь речь пойдет о слове *горе* во всем разнообразии его дериватов.

Горе занимает значительное место в словаре многих фольклорных жанров. Это слово выражает едва ли не самую сильную эмоцию, отражающую скорбь человека по поводу тех или иных трагических событий, своего рода высшую меру его страдания, поэтому, вероятно, основными эпитетами *горя* являются *великое* и *большое*. И хотя у каждого жанра и каждой фольклорной традиции есть своя специфика концепта «горе», проявляющаяся в отборе переживаний и событий, подпадающих под это понятие, и свой набор устойчивых оборотов для его выражения, тем не менее в масштабе восточнославянской традиции концепт выглядит достаточно цельным.

В фольклоре «горе» выражается через имена существительные, имена прилагательные, глаголы и наречия, причем количество вариантов соответствующих слов (производных от *горе*[1], *горький*, *горевать*, *горько*) в восточнославянских языках и диалектах весьма велико. Особенно разнообразны имена существительные, которые могут обозначать саму эмоцию (*горе*, *горесть*, *огорчение*, укр. *гіркота*, бел. *гора*), процесс ее переживания (рус. *горевание*, *гореваньице*, укр. *горювання*, бел. *гараванне*), а также лиц, на долю которых эти переживания пришлись (*горюха*, *горемыка*, укр. *горопаха*,

1 Этимологически *горе* происходит «из прасл. **gorje* ср. р. ‘беда, несчастье’, ‘боль, скорбь, печаль’, межд. ‘горе!’ <...> от глаг. **gorěti*» [1, вып. 1, с. 239].

горувальница, бел. *гаротнік* и др.), и глаголы, выражающие тот же процесс горевания (рус. *горевать*, диал. *взгореваться*, укр. *горювати*, бел. *гараваць*). По ходу статьи я буду обращать внимание на варианты основных слов лексического гнезда *горе*, однако перечислить их где-то в одном месте кажется избыточным. Для фольклорного дискурса «горя» также характерно большое количество устойчивых выражений и словосочетаний с использованием этих слов и их вариантов, с помощью которых описываются разные состояния горя, формы горевания и способы его преодоления (*пособить горю*, *не знать горя*, *мыкать горе* и мн. др.).

Слово *горе* имеет два основных значения — ‘душевное страдание, глубокая печаль, скорбь’, а также ‘событие, обстоятельство, вызывающее душевные страдания, скорбь’ [96, т. 1, с. 333], т. е. фактическую основу для тяжелых переживаний. Такое соединение двух значений, относящихся к явлениям, которые принадлежат к разным классам, создает принципиальную полисемию многих контекстов с использованием этого слова и его производных, когда невозможно точно сказать, имеется ли в виду некое трагическое событие или его переживание человеком. К этим двум значениям добавляется третье, передаваемое рус. диал. *го́ре* ‘большая беда’ [94, т. 7, с. 30], ‘плохо, бедственно’ [97, т. 5, с. 169–170] и т. п., которое часто, в том числе в фольклоре, выступает в функции возгласа и междометия *горе!*

Учитывая многозначность фольклорного слова, его семантическую неопределенность и диффузность значений, я полагаю, что слова-концепты необходимо рассматривать в совокупности языковой (диалектной) и контекстной семантики, поэтому к фольклорным источникам в статье добавляются данные диалектных словарей.

При исследовании слов-концептов я исхожу из того, что специфика фольклорного слова в значительной мере определяется приоритетами соответствующих жанров (в частности, С.Е. Никитина называет это жанровой концептуализацией фольклорного мира [8, с. 36]) и что важнейшие слова традиционной культуры реализуются в фольклорных текстах как их жанровые проекции, которые значительно разнятся при переходе от жанра к жанру. Через язык разных фольклорных жанров я пытаюсь выявить и осмыслить важнейшие понятия и категории, определяющие напряженную внутреннюю жизнь традиционного человека в его «фольклорном» преломлении, поэтому к описанию каждого слова-концепта привлекается

по возможности максимально широкий круг текстов изучаемого жанра. В попытке каким-то образом ограничить масштабы работы слово-концепт *горе* рассматривается лишь в поэтических жанрах былины, баллады, лирической песни, похоронной и свадебной причети и духовного стиха, а также в разножанровых песнях о Горе; другие жанры я не затрагиваю.

При отборе материала для исследования культурной семантики фольклорного слова здесь и в других статьях цикла я отдаю приоритет самым надежным, полноценным и проверенным временем источникам, однако при этом не ограничиваюсь ими, а привлекаю также менее известные издания, которые значительно расширяют смысловой диапазон того или иного слова-концепта. При этом источники, надежность которых вызывает сомнение, мною, разумеется, не используются.

В восточнославянском фольклоре известны так называемые **песни о Горе**. В этих песнях судьба предстает в образе персонализированного Горя, преследующего человека, который не может убежать от него. Эти песни относятся исследователями и собирателями к разным жанрам — былинам, духовным стихам, балладам, причитаниям, покаянным стихам и даже к лирическим песням. В России они встречаются довольно широко, в разных регионах севера, центра и юга европейской части, а также в Сибири. Имеющие прямые переклички с «Повестью о Горе-Злочастии», анонимным произведением, известным в единственном списке XVIII в., песни о Горе всегда вызывали большой интерес и получили широкое освещение в научной литературе XIX–XX вв.[2] Песни о Горе насчитывают десятки опубликованных вариантов; наиболее интересные и полноценные из них собраны в дополнении к изданию этой повести (см.: [77]).

Как отмечал Б.Н. Путилов, образ Горя «можно трактовать и как персонификацию судьбы, доли, тяготеющей над человеком и определяющей его жизнь, и как поэтическое воплощение социального зла, житейских неурядиц, преследующих человека» [85, с. 269]. В контексте первой трактовки о Горе говорится в песнях в том духе, что оно было предначертано человеку: «На роду ли мне горё уписано, / На делу ли ты мне, горё, доставалосе, / В жеребью ли ты мне, горюшко, повыпало?» [25, с. 159].

2 Наиболее обстоятельное исследование и обзор основных вариантов см.: [12]; подробную литературу, исчисляемую едва ли не сотней работ, см. в ст.: [9].

Особенность песен о Горе — не только в их разножанровой атрибуции, но и в том, что по сути все эти песни имеют один сюжет, представленный несколькими версиями. В.Ф. Ржига отмечал наличие лирических и лиро-эпических версий песен, а Б.Н. Путилов — более пространных и кратких. Пространные версии песен о Горе отличаются развитой вступительной частью, в которой обосновываются причины попадания молодца под власть Горя (обычно это его разгульная жизнь, хвастовство или подстрекательство со стороны Горя). В кратких версиях причины опущены, сюжет начинается с преследования молодца Горем и развивается в русле перечисления неудачных попыток молодца избавиться от него. Именно этих последних версий, описывающих немотивированное приставание Горя к человеку и его преследование, начитывается больше всего, а среди белорусских баллад известна практически только эта версия, в то время как пространные версии песни — довольно редкие и самые ранние.

В русских песнях заметное место занимают эпизоды превращения молодца и Горя в разных животных (волк и собака, сокол и ворон; птица-гоголь, сорока, лебедь, голубь, соловей, утица, «гортосталюшко», заюшка, «львовишко», рыба-щука, червь), обернувшись которыми молодец пытается убежать от Горя, а Горе догоняет его. Преследуемый Горем человек решается на отчаянные поступки: девушка, например, выходит замуж, что, впрочем, ее не спасает: «Куда ж мне от горя бежать? / — Я от горя замуж уйду, — / За мной горе в приданое», или уходит в сыру землю [109, т. 1, вып. 1, с. 797]. Заканчивается песня смертью молодца («Вот тут горе миновалося!» [33, т. 1, № 447]), в похоронах которого Горе активно «участвует», или, реже, уходом молодца «во солдатушки» или в монастырь.

В песнях о Горе внимание привлекает несколько аспектов. Во-первых, Горе субъектно: оно преследует героя, действуя разными способами, в том числе перевоплощаясь в животных персонажей: Горе одевается, подпоясывается, обувается; оно сидит, ходит, кланяется, бегает, носит разные предметы вслед за молодцем, летает, скачет, «брячит грошами» и даже хоронит молодца; разговаривает, кричит, смеется, плачет, велит молодцу что-нибудь делать и т. д. Во-вторых, в некоторых песнях Горе наделяется отдельными «биографическими» чертами, в частности сообщается о том, где оно зародилось: «Отчего ты, Горе, зародилося? / Зародилося Горе от сырой земли, / Из-под камешка, из-под серого, / Из-под кустышка с-под раки-

това» [79, ч. 4, с. 470]. Отдельные детали усиливают впечатление нарочитой невзрачности Горя: оно «во отопочках идет пободувши, / Мочалиной подпояхавши» [89, с. 128]; «Во лаптишечки Горе пообулося, / В рогозиночки Горе понаделося, / Понаделося, тонкой личинкой подпоясалось» [79, ч. 1, № 84].

Существенный для олицетворения Горя момент — это его поло-родовая «идентификация». Хотя чаще слово *Горе* сохраняет в песнях средний род, в отдельных текстах оно может персонифицироваться по мужскому или, реже, женскому роду, что выражается прежде всего в формах муж. и жен. р. глаголов в прошедшем времени (*залез*, *пошел*, *привязалася* и др.), а также страдательных причастий прошедшего времени. По мнению Я.И. Гина, «причиной маскулинизации является ассимиляция Горя с молодцем» ([2, с. 92–93], см. там же литературу вопроса). Что касается женского рода, то он порой присваиваеся Горю все зависимости от пола основного героя, в том числе в тех случаях, когда герой — молодец: «Из-под бережка, из-под крутова / Выходил*а* Горе, / *Она* лычком подпоясын*а*, / Ремнем подобут*а*, / То-то, братцы, Горя замотал*ася*, / К доброму молодцу привязал*ася*» [109, т. 1, вып. 2, с. 798].

В песнях смысл концепта «горе» обнаруживается через три группы глаголов.

– Глаголы, описывающие преследование молодца Горем. Это глаголы *привязаться*: «а тут да к добру молодцу да Горе привязалоси» [71, с. 886, № 177], также передающий надежду молодца на то, что к слабому и плохенькому человеку Горе *не привяжется* [19, № 102]; *навязаться*: «Уж ты где, Горе, не моталося? / На меня, бедную, навязывалося!» [33, т. 1, № 443]; *доступить (до человека)*: «Горе в след идет, само говорить: / — Я поля прижну, тебя доступлю» [79, ч. 1, № 83]; а также *приставать*, *идти вслед* и др.

– Глаголы, описывающие попытки человека избежать Горя: *избыть горе*, *(не) уйти от горя*, *(не) сбегати от горя* и др.: «Как мне горе избыть!» [33, т. 1, № 443], и одновременно невозможность это сделать: «от Горя деться некуды» [79, ч. 2, № 187].

– Наконец, более редкие глаголы, определяющие особенности преодоления Горя молодцем. Обычно это приставочные варианты совершенного вида от глагола *мыкать (горе)* (о самом этом глаголе см. ниже), *горевать* и некоторые др. Эти глаголы, как мне представляется, имеют значение

‘пережить горе, справиться с ним, жить в состоянии горя, одолевая его’, ср. *преизмыкать горе*: к «худому-то горюшко не прывяжыцсэ; / Как прывяжыцсэ горюшко ко хорошему, / Как которой можот горюшко преизмыкати» [19, № 102 (406)], а также *выгоревать*: «Горе в след идет <...> / Устоялося, розсмеялося: / — Уж ты дочь моя родная! / — Ты умела горюшко *повыгоревать*» [79, ч. 1, № 83].

Песни о Горе, известные среди белорусских баллад, записаны преимущественно на востоке, в Витебской, Могилевской и Гомельской обл., что скорее всего указывает на единство русско-белорусской традиции этого сюжета. Поскольку для белорусского языка и диалектов слово *гора* является не самой распространенной лексической единицей для выражения тяжелых переживаний, а чаще здесь используется слово *бяда* и др., то и в белорусских балладах вместо *гора* иногда появляется пара «бяда и гора» [22, кн. 1, № 463]. В отличие от русских версий, в белорусских балладах отсутствует, за редкими исключениями, предыстория молодца или девушки (с описанием причин их попадания под власть Горя), а остается лишь разработанная сюжетная линия преследования человека Горем, которое так же, как в русских песнях, не отстает от человека, отправляясь за ним в море, леса и поля, в небо и оборачиваясь зверями (волком, конь) и птицами (селезень, соловей). Как и в русских песнях, Горе крайне непривлекательно: «Яно й голае, яно й босае, / Яно лычачкам падпяразана, / А мачулачкай засцягнута» [22, кн. 1, № 471]. Горе субъектно в том смысле, что оно совершает осмысленные действия: преследуя молодца или девушку во всех сферах жизни и деятельности, оно бегает, плывет, летает, ловит молодца в воде неводом, как рыбу, разговаривает, смеется и т. д., однако грамматически Горе всегда сохраняет форму ср. рода, не маскулинизируется и не феминизируется, как в некоторых русских вариантах.

Человек пытается не только убежать от Горя (или горькой доли — *ліха доля*, *горка доля*), но также избавиться от него по-другому, например продать: «Да прынясу ж я горкую долю / К месту прадаваці, / Ды людзі знаюць маю долю, / Не йдуць купаваці» [22, кн. 1, № 469]. Тем не менее в итоге единственным надежным способом одолеть Горе, как и в русских песнях, оказывается смерть: «Эй, пайду з гора да Дунай-ракі, / За мной гора із чаўном, із вяслом. / Эй, красна дзеўка здагадалася, / У сыру зямлю захавалася» [22, кн. 1, № 464].

Что касается украинских вариантов, то, как отмечал В.Ф. Ржига, их было известно всего четыре (два полтавских, один волынский и один подольский): и «хотя Горе заменяется в них лихой или злой долей, но так как они развивают тот же мотив ее неизбывности, то должны быть приняты во внимание» [12, с. 290]. Однако, учитывая, что в основе моего исследования лежат именно слова-концепты, я оставлю эти украинские варианты в стороне.

* * *

Русские и белорусские песни о Горе в их разножанровых вариантах фактически приравнивают Горе к судьбе, указывая на неизбежность последней (несмотря на, казалось бы, присутствие мотивирующих эту судьбу событий) и невозможность изменения жизненного пути человека. Тем самым эти песни выводят слово *горе* за рамки трех его основных словарных значений, о которых упоминалось в начале статьи, добавляя к ним четвертое — ‘судьба, доля’. И хотя другие жанры, как будет показано ниже, также активно эксплуатируют тему горя как доли и даже жизни, именно в песнях о Горе эта тема достигает своего пика.

В песнях о Горе присутствует еще один, не самый очевидный, скорее глубинный, сюжетный план. Горе как судьба, фатум представляется в этих песнях не только испытанием, посланным человеку, и даже наказанием за его неразумное поведение, но также и своего рода судией, который оценивает способность молодца совладать с судьбой и вынести выпавшие ему испытания. Пойманный Горем и, казалось бы, такой слабый и непутевый человек, как молодец, тем не менее всю жизнь трудится не покладая рук — «задается» на двенадцать лет к купцу, идет в солдаты, наживает «бессчетную» казну, пашет, сеет, ловит рыбу, рубит дрова, косит траву и т. д., хотя основным его занятием, конечно же, остается проматывание денег в кабаках (в русских вариантах) и/или убегание от Горя (в русских и белорусских).

В этой связи важно отметить еще один момент песен о Горе, а именно одобрение, которое Горе адресует человеку. Горе прямо хвалит молодца и благодарит его за то, что тот сумел справиться с судьбой (*преизмыкать горе*). Вот как передается эта реакция Горя на смерть молодца:

> Бяда і гора расскакаліся, / Бяда і гора расплясаліся. / Харош быў, прыгож добры моладзец: / Ен голы хадзіў — не саромеўся, / Ен галодзен быў — а ўсё весел быў [22, кн. 1, № 463]; И тебе спасибо, добрый молодец, / И как умел на сём свети Горя помыкати [71, с. 885, № 177]; А умел молодец да горё мыкати [80, № 82].

Та же мысль высказана в песнях о Горе и через поговорку-припевку «в горе жить, некручинну быть» (аналогичную той, что есть в «Повести о Горе-Злочастии»), которая, как завет, требует от молодца не поддаваться унынию в горе и не стыдиться своей нищеты:

> А в горе жить — некручинну быть, / Нагому ходить — не стыдитися [45, с. 198]; То спасибо, удача-добрый-молодец, / Что носил горе, не кручинился и не печалился! [89, с. 130].

Такие песенные высказывания создают в итоге амбивалетный образ Горя — не только как злой судьбы, но и как своего рода посланника, который доносит до человека положенные на его долю испытания и, преследуя того всю жизнь, как бы проверяет молодца на прочность.

В **былинах, думах и исторических песнях** горе обычно вызвано трагическими и драматическими событиями, хотя некоторые различия между этими жанрами, конечно, имеются. Для них провоцирующими горе ситуациями являются как собственно эпические эпизоды, такие как:

– прощание героя с жизнью или с дружиной: «А й как тут он еще взимал с собой свои гусёлка яровчаты, / А й заплакал горько, прощался ён с дружинушкой хороброю, / А й прощался ён топеречку со всим да со белым светом» ([71, с. 395], «Садко»);

– убийство или смерть родного человека или соратника: «Ужахнулсе тут Яким да свет Иванович <...> / “Ой же, горюшко мое великое, / Несцясьицо превеликое, / Убил-то погубил я брата-то всё крестового, / Как крестового, Алёшеньку Поповиця!”» ([31, т. 1, с. 294], «Алеша и Тугарин Змеевич»);

– отсутствие помощников и советчиков: «Тут-то князь и опечалилса, / Да сам-то говорит да таково слово: / “Кабы был по прежнему Илья

казак, / Илья казак, Илья Муромец / (Илья-то Муромец в погребе ведь засажон был), / Пособил-ка мне да думу думати <...> / Думу думати да горе мыкати"» ([32, с. 175], «Про татарское нашествие»);

так и вполне обыденные жизненные моменты:

– потеря близкого или кормильца: «А велико горе ему же приключилосе: / А и заболела у его да родна матушка, / Заболела она да всё скончаласе, / Воставила своего она да дитя малого» ([31, т. 2, с. 364], «Про Олешиньку»);

– утрата имущества: «Я, доброхот мой, вдова сама несчасная, / У миня та мужа нет в живых <...> / *А ето горюшко большо у мня*, — / Ребетишочка осталисе <...> / Дак то горюшко с нима же жить. <На эту жалобу царь велит Меньшикову отдать свой дом вдове:> Погоревал-то князь ведь же Меньшиков / Со своей же вон княгинею, / Со свойима малыма со деточками <...> / От оставили они дом-от тот ([31, т. 2, с. 685], «Меньшиков и Балакирев»);

– женское одиночество, в том числе в результате неправильного выбора партнера: «Прохмелилася царица, прослезилася: / "Эдака горька горюша несчастная, / Я несчастная царица неталанная! / Я от бережка нонь отшатнулася, / И к другому теперь не прикачнулася!"» ([79, ч. 1, вып. 2, с. 473], «Царь Соломан и Василий Окульевич»);

– предательство близких, измены: «Дунай, убив Настасью с их неродившимися детьми, заколол себя: Как с того-то всё горя Дунаюшко с великого / Он скавал себе два ножицька укладныих, / Закололсо он на ножицьках булатныих» ([25, с. 86], «Женитьба Дуная»);

– другие события и страсти, которыми полна жизнь эпического персонажа, как и любого другого фольклорного героя: «Горемычно стало Шарку-великану свою жизнь коротати, / Свою буйну голову по сырой земле таскати. / А вот перьвое-то горе — пал его могучий конь; / А второе того горе — изломался его тяжелый меч; / А третье-то горе — обуяла им страсть победная, / Приглянулася ему Марья, Лебедь Белая ([79, ч. 3, с. 128], «Пагуба Гусино Пленковича Шарком великаном»).

Последний пример убедительно показывает, как органично в фольклорном тексте уживаются два базовых значения слов на *гор-*: обозначающих, с одной стороны, страдание и скорбь (*горемычно стало Шарку*), а с другой — сами события, вызывающее эти душевные страдания (*перьвоето горе*).

Таким образом, в былинах и исторических песнях горе встречается нечасто (видимо, прежде всего потому, что эта эмоция плохо вписывается в героический контекст, связанный с защитой Руси и битвой с антигероями). Горе проявляется в основном в повседневно-бытовых ситуациях, в отношениях между обычными людьми, неспецифичных для эпоса и в большей степени характерных для лиро-эпических и лирических жанров.

В **балладах** горе гораздо многограннее, и ситуаций, в которых у персонажа есть причины его переживать, значительно больше. Я выделила пять основных тем восточнославянских баллад, в которых находится место этой эмоции. Одной из них является одиночество — вдов и сирот, женщин и мужчин.

– Женщина оплакивает свою судьбу, оставившую ее одинокой: «Тогда вдовушка приосплакалась <...> / “Ах ты, горюшко, моё горюшко, / Велико горе несчасноё! <...> / Я от мужа вдовой младой приосталасе”» ([31, т. 2, с. 278], «Вдова и братья корабельщики»).

– Женщина расстается с жизнью от одиночества и разлуки с любимым: «А и вот тужила вдова же, много плакала <...> / С того горюшка хотела подавитисе, / Хотела в Непр соскочити, / Вот соскочити да утопитисе» ([31, т. 2, с. 279], «Морянка»); «Не сама я в воду впала, / А з тоски та з горя: / Мене милий покидає — / Така моя доля, гей! [20, с. 254].

– Молодой человек остается сиротой и не может противиться житейским соблазнам: «Помирал-то купец да в молодых летах, / Оставлял он именье своему сыну <...> С того горюшка сынок купеческой / Полюбил-то он пить да сладку водочку» ([65, с. 279], «Крестовый брат»).

– Муж или возлюбленный уезжает, оставляя дома горюющую женщину: «Поїхав козаченько на польованнє, / Покинув Анусю на горьованнє. / — Горюй, горюй, Ганусеньку, хоць рочок, хоць два, / А на третій, а на третій приїду я сам» [21, с. 46].

Другой темой баллад, в которой находится место таким тяжелым переживаниям, является несправедливая судьба, своего рода неравное распределение доли между родными людьми.

– Сестра жалуется на то, что доля была неравно поделена между ней и сестрой: «Одна, сестро, мати породила, / Та не одну долю поділила: / Тобі

дала долю багатую, / Мені дала долю нещасную. / Тоіі дала долю панувати, / Мені дала долю горювати» [21, с. 400].

Третья тема — разлука с близкими и жизнь на чужбине.

– Солдаты хотят вернуться домой с царем: «Ты возьми-ко, возьми, царь белый, нас с собою, / А не возьмешь ты нас, батюшка, с собою, / Уж не быть-то нам, горьким, живыми на свете» ([85, с. 253], «Царь Петр в земле шведской»).

– Мать, отдавая дочку замуж в чужие края, не велит возвращаться домой: «Аддавала йна, шчэ й прыказвала / У гасцях не бываці, / А як будзеш ты ў горы ці бядзе, / То не йдзі да хаты» [22, кн. 1, с. 108].

Четвертая тема — несчастная любовь, брак не по любви.

– Лирический герой жалуется на то, что у него отняли возлюбленную: «Як же мені, мамо, веселому бути: / Любив я дівчину, гей, висватали люди, / Чорні брови маю, гей, та й не оженюся. / Паду до річеньки, гей, з горя утоплюся» [20, с. 414].

И, наконец, последняя, причем весьма заметная, тема баллад — потеря девушкой невинности, девушка-мать.

– Девушка в корчме танцует перед тем, как потерять невинность: «Повіджте, младеньци, котрий з вас младенец, / Што го мают вішац за дівочий венец? <...> / Препекна Гануся в корчмі сой таньцуе, / Дома отець-мати горенько бануе» [20, с. 403].

– Девушка желает смерти новорожденному ребенку: девушка спрашивает милого друга, как «горе горевать, на кого беда сказать». Молодец просит сказать на солдата — тот в походе, либо на купца — тот в торговле, или на сержанта — тот в дороге; девушка плачет и, укачивая ребенка, проклинает его [14, с. 19].

– Девушка топит незаконнорожденного ребенка: «Як паехаў пан каралевіч на Русь ваяваць, / Пакінуў Марусечку гора гараваць. / Марусечка гора гаравала, сына радзіла, / У пялёначку спавіла і ў Дунай пусціла» ([22, кн. 2, с. 179], бел.).

Иными словами, баллады, как и былины, обнаруживают горе в конкретных жизненных ситуациях, связанных с межличностными отношениями, прежде всего отношениями между возлюбленными и членами одной семьи.

Песни о Горе, былины и отчасти баллады отличаются от остальных фольклорных жанров, в которых концепт «горе» представлен более широко, — таких как лирические песни, похоронные и свадебные причитания, хотя тексты лирических жанров содержат значительно меньше сюжетной конкретики. В свою очередь, в лирических жанрах, по сравнению с рассмотренными выше, в разы возрастает количество устойчивых выражений (обычно глагольно-именных, с опорным словом *горе* и его дериватами), и именно на них в значительной мере и строится лирическая сюжетика. Было бы неверным утверждать, что подобные устойчивые выражения типа *пособить горю* или *делать что-то с горя*, являясь общеязыковыми, неизвестны в эпосе или паремиях, но в лирике такого рода клише, повторю, во много раз больше.

Лирические песни в целом остаются в русле тематических доминант, которые были намечены в былинах и прежде всего балладах, с той лишь разницей, что в лирике эти темы распадаются на множество лирических ситуаций, и каждая из них содержит в себе повод для проявления чувств, среди которых горе оказывается едва ли не самым главным[3].

Сначала остановлюсь на общих аспектах концепта «горе» в народной лирике.

Первое. При сопоставлении лирических песен с песнями о Горе обращает на себя внимание то же отождествление горя и судьбы и даже самой жизни. Выражение *горе горевать* обозначает просто ‘жить’: «Ци мне цебе, сынку, в войско отдаваци. / Ци оставиць с собою горе гореваци?» [26, с. 261], либо чаще становится в параллель с *жить*, образуя бином или даже трином: «Ах як наша бездольница у чужой стороне / Да ци живець, ци горюець, ци беду бедуець» ([26, с. 266], о замужней сестре); «Та ти ж мое серденько! / Та будем говорити, / Як нам в світі жити, / Та будем промовляти, / Як нам горювати» [20, с. 97].

Второе. В рамках широкого лирического дискурса горе сополагается с чужбиной (чужой стороной, семьей, чужими людьми). Эта соотнесенность присутствует во всех традициях (см. рус.: «В чужих людях живучись, / Много горя видучись» [33, т. 2, с. 160]), однако именно в украинской

3 По наблюдениям курских фольклористов, в русской лирической песне *горе* входит в состав первых ста частотных лексем [3, с. 40].

лирике она раскрывается наиболее широко. Основной мотив — «человеку плохо одному на чужбине»:

– молодой женщине трудно на чужбине без близких: «Горе мені на чужині: зовуть мене заволокою, / Велять мені річку брести широкую та глибокую» [11, с. 371];

– сын уходит в солдаты и там пропадает: «Ой мамо, мамусю, чужа стороночка. / Ой якби ти знала, яке мені горе, / То ти б переплила через сине море» [81, с. 268].

Трудности одиночества на чужбине символизирует камень, по тяжести сопоставимый с такой жизнью: «Чорна хмара в полонині, горе жити на чужині. / На чужині горе жити, легше камінь підойнєти» ([38, с. 287], Волын.).

Замечу попутно, что сопряженность *горя* и *чужести* типична и для других лирических жанров, в частности для сиротских песен, похоронных и рекрутских причитаний:

> А як тяжко каменеви по води плыватыˊ, / Так сыроти на чужыни горе пробуватыˊ ([51, с. 75], сиротские вирши); атставил ты мине, милый друх, с младасти горя горивать и чужия дворы мне считать ([43, с. 293], Калуж., жена провожает мужа в солдаты); Дїточки мої милиї — сироточки безчастниї! / Доведеть ся вам горювати, своє хозяйство потеряти. / Наскучить вам, чужі воли пасучи — чужим людям годячи ([90, № 142], Полтав.).

Третье. Горю присуща некая материальность, «вещность» (как и в песнях о Горе). Его пытается отнести вода: «Теки, теки, реценька, теки, рецька быстрая, / Возьми горюшко, горе с собой <...> / Што ль то прибило горе, пришатнуло / <...> / Ко милому горе под окно» ([78, с. 172], Олонец.), или покрыть снег: «Снежки белые, пушисты / Покрывали все поля; / Одного лишь не покрыли / Горя люта моего» [78, с. 159]. Материальная природа горя усматривается в известном украинской и белорусской песенности мотиве «чуять горе», ср. бел. *чуць*, укр. *чути* «слышать; ощущать, чувствовать»:

> Із-за моря ветер сповівае. / Мати дочку, ой про життя питае. / Спитай мати сірово утяті / Сіре утя, ой, на морі ночує. / *Воно моє усе горенько чує*

([106, с. 138], Харьков.); А бацечка, а родненькі <...> / Ці ж ты нашага *горачка не чуеш*, / Што мы бедныя гаруем ([73, № 188], бел. похоронное причитание).

Материальность горя выражена среди прочего в мотиве сеяния горя, известном еще по «Слову о полку Игореве», впрочем, без использования слова «горе» (ср.: «Жля поскочи по Руской земли, смагу людем *мычючи* въ пламянѣ розѣ <...>» [Жля помчалась по Русской земле, сея горе людям из огненного рога] [13, с. 287])[4], и позже неоднократно отмеченном в песнях[5]:

Ой, пасею свае гора / Па чыстаму полю. / Расці, расці, мае гора, / Травой, муравою [75, с. 140],

в похоронных причитаниях:

Ой, уж как я-то, горюшиця. / Ой, я горем горе-горьким, / Ой, все поля призасияла, / Ой, я и речки ти быстрая. / Ой, всё слезам все заполнила. / Ой, без родимые мамушки! [50, с. 105],

и даже в свадебной лирике, где его появление мотивировано предстоящим отъездом невесты на чужбину, одиночеством невесты-сироты, лживыми обещаниями сватьи и другими страхами и опасностями, к которым готовится невеста, покидающая родных:

Есть у меня, у красной девицы, / Есть горя много, кручинушки, / Три поля горя пасеяно, / Три горы есть понакачено, / Не с кем горюшка измыкати, — / Кручины не с кем убавити ([79, ч. 4, с. 126–127], сиротский плач на могиле перед свадьбой); Уж не хвастай-ко ты, свахонька <...> / Как у вашего боярина / Три польца горя насеяно, кручинушкой огорожено ([17, с. 48], Костром.).

4 Как отмечает комментатор «Слова» О.В. Творогов, «этот метафорический образ не совсем ясен; выражение “смагу мыкать” — “терпеть лишения”, “испытывать невзгоды” до сих пор сохранилось в народных говорах Брянщины» [13, с. 305]. В.А. Козырев на основе изучения соответствующей брянской лексики пришел к несколько иному переводу фрагмента: «За ним кликнула скорбь, и печаль поскакала по Русской земле, горе людям мыкая в пламенном роге» [5, с. 86].

5 В один ряд с образом засеяного горем поля О. Миллер, обративший на него внимание, поставил целый ряд образов-эмоций (*туга*, *беда*, *неволя* и др.), которыми человек страдающий, обычно несчастная девушка, засевает землю [6, с. XVIII].

Наконец, есть еще один момент, касающийся «вещности» горя, — это его «измеримость». Учитывая рус. литер. *горький* ‘исполненный тягот, невзгод, горя, тяжелый’, *горший* ‘худший’, рус. диал. *горе*, *горее* ‘хуже, тяжелее’ [94, т. 7, с. 31], бел. *гора* «беда, несчастье», *гори* «хуже» [68, с. 118], укр. *горе* «плохо, беда кому-н., чему-н.; с кем-н., чем-н.», укр. *гірше* «хуже» [98, т. 2, с. 128] и др., *горе* может означать нечто плохое, в том числе в разной степени его интенсивности, откуда берутся такие, например, контексты:

– «У батьки жила, девочка, горе бачила, / Замуж выйшла красная, ще й пого́рало» ([84, с. 136], Гомел.), где *пого́рало*, видимо, означает «стало хуже, тяжелее, исполнилось бо́льших страданий»;

– «...гей, горе тому та нежонатому. / А ще гірше тому, а хто кого любить, гей, / Стисне до серденька та ще й приголубить» ([82, с. 256], укр.), где *гірше* передает то же значение, что и в предыдущем примере;

– «Перша гора, што дзяціна малая, / А другое гора, што свякроўка лiхая. / А трэцяе гора, што мой мілы гняулівы» ([102, с. 51], бел.), где *горе* как причина страданий молодой женщины оказывается исчислимым.

От общих характеристик «горя» в лирической песне перейду к глагольно-именным словосочетаниям, с помощью которых в текстах этого жанра описываются взаимоотношения «горя» и человека, когда человек испытывает и переживает горе. Иногда эти отношения выражает глагол *горевать* в значении ‘быть в горе, предаваться горю, страдать’:

> Ой як бы мени та орлови крыла, / Полетив бы, одвидав бы, як горюе мыла ([63, с. 62], укр.); Печальное сердечушко безпрестанно тужит, / Тоскует-горюет, все по прежней воле [33, т. 5, № 571].

Такие словосочетания присутствуют практически во всех жанрах восточнославянского фольклора, с некоторыми перераспределениями в пользу тех или иных словосочетаний между отдельными жанрами. Их можно разделить на три группы.

Первая передает значения ‘жить в состоянии горя’, ‘предаваться горю’, ‘терпеть горе’ и т. п. В лирических песнях словосочетаний с такими значениями немного, что в целом отвечает драматическому, но не трагическому пафосу этих песен. Одно, пожалуй, самое нейтральное выражение —

‘(не) знать, (не) познать горе’, получило распространение преимущественно в белорусской и украинской лирике:

> Дазволь, татулька, жаніцца, узяць, каго люблю. / — Жанісь, жанісь, мой сыночку, бяры багатага дачку. / — Багатая-рагатая будзе мяне праклінаць, / А бедная гора знае, будзе мяне шанаваць ([74, с. 248], бел.); Гей, кому воля, а кому неволя, / Ой ніхто не знає бурлацького горя ([81, с. 278], укр.).

И другое — ‘оставить в горе / на горе’, означающее скорее ‘оставить в одиночестве’, что можно рассматривать не только как эмоцию, но и как предвестие горя как события:

> Оставляешь меня в горе, / Как кораблик в море [33, т. 3, с. 200]; Поѣхав Ивасенько на полованьє, / Лишив свою милу на горёванье ([66, т. 1, с. 181], укр.).

Вторую группу составляют словосочетания со значением ‘сделать что-то с горя / от горя / в горе’. Они объясняют причины поступков человека, погруженного в горе, которые приводят к тяжелым последствиям самого этого состояния или вызвавших его событий.

– Девушка стыдится любить и воспринимает любовь как горе: «Мне того стало стыднее / Молодца-парня любить. / Я с того горя, с кручины, / Пролила слезы из глаз» [30, с. 257].

– Девушка отказывается бросить парня, предпочитая пропасть от любви: «Хочь бій, мати, хочь лай, мати, — то не розлюблюся: / Лучче сгину с горя, бедна — ниж с ним розлучуся!» ([61, с. 78], укр.).

– Парень женится с горя и страдает от жены: «Ажаніся, хлопча, з гора, ой, Божа мой!.. / Навек жонкай удавіўся, ой, Божа мой!» ([74, с. 126], бел.).

– Девушка остается одна и с горя собирается замуж за нелюбимого: «Увезут-то дружка во солдатики <...> / Убегу я с горюшка замуж, / Я не за милого ли да дружка» [59, с. 93].

– Лирический герой готов расстаться жизнью от горя: «Як дадому я вярнуся, / Да каго я прыгарнуся? / Жонкі не маю, дзеўка не прымае — / Пайду з гора ды утаплюся» ([74, с. 220], бел.).

Наконец, в третью группу входят словосочетания, которых объединяют такие значения, как ‘преодолеть горе; справиться с горем; избыть горе’ или, напротив, ‘не иметь возможности сделать этого’:

– *помочь горю*: «Я не знаю, я не знай, цему быти, / Злому горю пособи-пособити <…> / Как с дружком, да мне мириться. / Мне самой с дружком мириться» [78, с. 166];

– *(не) забыть горе*: «Будзем пиць, забудзем горе; / Браццы, як у добрый год / Заведзем тут корогод» ([26, с. 106], бел.);

– *рассказать горе*: «А каб я й мела крыла, шчэ й умела лятаці, / Паляцела б да роднай маманькі свае гора расказаці» ([74, с. 185], бел.);

– *проклинать горе*: «Тебя, мой друг, дожидаючи, / Свое горе проклинаючи!» [33, т. 4, с. 509];

– *развеселить горе*: «Ох, міленькі мой, дружына твая — / Завёз ты мяне, дзе роду няма. / Дзе роду няма — чужая старана: / Некуды выйсці, пагаварыці, / Свае горачка развесяліці» ([74, с. 189], бел.);

– *разбить горе* (что еще раз указывает на вещность горя): «Ещо с той тоски-кручины <…> / Пойду в поле погуляю, / Свое горе разбиваю» [108, с. 269].

Завершая анализ материала, касающегося концепта «горе» в народной лирике (в песнях и балладах прежде всего), перечислю основные значения, которые приписываются прилагательному *горький* (см.: [96, т. 1, с. 337]), а также объекты, к которым этот эпитет прилагается. Это ‘исполненный горя’ (замужество, доля, мир); ‘вызванный горем’ (слезы, причеть, песня); ‘тот, жизнь которого наполнена горем’ (вдова, сирота, пташечка):

> …задумал я, добрый молодец, пожениться, / Не на душечке, на ягодке на девице, / А на горькой-то, на злосчастной на вдовице ([33, т. 3, № 210], Приуралье); Мене мати не жаловала, гей, гей! / За пяницею свѣт завязала… / Гôркій же мôй за пяницею свѣте!.. [66, т. 1, с. 200].

Обращает на себя внимание, что разные объекты, снабженные этим эпитетом (в разных его значениях), легко компонуются в рамках одного контекста благодаря близости их семантики и общего настроя песни:

Не буду я к матушке ровно три года, / На четвертом годике пташкой полечу, / *Горькой я пташечкой кукушечкою*. / Сяду я у матушки в зеленом саду <...> / *Горькими слезами* я весь сад потоплю <...> / *Горькими причетами* я мать разбужу ([85, с. 338], «Замужняя дочь пташкой прилетает в родной дом»).

Наконец, субстантивированное прилагательное *горький* (точнее, *горькая*) нередко выступает в качестве номинации и автономинации лирической героини: «Злые люди замечают, все суседушки бранят, / Не советуют любить, / Меня, горькую-злосчастну, велят бросить, позабыть» [33, т. 5, с. 524].

Таким образом, в народной лирике, сосредоточенной на рефлексиях по поводу межличностных отношений и внутренних переживаний героини (героя), основное содержание концепта передается с помощью глагольно-именных словосочетаний, описывающих взаимоотношения человека с горем и способы его преодоления.

Корпус текстов, в которых концепт горя проявляется наиболее глубоко и разнопланово, — это **похоронные и рекрутские причитания**. Горе является основной эмоцией, вызываемой смертью близкого или бессрочным расставанием с ним, а причитания — наверное, самым эмоциональным способом выражения этого чувства. Не случаен и подбор эпитетов к этому слову в причети, указывающих на силу и глубину горя, — *горькое*, *великое*, *большое*, *злое*: «Разостался да мы остались / Во большом горе да во великоем» [52, с. 120].

Вначале остановлюсь на общих моментах концепта «горе» в восточнославянских похоронных причитаниях.

Первое. В причети широкое распространение получили частеречные и морфологические варианты слова *горе*, выполняющие функцию номинации субъекта или автономинации плакальщицы. Среди этих номинаций имеются:

– имя сущ. ср. р. *горе*; оно практически всегда сопровождается эпитетом, произведенным от имени сущ., имеющего синонимическое значение, ср.: *горебедна(я)*, *бедна горе* и *горе горькая* (*горегорькая*); редко — *горе злосчастная*, *горе бессчастное*, *горе серое*[6], *горе соборная*:

6 Ср.: «Горе серое: Беда, несчастье; Несчастная доля, судьба; Ирон. О солдатской шинели» [64, с. 153].

Я одна, бедна горе, злосчастная, / Я горюха да горегорькая. / Я кукуха да горе соборная [52, с. 79]; Уж пойду я, горе-бедное, / Уж пойду я, горемычное ([111, с. 125], Ярослав.)[7];

– имена сущ. жен. р., производные от имени сущ. *горе* и обозначающие лицо: *горюха*, *горюша*, *горюшка*, *горюшица*, укр. *горувальница*, *горювальничек*, бел. *гаратніца*, *гаратнік*, а также сложные имена сущ. типа *горемыч(ш)ница*[8] и др., также снабженные эпитетами:

Уж я ли горюха-то да горегорькая, / Я горюшица, горе бессчастное [52, с. 151]; Дїточки мої, горевальничкі, послі тебе вони остануця, по крапивам, кусточкам розтянуця ([90, № 123], Чернигов.); Мая ты гаратніца, мая ты бяздольніца! ([73, № 361], Минск.);

– субстантивированное прил. *горький*, *горькая*, *горемычная*, *горегорькая*, *горебедная*:

Уж как жили мы, горезлосчастные, / Уж мы наробили дела-работаньки [52, с. 49]; Што ты мяне, горкую, бяздольную, пакідаеш? ([73, № 209], Могилев.);

– словосочетания имени прил. *горькая (горегорькая*, *горебедная*, *горезлосчастная)* и имени сущ., обозначающего лицо в его отношении к умершему: *вдова*, *сирота*, *дочь*, *мать*, *жена* и др.:

А она <жена рекрута> сирота горькая, / Твоя бессчастная, бесталанная ([44, с. 124], Владимир.); Я вдова да горебедная ([107, с. 3], Пудож.); Уж я горюха-то да горегорькое, / Я горька дочи да безотцовая [52, с. 140].

7 В последнем примере признак рода соответствует не полу упоминаемого лица, как было выше (я, горебедная), а автономинации «я, горе», т. е. слову *горе* и среднему роду: «я, горе-бедное».

8 В севернорусских балладах мне встретилась также сложная автономинация *горяпашица*: «Тело мое полоненое, / Я сирота вдова прибезчестьена. / Есть я роду самонижняго, / Есть я роду вдовки-горя-пашицы» ([79, ч. 4, с. 100], «Девять братьев и сестра»), ср. бел. лит. *гарапашнік*, *гарапашніца* ‘человек, постоянно живущий в несчастье’ и мн. др. Скорее всего, выражение восходит к *пахать горе*. Оно присутствует также в языке похоронных причитаний И.А. Федосовой (см.: [15, с. 434]). Об этом слове и его вариантах см. подробно: [1, вып. 11, с. 244].

Второе. Горе «вещно», материально, а потому исчислимо и изменчиво, ср.: *горя великии*, *горев не ведала*: «Нынь осталось у меня, бедной злосчастноей, / То не три горя да три великие. / Перво горе у меня до Питера, / Друго горе да дальше Киева, / Третье горе до матушки до каменной Москвы. / Четверто да горе великое / У меня летом летит, да колесом катит» [52, с. 78].

Присутствует в причети и оценка степени горя: его много, оно может увеличиваться, расти или уменьшаться, стать более горьким и т. д.:

> Я ж усё думала, / Што мы гора пагаруем, / Што гора паменшаець, / Аж яно пабольшала [73, № 213]; Што вы, дзеткі, маленькі, / І слёзункі вашы дробненькі, / А як дзеткі пабольшуюць — / І слёзункі пагоршуюць <т. е. станут более горькими> [73, № 252].

Третье. Наиболее ярко в причитаниях проявляет себя олицетворенное «горе». Подобная персонификация ментальных эмоций встречается в фольклоре исключительно редко (ср. разве что «тоску» в заговорах), и потому, если говорить именно о «горе», эта персонификация, что весьма вероятно, навеяна рассмотренными выше песнями о Горе, на что указывают также некоторые текстуальные совпадения между текстами песен о Горе и причитаниями:

> Впереди меня горе бегом бежит, / По бокам горе колесом катит, / Позади горе числа-смёту нет <...> / Я не знаю, куда с горя броситься, / Уж я с великого <горя> рада кинуться / В жаркой огонь али в прорубь-полынью, / Али с крута берега в мать-быстру реку, / Не могу горя нигде убавити, / Не могу нигде оставити. / Кабы могла горе взять во белы руки, / Я бы привязала ему сер-горюч камень, / Я бы бросила его на быстру реку <...> / Уж как была бы я птица крылатая, / Я слетала бы к ним во единый час, / Посмотрела бы с нима, побаяла, / Сколько горюшка поубавила, / Не слетать, видно, не побаяти, / Горюшка, видно, не убавити ([52, с. 125], по внукам, уходящим на фронт).

Эта почти эпическая зарисовка олицетворенного «горя» поддерживается многочисленными грамматическими конструкциями, в которых «горе» выступает в качестве субъекта действий, такими как *прийти*, *са-*

диться, *привязаться*[9], *нападать*, *накатиться*, *навалиться*, *учить*, *ударять (ошибать)* и др. Такое горе

– *мчит по чисту полю*: «Горе стужей-инеем оно да там садилося, / Над зеленым лугом становилося, / Частым дождичком оно да рассыпалося» [7, с. 92];

– *нападает на человека*: «Нападет да на горемычницу, / На меня-то да на злодарницу, / Нападет да тоска-горенько» ([99, с. 70], Костром.);

– *сокрушает человека*: «Все бежать мои слезы горькия <...> / Ошибает горе великое» [103, с. 3][10];

– *разрушает дом и жизнь*: «распустится наш высок терем / Эвтим горюшком да великоим» ([101, с. 5], Владимир.), где *распустить* — ‘оставить без присмотра; разрушать, разваливать’ [94, т. 34, с. 187, 188];

– *учит горемыку*: «Меня повыучило да велико горе, / Без отца меня, горе, без матери» [52, с. 142] и т. д.

Далее я рассмотрю глагольно-объектные словосочетания со словом *горе*. Среди этих последних немало тех, что фигурировали в лирических песнях и балладах, однако в причети их отличает разнообразие и высокая частотность, а кроме того, в этом жанре появляются словосочетания, до сих пор малоизвестные.

Выше я выделила три тематические группы, на которые распадаются такие словосочетания в лирической песне: «жить в состоянии горя, горевать», «делать что-то с горя» (в причети представлено слабо) и «преодолевать горе». Было отмечено, что лирическая песня наиболее активно разрабатывает третью группу, а именно тему выхода из состояния горя, его преодоления. В причети же ситуация складывается принципиально иначе.

В причети наиболее востребованы словосочетания первого типа, передающие значение ‘пребывать в состоянии горя’, поскольку они описывают эмоциональную и жизненную ситуацию, в которой оказывается каждый, кто потерял близкого (в то время как в лирике их совсем немного). Напротив, преобладающие в лирике словосочетания, означающие ‘преодолевать горе’, в причети малозаметны. Иными словами, выбор тем и соответствую-

9 Ср.: «Горе не вяжется [к кому]. Сиб. О человеке, которому не о чем горевать» [64, с. 153].

10 Ср. рус.: «Ошибить горе. Ср. Урал. Отвлечься от неприятностей, переживаний, развеяться» [64, с. 153].

щих им фольклорно-языковых клише определяется эмоционально-содержательными доминантами жанра.

Эти различия между жанрами бросаются в глаза не только на уровне тематических групп, но даже при взгляде на отдельные устойчивые выражения. Так, например, если клише *оставить кого-то в горе / на горе* в лирической песне указывает на женское одиночество, то в причети оно означает потерю кормильца, одиночество вдовы или сироты и потому имеет трагический оттенок: «І куды, мой родны татка, адлітаісся, / І каму ж ты мяне, бедную, кідаеш? / На якое ж ты вялікае горачка» [73, № 2].

Начну с самой многочисленной группы словосочетаний, означающих ‘горевать’, ‘жить в горе’. Наиболее частотен в причитаниях глагол *горевать* (с дополнением или без него), указывающий на общее состояние человека в ситуации потери:

– отца: «Я-то, горькая, злыдарная, / По нем <отцу> стосковалася, сгоревалася» ([67, с. 26], Пензен.);

– матери: «Праветь (так!), мая родная матушка, хуть единственная словичка, / как мне с малости лет горюшка гаривать» ([43, с. 292], Калуж.);

– сына: «Синочок мій дорогий, синочок мій милий! / Що-ж ти це, синочок, вробив? / Як твоїй хазяйці з діточками горевати, як же їй їх питати?» [90, № 98];

– жены: «Смертухна-матухна… / Пусци мою жонку ко мни! / Мне не с ким горе гореваци, / Не с ким дзицей годоваци, / Нема с ким веку коротаци» ([26, с. 251], семейная песня).

Горевание человека часто сопоставляется с кукованием «горькой» кукушки, птицы-одиночки, хотя этот образ скорее имеет межжанровый характер:

> Заставіў ты мяне, бацюшка, кукушкай кукаваць, / горкай пташкай гараваць… ([73, № 17], бел.); Как кукушечка в саду раскуковалася, / Так и бёдная разгоревалася ([109, т. 1, вып. 2, с. 743], Саратов., свадебное).

Кроме глагола *горевать*, значение ‘жить, горюя’ передается поэтическими клише, указывающими на разные оттенки этого значения и разные аспекты «горевания». Так, известное выражение (*не*) *знать/ведать горя* маркирует границу в жизни человека, до которой человек пребывает

в счастливом, хотя и не осознаваемом им благополучии, а после пересечения которой жизнь оборачивается противоположной стороной:

> За тобой жила — горев не ведала, / Теперя-то горюшко спроведаешь ([101, с. 4], Владимир.); Хозяїну мій <...> / Хто ж буде діточок доглядати, як ти? / За тобою я не знала горя ([90, № 121], Киев.).

Выделяются также выражения, в которых акцент сделан на обретении горя, что вновь актуализирует его «вещность», материальность, ибо, как говорят причитания, горе можно *принять*[11] (*воспринять*, *положить*, *взять*, *набраться* и т. д.):

> И с маласти лет я горя приняла и с маладости я дабра ни видала ([43, с. 293], Калуж.); Я горюха ли, горе злосчастная <...> / Я со всех злыдень да верно сграбила, / На себя горе да я положила [52, с. 99].

В разных фольклорных жанрах, а также в диалектной речи неоднократно встречается словосочетание *мыкать горе*. Чаще всего его можно заметить в похоронной причети:

> Цем на светушки горе мыкати <...> / Ох, горюшная я, горюша-горюшка, / Осталась я сиротинушкой, / Сиротинушкой со вьюношами ([101, с. 7], Владимир.); ...мой родный батюшка <...> разскажи ты родный матушки, как я горькая, несчасная, биз тибе горюшка мычу с малалетными детушками ([43, с. 295], Калуж.);

в свадебных причитаниях:

> Дайте мне, подруженьки, / Местечка-то малешенько, / Сидя горе помыкати, / Кручинушки поизбавиться ([35, с. 14], Вологод.); Они живут, горя мыкают <...> / Во больших они во заботушках ([60, с. 37], дон. казаки, свадьба),

11 Ср. рус. *горе берёт/взяло кого*. 1. Кто-л. испытывает горе, несчастье, беды [64, с. 153].

и гораздо реже в других жанрах: лирике, былинах и паремиях, а также довольно широко в исследованных выше песнях о Горе:

> Не поглянется тебе худа жена <…> / Тебе век с ней горе мыкати! ([30, с. 253], лирическая песня); Пособил-ка мне <Илья Муромец> <…> / Думу думати да горе мыкати, / Отдать или не отдать стольне Киев град ([32, с. 175], «Про татарское нашествие»); В девках сижено — горе мыкано, замуж выдано — вдвое прибыло [18, с. 149], см. также: [64, с. 153].

Помимо самого словосочетания, для фольклорного дискурса характерно появившееся на его основе сложное слово *горемышница*, чаще всего используемое в качестве автономинации, реже номинации, типа «Нейдут у горюшечки / У меня, горемышницы, / Мои ноженьки резвы» [94, т. 7, с. 34]. Иные частеречные варианты подобных сложных слов известны и в диалектах (*горемыкаться*, *горемышно*, *горемыка* и др.) (см.: [94, т. 7, с. 33; 29, с. 319]).

Глагол *мыкать(ся)* и его варианты этимологи возводят к *mykati (sę), полагая, что все его многочисленные значения в славянских языках в конечном счете сводятся к семантике движения (чесать лен, щипать по клочку; двигать, наталкивать, побуждать, уходить, тянуть, бросать, кидать, метать, шатать, тянуть, бегать, тащить и мн. др.) [110, т. 21, с. 35–37]; ([1, вып. 11, с. 243], о слове *горемыка*). Словарь XI–XVII вв. отмечает появление переносного значения у глагола *мыкать*: *мыкати горе* ‘терпеть лишения, испытывать невзгоды’ ([95, т. 9, с. 329], 1663 г.), а также обращает внимание на выражение *молодость мыкать* в «Олонецком сборнике» заговоров второй четверти XVII в.: «Се яз, раб имярек, хож(у по) сему белому свету, по воды и по земли, молодость свою мычю и царство держу ради кулачного бою» [89, с. 130].

Со времен «Словаря академии российской» словосочетание *мыкать горе* как ‘терпеть горе, сносить несчастие, нужду’ [92, т. 3, с. 911–912] прочно обосновывается в словарях русского литературного языка, а также в диалектных. Основные значения этого словосочетания в диалектных словарях сводятся к двум: 1) ‘терпеть беду и нужду’, ср. *мыкать горе* ‘бедовать’ [41, т. 3, с. 371], и 2) ‘страдать’, ср.: *горе мыкать* ‘мучиться, страдать’ [56, с. 119]; ‘испытывать душевные страдания, глубокую печаль, скорбь’; ср. *мыкать судьбу* ‘испытывать нужду, лишения в течение всей жизни’ [83, т. 19, с. 126].

Если присмотреться к другим диалектным значениям глагола *мыкать*, то среди них выделяются два, которые, как кажется, могут уточнить смысл словосочетания *мыкать горе*, в том числе в фольклорных контекстах. Одно из них — ‘проводить/проживать время, в том числе в невзгодах’: *мыкать век* ‘доживать свой срок’ [69, т. 6, с. 107]; диал. *мыкать время* ‘тратить, терять время’ [94, т. 19, с. 52]. Второе значение связано с определенным типом движения — ‘тянуть, тащить’, ср.: *мыкать* ‘тащить; перевозить’ [95, с. 46]; ‘таскать, носить’ [69, т. 6, с. 107] и т. д.

Если подключить к этим словарным контекстам фольклорный дискурс, то складывается впечатление, что *мыкать горе* означает некое действие/состояние на пересечении этих двух значений, и в целом его смысл может быть описан как ‘тащить на себе время/жизнь, исполненное горем’, ‘влачить горькую жизнь’. От сказанного несложно перейти к тому, что в понимании и трактовке «горя» (как эмоции и события) особое место занимает корреляция *горя* и *жизни*, *судьбы*, см. пример, где в типовое выражение *проводить/проживать жизнь* вместо слова *жизнь* вставляется *горе*: «Скажи, мая родная матушка, как мне с ними *горя проводить*?» ([43, с. 292], Калуж.).

Говоря о песнях о Горе и лирических песнях, я уже обращала внимание на взимную соотнесенность горя и жизни. Часто *горе/горевание* как бы «запараллеливается» с *жизнью*, становится к ней в пару, образуя устойчивые, преимущественно глагольные биномы типа *жить-горевать*. Такая особенность поэтического дискурса является отличительной чертой прежде всего украинской традиции причитаний:

> І примай же мене до себе, пригортай, / я вже ж тут нажилась і нагорювалась ([90, № 27], Чернигов.); Ой матусенько ж, прощавайте / Та й для нас містечко прибірайте, / Бо як же ми тут і *житимем*, / Та як же ми тут і *горюватимем* ([70, с. 373], Сумск.).

Среди других регулярных биномов *горевания* в причитаниях (второй глагол в которых уточняет особенности горевания) обнаруживаются такие, например, как:

– *горевать-скитаться*, описывающий жизнь горюющего человека, который потерял кормильца и дом, см. украинские примеры: «Да я-ж уже і так нагорювалась і наскиталась на білому світі» ([90, № 231], Чернигов.);

«Мій таточку, мій горювальничку, мій таточку, скитальничку! / Ви наскитались, ви нагорювались!» ([90, с. 247], Полтав.);

– *горевать-сиротать*, также связывающий горе с потерей кормильца и сиротством: «Оставил одну одинокую горевать-сиротать <...> / Горевать-сиротать, век коротать» [27, с. 43];

– *горевать-тосковать*, усугубляющий эмоциональную составляющую горя, см. русские примеры: «Что во темном лесу да во березничке <...> / Там тоскует моя милая сестрица и горюет / Там, видно, стошнилось ей по родимой родителе» ([62, с. 47]; похоронное причитание по матери, в которое вставлена фраза про сестру, тоскующую по матери на чужой стороне);

– *горевать-страдать*: «Та як же я, матінко, за тобою убиваюся, / Та як же й, матінко, я за тобою й горюю й страдаю» ([70, с. 375], Сумск.).

Соотнесенность *горя* и *жизни* выражается в языке причитаний не только через одночастеречные пары, а также через словосочетания с примыканием, когда к глаголу *жить* примыкает наречие *горько* ‘плохо’: «Нам то-ж сиротам *горе* в світі *жити буде*!» ([90, № 230], Подол.), а также с согласованием, когда *жизнь* определяется эпитетом *горькая*: «Встань, моя ненько, край дороженькі і розпитай його про наше житя горкоє» ([90, № 87], Херсон.); «Рассказать мне-ка, горюхе горегорькоей, / Про свою мне-ка ведь жизнь да горегорькую» [52, с. 346], откуда берутся словосочетания типа *горегорькая жирушка*, *житье горемычное* и мн. др.

Что касается группы глагольно-именных словосочетаний, описывающих способы справиться с горем, то в отличие от лирической песни в причети их совсем немного. Такое соотношение с лирической песней вполне объяснимо, учитывая непреходящий характер горя, оплакиваемого в похоронной и рекрутской причети, и по сути невозможность избавиться от него полностью. Основным в этой смысловой группе является словосочетание *рассказать/выговорить горе*:

> А к каму мне сваю галовачку прыхінуць, каму ж мне сваё горачка расказаць? ([73, № 92], бел.); Та вийду ж я у садочок, / Та там стоїть вербиця <...> / Головочку до неї притулю / Та все горечко свое розкажу ([70, с. 418], Сумск.).

Рассказывая горе, человек тем самым перемещает горе вовне, удаляет его от/из себя, что еще раз указывает на «вещность» горя, которое

поддается таким «манипуляциям». Как пишет Ю.Н. Ильина, «понимание говорения как способа избыть горе обнаруживает одно из самых принципиальных для мифопоэтического сознания представление об особой магической, сакральной силе человеческого слова, которое функционирует как инструмент воздействия на мир, его преобразования и равно действию по уничтожению чего-либо разрушительного для личности и всего коллектива» [4, с. 16].

Другие словосочетания — *помочь горю*, *разделить горе*, *выплакать*, *причитывать*, *приплакивать*, *пожаловаться*, *заесть* и некоторые др. — встречаются в причети относительно редко.

И, наконец, последнее, о чем кажется необходимым сказать в связи с концептом «горе» в похоронной и рекрутской причети, — это эпитет *горький*. В причети *горькими* прежде всего называют людей, жизнь которых наполнена горем (вдовы, сироты, солдаты, солдатки, люди и др.):

> солдатка горегорькая (Заонежье); солдатушки победные, матросы горегорькие [52, с. 387]; Хто пажалеець, абласкаець няшчасную сіротухну прагоркую? ([73, № 3], бел.),

а также события, судьбу, времена и годы, исполненные горя:

> На що ти мене, нещасницю, вродила, гірку долю вділила? ([90, с. 96], Полтав.); Он во этих во пленах да горегорькиих [52, с. 333].

Помимо *горькой кукушечки* и *горьких слез*, которые представляют собой общефольклорные клише, в причети встречаются и более редкие, практические единичные словосочетания с тем же эпитетом, значения которых восстанавливаются гипотетически, например *горькое слово*: «Чи вам дочки, чи вам синочки гірке слово сказали?» ([90, № 198], Полтав.), где *гірке* скорее означает плохое или обидное, но не исполненное горем; *горькие руки*: «Уж его-то мати родимая, / Она ростила его да подымала, / На своих руках да горегорькиих» [52, с. 61] — словосочетание, сложившееся, видимо, при переносе эпитета *горегорький* с человека на его часть (руки), и т. д.

Таким образом, похоронные и рекрутские причитания, наряду с песнями о Горе, оказываются главными репрезентантами концепта «горе»

в восточнославянском фольклоре. Это объясняется экстратекстовыми факторами, стоящими за этим жанром, реальными трагическими событиями, вызывающими к жизни голошение как одну из наиболее выразительных и эмоциональных форм выражения горя.

Общие характеристики этого концепта в причети в целом имеют общефольклорный характер, однако есть и отличия. Именно причеть формирует огромное количество номинаций и автономинаций человека, жизнь которого исполнена горя, — в других жанрах такие номинации имеются, однако их несравненно меньше и они не столько разнообразны. Что касается общих характеристик горя, то такие его особенности, как субъектность/олицетворенность, материальность и изменчивость/измеримость, тоже не исключительны, однако во многом более выразительны и разнообразны по сравнению с другими жанрами. Главным же отличием слова-концепта *горе* в причитаниях (по сравнению с другими жанрами) является, на мой взгляд, то, что в причети заметно преобладают глагольно-именные словочетания со значением ‘пребывать в состоянии горя’, ‘обретать горе’, ‘горевать’, в то время как словосочетаний, описывающих выход из состояния горя, способность преодолеть его, во-первых, мало и, во-вторых, они лишены разнообразия.

Известно, что традиционную **свадьбу** принято условно делить на две части: в первой (после свадебного сговора) преобладает печальный тон, а во второй (особенно после брачной ночи) — веселый, радостный. Это разделение выражается в разных аспектах свадьбы — в жанрах и песнях, текстах и музыке и даже в одежде: например, в южнорусских губерниях одежда невесты в первой, «печальной», части свадебного обряда называлась *горевой* [94, т. 7, с. 31–32].

Естественно поэтому, что при рассмотрении концепта «горе» в свадебном фольклоре внимание будет сосредоточено преимущественно на «печальной» части обряда, которая получила особое развитие в севернорусской свадьбе, где этой первой части соответствует развитая традиция свадебных причитаний, когда невеста горюет и прощается с «волей-красотой», девичеством, родным домом и подругами.

«Горевой» дискурс свадебных причитаний в некоторых моментах похож на дискурс похоронных и рекрутских, и это сходство обусловлено единством знаковой основы причети как жанра, который оформляет наи-

более критические моменты в жизни человека, а именно переход личности из одного статуса в другой — из жизни в смерть, из жизни в родном доме — в бессрочную солдатчину или из жизни в своем доме — в жизнь на чужбине. Не случайно тема чужбины, а именно чужой земли, семьи, чужих людей и чужих членов семьи, проходит через весь корпус свадебных причитаний и лирики, охватывая все три восточнославянские традиции:

> Сестрицы мои, подруженьки, как мне быть? / В чужи люди к чужому дяде жить идти, / Ишшо горя — чужа тётка — матушка, / Ишшо горя — чужой дятё — милай друг ([47, с. 36], Самар.); Ненько моя пишна!.. / Даеш мене на чужину, / Щоб я горювала ([34, с. 189], укр.).

Остановлюсь на важнейших моментах «горевого» дискурса свадьбы. Как и в других жанрах, в свадебном фольклоре имеется большое количество автономинаций невесты, произведенных от *гор-*, а их вариативность, как и в похоронной причети, в значительной мере определяется региональной традицией, а не самим жанром[12]. Это *горе*, *горе-горькая*, *горькая*, *горько-горюшенька*, *горюшница*, *горюшенька*, *разгорькая* (нижегород.) и др.:

> У вас цветут желанныя волюшки на буйных головушках, у меня, у бедной горюшницы <...> нет моей вольной волюшки! ([72, с. 46], Олонец.); А я-то, разгорькая, теперь уж открасовалася [58, с. 100].

Поскольку свадебные причитания обслуживают преимущественно первую, «печальную», половину свадьбы, то в них, как и в похоронной причети, преобладают темы непрестанного горевания, которым отмечено время от сговора до свадебного пира. Эта тема выражается через уже знакомые глаголы, клише и глагольно-объектные словосочетания. Самую многочисленную их группу составляют *делать / быть / деться / находиться / ходить / заблудиться / убиваться / помещать кого-то/что-то в/на горе /*

12 Так, по наблюдениям Л. Малиновского, на восточном берегу Онежского озера (в Каргопольском и Пудожском уездах) появляется автономинация «бедная» или сложные автономинации с элементом *бед-*: «И я выйду, *горегорькая кукушка* <...> / Как я ворочусь да *кручинная бедная*» [64, с. 45]; «Я *вдова да горебедная* <...> / Охти мне да только, беднушки» ([107, с. 3], Пудож.).

при горе / *с горем* / *с горе*, с помощью которых описывается широкий круг ситуаций, передающих пребывание невесты в состоянии горевания:

> Что, ох! родимая моя матушка, / На что на горе та меня зародила / На злодей на горюшко великое? ([109, т. 1, вып. 2, с. 496], Новгород.); Да милые вы подруженьки, / Я об чем вам побьюсь челом / Да в горюшке поконаюсе[13], / Да у резвых ног покатаюсе ([49, с. 25], Вологод.); Не сажай-ка ты меня, батюшка, / За столы за дубовые <...> / Не в сады-то меня сажаешь, / Сажаешь в горе во великое! ([109, т. 1, вып. 2, с. 747], Саратов.).

В свадебных причитаниях заметны также общие для лирики слова и выражения, например *горюниться/горевать*, когда субъектом причети становится не только сама невеста, но также ее «воля-красота», символизирующая ее пташечка и др.:

> Залетела вольна пташечка / За серебряну решеточку <...> / Стосковавши, взгорюхнулася: ([47, с. 36], Самар.); Я сяду видь на са́му на вершиноцьку; / Будут ветрушки теперь да повивати; / Воля вольная век свой да горевати, / И сердецюшко мое да тосковати ([53, с. 141], Олонец.);

– и *терпеть горе*, характерное для лирики в целом (свадебных и похоронных причитаний, лирической песни), а также паремий, прямо указывающее на тяжесть горевания как эмоции:

> Да мое милое ты дитятко. / Да носи платьице — не склаживай. / Да терпи горюшко — не сказывай. / Да поносивши платье, сложишься, / Да потерпевши горя, скажешься ([24, с. 33], Новгород.).

Хочется отдельно отметить выражение *утираться горем*: «Умываюсь я, млада молода, / Что своим да горючим слезам, / Утираюсь, млада молода, / Что своим да горем-кручиной» ([17, с. 40], Костром.). При всей его символической образности (слезы — вода, горе — полотенце) этот оборот можно соотнести с практикой ритуального голошения невесты, когда ей по-

13 Рус. диал. *поконаться* ‘настойчиво попросить; покланяться, похлопотать’ [94, т. 28, с. 394].

дают «слезное» полотенце, а также с аналогичными функциями полотенца для умывания после брачной ночи и в других ситуациях.

Как и в похоронной причети, в свадебных причитаниях относительно слабо развита тема преодоления горя или избегания его, что, по-видимому, связано с невозможностью противодействия *горю* как «сговоренному» замужеству, а также с заведомым отсутствием темы горя в причитаниях второй, «радостной», части свадьбы. Тема преодоления разрабатывается в словосочетаниях, часть из которых встречается и в других жанрах. Отмечу два из них:

– *не ведать / не знать горя*: «Як бы знала я, як бы ведала свою горькую долю, / Не пошла б замуж, не подумала, пошла б я в чернушачки, / Чернички б брала, душу б питала, горечка б не ведала» ([86, т. 1, с. 358], Брянск.);

– *снять горе*: «Господарево ты наша милая подруженька, / Мы снимаем, подруженька, это твое горе-кручину <...> / Так поди ты, наша подруженька, / Ко своей скруте доброй <девичья одежда невесты, с которой она в т. ч. прощается> / Без горя да без кручины» ([35, с. 16], Вологод.).

Здесь, как и в случае «утирания горем», обнаруживается связь с ритуальными действиями — выражение *снять горе* понимается «вещно»: девушки снимают «горе-кручину», которую символизирует платок на ее голове, наброшенный матерью.

«Горе» в свадебной причети обнаруживает и другие значения, выходящие за рамки эмотивной семантики. Самым распространенным является *горе* ‘событие’ и ‘беда’ одновременно, т. е. свадьба, ср. словосочетания типа *рассказать горе* (которое было отмечено и в похоронной причети), *объявить горе* и *прийти/зайти на горе*:

> Ты поди-тка в поле чистое, / Ты ударься о сыру землю, / Расскажи своё злодей-горе <земле> ([104, с. 136], завет сестре, Новгород.); Мои родные родители <...> / Я не смию, млада, осмилиться / Без вашево благословленьица / Объявить да горе на люди [109, т. 1, вып. 2, с. 510]; Заходите вы, мои подруженьки, / К моему ли горю горькому ([47, с. 15], Самар.).

Кроме того, в свадебном фольклоре встречаются и ситуативные значения, прежде всего ‘весть, известие’ (о свадьбе): «Моя сизая голубушка, /

Моя милая подруженька, / Што ты долго не бывала / Да рази горя не слыхала?» ([23, с. 53], Вологод.). В украинской свадебной песне девушка ведет диалог с отцом, прося «вызволить» ее из «горя», где *горе*, вполне очевидно, означает ‘неволя’: «Рятуй, батеньку, з моря, / Визволь мене з великого горя. — / Рад би, доню, тебе рятувати, / Прийшла пора — треба віддавати» ([34, № 216], укр.).

И последнее, о чем следует здесь сказать, — это эпитет *горький* и состав определяемых им слов. Замечу, что слова *горе* и *плач/слезы* складываются в несколько самых частотных словосочетаний в языке фольклора. Это, во-первых, *горькие слезы*: «Да клонила головку ниже усех, / Да роняла слезку горьша усех» ([86, т. 1, с. 366], Воронеж.), в том числе с регулярной корреляцией *горького* (в двух значениях: ‘вызванный горем’ и ‘горький на вкус’) и *горючего/горячего*: «Наполивана чужая ознобна сторонушка / Горькими слезами горючими» ([79, ч. 3, с. 86], Пудож.). И, во-вторых, глагольно-наречные словосочетания *горько плакать*, *горько тужить*, *горько горевать*: «Маладая ты Зіначка, / А чаго ты горка плачаш? / — А як жа мне не плакать?.. / Мяне, младу, заручылі» ([37, с. 112], бел.); «Ясно, ясно місяць сходить, / Сяють зорі. / Гірко плаче дівчинонька / В лютім горі» ([20, с. 144], укр.).

Подобные словосочетания встречаются в самых разных жанрах. Тем не менее почему-то именно в свадебном фольклоре параллелизм и парность этих слов проявляется особенно выразительно. Ограничусь парой примеров:

– эпитет *горький* сопровождает слова, среди которых присутствует и слово *слезы*: «Дак горё-горьких-то писён пить, / Ко мне горецих-то слёз ронить» [23, с. 73];

– пара эпитетов — *горький* и *слезный* — определяет пару существительных одного класса: «Не клади-ко мне, ластоцька, / Горьково-то осинницька, / Ни слезяново березницька» [23, с. 349];

– пара слов — *слезы* и *горе* — выступают в одной позиции в синтаксически параллельных конструкциях: «А как я, молодешенька, во своем горе заблудилася, / Во слезах замочилася» ([35, с. 22], Вологод.);

– разные частеречные варианты соответствующих слов сополагаются в одном фрагменте: «Свет душа Танюшка, красна девушка <...> / Что плела она да русу косу <...> / Пригорюнивши, слезно всплакнула» ([47, с. 222], Самар.).

Помимо *горьких слез* и уже знакомых по другим жанрам *горькой осины*, *горькой кукушки*, *горькой жизни* или *горького талана*, свадебный фольклор формирует целую группу атрибутивно-именных словосочетаний, ориентированных именно на брачную тематику. Среди них:

– *горькая невеста*: «Не сера утица (не касаточка) из гнезда подымается, подымается <…> невеста горькая» [58, с. 206];

– *горькая свадьба*: «Прилети, прилети, ты мой батюшка, / На мою горькею свадебку» ([86, т. 1, с. 231], Калуж., плач невесты-сироты);

– *горемышныё суточки* (сутный угол), *горегорькое место*, *горемышный столбик* — места в доме, где находится и причитает невеста: «Мне садиться-то, красной девице, / Мне во место-то, во печальное, / Во печальное, во горе-горькое!» ([42, № 11], Ярослав.); «Я за елочку берусь, никого не боюсь. / От печки от кирпичной, от столбика горемычнаго, из-за занавесочки шелкавыя» ([88, с. 479], Костром.); «Да мне-ка сесть да было, молоде, / Да в горемышныё суточки, / Под слезяноё окошечко» ([86, т. 1, с. 196], Вятск.);

– *горегорькое покликаниице*, *горемычное плаканье*, *горькие песенки* — песни и причитания невесты: «Да вы гостите, голубушки <…> / А ко мне, кручинной-то девице <…> / Попить горе-горьких-то писёнок, / Попричитать да поплакати!» ([49, с. 23], Вологод.).

Таким образом, в свадебном фольклоре «горевые» мотивы сосредоточены в текстах первой, «печальной», половины свадьбы, прежде всего в текстах севернорусской причети. В них, как и в похоронных причитаниях, тема пребывания в горе превалирует над темой его преодоления, что отчасти объяснимо структурой свадьбы.

По наблюдениям С.Е. Никитиной, *горе* входит в 50 самых частотных слов русских **духовных стихов** [7, с. 71]. Такая высокая частотность слова *горе* обусловлена тем, что оно часто используется в качестве возгласа, междометия *Горе!* Как заметил А.М. Петров, такие риторические восклицания относятся к наиболее эмоционально нагруженным, оценочным, рефлексивным в духовных стихах [10, с. 99].

Анализ показывает, что наиболее экспрессивны и мотивированны подобные возгласы в покаянных стихах, а также в духовных стихах на эсхатологические сюжеты Страшного суда, на тему смерти и прощания с раем. При этом, как писал Г. Федотов, то, каким Страшный суд предстает в ли-

ро-эпических покаянных духовных стихах, лишает его эсхатологическую идею примирительного смысла (добро торжествует, зло наказано, праведники вознаграждены и т. д.). Носители традиции в большинстве своем видят себя грешниками, которые не могли соблюсти все заповеди. Поэтому симпатии певца и слушателей оказываются на стороне грешников и осужденных, они присоединяются к их мольбам и не могут требовать их наказания [16, с. 115]. Такой суд не является разрешением земных страданий, а лишь усиливает их в перспективе вечности, и в духовных стихах появляется интонация скорби и возгласы, адресуемые человеку (*Горе мне!*), близким ему людям (*Горе нам!*) и даже всему человечеству (*Горе всем!*):

> Горе мне, горе грешному! / Идет смерть ко мне грешному, / Горе окаянному. / Несет смерть косу острую [57, с. 101–102]; Прости ты, светлый прекрасный рай, / Со всеми святыми Божьими! / Уже мы отходим далече от вас. / О горе и прелюте нам [54, вып. 5, с. 198].

Горестные восклицания сопровождают откровенные признания в грехах, коих немало в духовных стихах:

> О горе, горе мне великое. / Милости не будет там, / Коль не миловал я сам ([48, с. 39], «О смерти», укр.); Горе человѣку, тѣлу служащему: / Бога оставляет, тѣло утучает ([39, с. 76], «Страшный суд», укр.); Боронь, Боже, смерти, буде Бог судыты!.. / А дети на тее и мало не дбають, / Отця свого и матірь словами огорчають ([55, т. 5, № 2, с. 469], «Псалм о правде»).

Вершиной же прегрешений человека объявляется отсутствие покаяния: «Пора тебе, человеку, жить — спокаяться <...> / Горе человеку умереть без покаяния» ([54, вып. 5, с. 156], «Страшный суд»).

Размышляя над смыслом столь частого в духовных стихах возгласа *Горе!*, С.Е. Никитина сочла, что они передают эмоциональную реакцию человека на осознание своей греховности. На мой взгляд, подобный возглас, нечасто, но встречающийся в других жанрах восточнославянских традиций, особенно в украинской и белорусской, несет в себе сильный эмоциональный заряд, обусловленный пониманием трагичности или безвыходности сложившейся в жизни человека ситуации, а не только собственной грехов-

ности: «Ах, бедныя ж наши галоукі, бедныя, / Ах, гора ж нам, гора!» ([73, № 1], причитание); «Ой горя моё развеликая» ([86, т. 1, с. 360], Курск., припев свадебной песни).

В целом *горе* — как эмоция и провоцирующее ее тяжелое событие — «участвует» в разработке нескольких тем духовных стихов.

Во-первых, это типичное для духовных стихов неприятие мирской жизни с ее искушениями и соблазнами, вызывающими огорчение у православного человека: «Огорчися, душе моя, на прелестное житие мирское» ([48, с. 199], «Стих о умилении душевнем»), ср. в пословице: «Своя волюшка доводит до горькой долюшки» [40, с. 439] и др. под.

Во-вторых, это горе Богоматери, наблюдавшей крестную смерть Спасителя: «Господь на кресте / Печаль и рыдание матерьце... / О Всемилостивая / Мати моя! / Почто еси / Горько печалуешися?» ([54, вып. 4, с. 237], «Страсти Христовы»).

Кроме того, выделяется значительная группа контекстов, сближающих духовные стихи с похоронными причитаниями, основной темой которых является горевание по поводу ухода человека и осознание мучительности (*горести*) самой смерти. Речь может идти:

– о Христе, изнывавшем от мук на кресте: «Между збойни пригвоздили, / С беззаконными вмѣнили; / Висяй тужит, горко млѣєт, / Свята кров ся крестом лѣєт» ([39, с. 171], «Страсти», укр.);

– об Алексее человеке Божием, который своей кончиной поверг близких в такое состояние: «Все горевали, плакали, рыдали. / — Что же ты, Олексеюшка, нам не сказался? / Мы бы тебя к себе поселили» ([48, с. 88], с.-рус.);

– а также о родственниках, уповающих на общение с усопшими после смерти: «Старший отвечает: / Не горейтесь, а то / На сороковой денёчек / Придёт душа в огонь» ([46, с. 69], Тамбов.); «Ты устань, мыя мать, я усё горе расскажу, / Я усё горе расскажу про свою судьбу» ([99, с. 355], «Иосиф Прекрасный», Смоленск.).

Поминальную тему развивают также контексты с эпитетом *горький*, относящимся к смерти. В ряде духовных стихов *горькая смерть* приобретает особое значение — это смерть, связанная с предательством и обманом:

– либо обычного человека, внезапно лишенного жизни: «Ох, смерте ма горка, як єсь мя зрадила <обманула, предала>. / Учора я з ня[нь]ком, з

мамъков говорила, / А днес перет ними лежу на жаль мертва» ([39, с. 93], «Смерть», укр.);

– либо Христа, ложно осужденного и преданного на смерть: «Он як злодѣй поиманый, / Мотузами повязаный; / Ко Пилату судіи вєдєный, / На горьку смерть лживо осужденный» ([39, с. 42], «Страсти», укр.); ср. к последнему примеру также *горка кара* как ‘несправедливое наказание, вызванное ненавистью’: «О Ісусе вожделѣни, / Про чтос так ненавидѣнний? / Про твоя блага толика, / Горша тя мнят разбойника. / Горка кара наступает, / Бо злост людей не престає» ([39, с. 166], «Страсти», укр.).

Такое понимание выражения *горькая смерть* (смерть, вызванная ложью и предательством, несправедливая смерть) показывает мировоззренческие различия между духовными стихами и светскими жанрами. При сравнении духовных стихов, например, с былинами обнаруживается, что если в духовных стихах выражение *горькая смерть* связано с этическими вопросами, то в былинах оно имеет более приземленное значение и обусловлено способом причинения смерти — убиением или самогубством:

– Иван Годинович убивает Кощея: «Так эта стрела взад обратилася, / Пала ему в буйну голову: / Облился он кровью горючею, / Пришла тут Кощею горькая смерть» ([79, ч. 1, с. 200], «Иван Годинович»);

– Михайло Потык отрубает головы изменщикам: «Как тут молодой Михайла Потык сын Иванович / Наперед отсек-то Марьи буйну голову, / Потом отсек царю да прекрасному Ивану Окульеву <...> / А придал-то он им да горькою смерть» ([71, с. 282], «Михайло Потык»);

– Васильев Буслаев неудачно прыгает и разбивается: «Поворотило как Васильюшка Буславьева / Внич его ведь молодца головушкой, / Как пал тут Василей о сыру землю, / Пришла тут Васильюшку горькая смерть» ([71, с. 295], «Василий Буслаевич»).

Эти позорные, недостойные виды смерти побуждают былину назвать их *горькими*, что, видимо, мотивировано развитием значения *горький* ‘плохой’ (см. выше).

С эсхатологической темой, о которой упоминалось выше, связано также словосочетание *гірький ад*, *гірка тьма* из украинских духовных стихов: «...Христос избавитель єсть с нами. / Сего ради днесь воскресе от гроба, / Да избавит стадо своє из рова, / Єже заключено бѣ в темности, / Несытаго ада горка во усты» ([39, с. 177], «Страшный суд», укр.). «Горький» ад,

по-видимому, означает ‘место, которое населено душами, страдающими и испытывающими постоянное горевание’.

В следующем украинском тексте:

> О широкый свете, некъде в тобе жити, / Просто я тя хощу ныне оставити; / Бо ты мене сегда горко мя смущаєш / И во горъкый путь ми ноги направъляєш. / Дорогоє житиє миниш, / Паки во горъкую тму нас провадиш, / Младенъцу земъном показуєш сласти, / Во горъкую тму ведеш до пропасъти» ([39, № 66, укр.) —

описывается, как вольный и широкий мир *горько* искушает человека (т. е., видимо, смущает) и соблазнами задает ему *горький* путь в *горькую* же тьму.

Таким образом, в духовных стихах «горе» эмоционально сопровождает целый ряд событий и ситуаций в жизни христианского мира и отдельного человека, таких как Страсти Христовы, уход и потеря близких, мирские соблазны и др., а также сохраняет связь с этической тематикой, характерной для жанра в целом, маркируя эпитетом *горький* ситуации, сопряженные с ложью, предательством, позором и т. п. Вместе с тем в духовных стихах слово-концепт *горе* практически не проявляет своей аксиологичности, поскольку не связано напрямую ни с «вольным» светом, ни с христианским миром. В отличие от таких слов-понятий, как *слава*, *воля*, *гордость* и нек. др., *горе* само по себе ни хорошо, ни плохо. Самая сильная и трагическая эмоция, вызваннная тяжелыми событиями в жизни мира и человека, едина для праведных и грешников и потому, как мне представляется, находится по большей части вне аксиологической шкалы.

* * *

Таким в общем и целом видится образ «горя» в тех жанрах восточнославянского фольклора, где зафиксировано наибольшее количество контекстов со словами *горе*, *горевать*, *горький* и *горько* в их основных дериватах. Ниже я попытаюсь обобщить наиболее важные, на мой взгляд, аспекты этого слова-концепта.

1. Специфика каждого из рассмотренных жанров в разработке концепта «горе» проявляется в разной насыщенности горестными эмоциями

того или иного дискурса (ср., например, между собой похоронные причитания и былины), а также в том, что отдельные жанры сосредоточиваются на разных этапах горя или его преодоления (ср. между собой похоронные и свадебные причитания).

«Горе», в отличие от большинства других, ранее исследованных концептов, само по себе лишено аксиологического статуса (условно говоря, оно не может быть плохим или хорошим), хотя с помощью слов этого лексического гнезда передается эмоциональная оценка некоего события, персонажа или локуса.

2. *Горе* как типичное фольклорное слово обладает ярко выраженной многозначностью. В начале статьи я назвала три основных значения слова *горе*, которые обнаруживаются в дискурсе разных фольклорных жанров и особым образом взаимодействуют между собой: ‘душевное страдание, глубокая печаль, скорбь’, ‘событие, обстоятельство, вызывающее душевные страдания’ и ‘плохо; беда’. Это третье значение заключено в распространенных в фольклоре и языке возгласах и междометиях типа *горе! горе мне*, *горе жить*, а также в наречиях *горько*, *горенько*, *горемычно* и т. п. Особенно сильно оно выражено в белорусских и украинских лирических песнях и духовных стихах.

Среди других значений, улавливаемых преимущественно в фольклорном, а не в диалектном дискурсе *горя*, отмечу еще два. Во-первых, ‘судьба’, характерное прежде всего для песен о Горе, и, во-вторых, ‘весть, известие’, наиболее часто фиксируемое в свадебном фольклоре в связи с распространением известия о помолвке девушки. *Горе* в свадебных контекстах, с одной стороны, обозначает именно новость о событии, а с другой — содержит эмоциональную оценку этого события со стороны невесты.

3. В фольклорном дискурсе «горе» субъектно и даже персонифицировано, особенно ярко в песнях о Горе, но также и в похоронных причитаниях. Подобное «горю» олицетворение эмоций и их активность как субъектов действия — не самая типичная черта восточнославянского фольклора, прежде она была отмечена лишь у таких слов-концептов, как *тоска* и *воля.*

4. В восточнославянском фольклоре «горе» соотносится с двумя важнейшими для традиционной культуры понятиями. Во-первых, это доля/судьба/участь/талан и жизнь. Даже без учета песен о Горе, которые по сути уравнивают между собой судьбу и горе, в других жанрах эта корреляция

также имеет место, но особенно ярко она проявляется в народной лирике и похоронной причети. Она выражается разными способами: от почти полного отождествления понятий и образования соответствующих биномов (ср.: «Уж иде бусурьмански сын, Шарк-великан прикручинившись, / Про свою горемычную *жизь-горе* породумавшись» [79, ч. 3. с. 128]) — до широкого использования словосочетаний существительного с прилагательным и глагола с наречием типа *участь горе-горькая* или *горько жить*.

Другое понятийное гнездо, тесно связанное со словом *горе*, — это чужесть. Всякое соприкосновение традиционного человека с «чужим» (будь то чужая страна, чужое село или чужая семья) и — еще чаще — его перемещение из «своего» в «чужое» географическое или социальное окружение оборачивается «горем» — и событийным, и эмоциональным: «Завёз ты мяне, дзе роду няма. / Дзе роду няма — чужая старана. / Некуды выйсці, пагаварыці, / Свае горачка развесяліці» [74, с. 189]. Таким образом, в отличие от пары *горе – жизнь*, «чужое» обычно не отождествляется с «горем», а скорее становится его своеобразным триггером или предвестием.

Особенно убедительна корреляция «горя» и «чужого» в лирической песне и во всех жанрах причети, сопровождающих смену статуса, которая эмоционально оценивается человеком как «горе». Чаще всего горевание сюжетно следует за перемещением человека в чужие края и к чужим людям: «...отдать во чужи люди, / На великую во горесть, на великую заботушку» ([109, т. 1, вып. 2, с. 495], Новгород.); «Ненько моя пишна!.. / Даеш мене на чужину, / Щоб я горювала» ([34, с. 189], укр.).

Чужесть передается рядом однокоренных слов или словосочетаний с их участием, ср. такие слова и выражения из фольклорного дискурса, как: *чужина*, *чужие люди*, *чужая сторонушка*, *чужой край*, *чужие дворы*, *чужие детки*, *чужой свекр*, *чужа свекра*, *чужой сын отецкий*, *чужі жінки*, *чужі руки* и т. д. Самое частотное в этом ряду словосочетание *чужая сторона/сторонушка* получает в фольклорном тексте дополнительные эпитеты, усиливающие негативный потенциал *горя*, — *ознобна*, *дальняя* и др.: «Наполивана чужая ознобна сторонушка / Горькими слезами горючими» ([79, ч. 3, с. 86], Пудож.); «Не спала я да во сне видела, / Что да чужу-то дальну сторонушку <...> / Я да чужа горька дожидалася» ([36, с. 83], урал.).

5. В фольклорном дискурсе слово горе и его дериваты чаще всего функционируют в составе словосочетаний и клише. Такая ситуация характерна

для языка в целом, где отмечено множеством оборотов со словами на *гор-* (см. их репрезентативную подборку в: [64, с. 153–154]). Однако при немалом объеме совпадений общеязыковых и диалектных оборотов с фольклорным дискурсом последний содержит множество своих, внутрифольклорных клише, которые в языке и диалектах либо не встречаются, либо исключительно редки, ср. *посеять горе*, *рассказать горе*, *объявить горе*, *разбить горе*, *утереться горем*, *положить горе на себя*, *набраться горя*, *слышать/чуять горе*, *впустить горе*, *убавить горя*, *горе учит* и мн. др. Иногда общеязыковые и фольклорные клише, сохраняя между собой смысловое единство, могут различаться лексическим выражением (ср. *горе погубило — горе сокрушило*; *помочь горю — пособить горю*), наличием общеязыкового клише и его фольклорных производных и дериватов (*горе мыкать — горемычно*, *горемышница*; *горько плакать — горенько плакать*) и т. д. Часть этих устойчивых выражений имеет общефольклорный характер, другая — внутрижанровый.

6. В развитие только что высказанного наблюдения замечу, что особую группу «фольклоризмов» составляют словосочетания прилагательного *горький* в трех его переносных значениях, зафиксированных в языке и диалектах, — ‘исполненный горя’, ‘вызванный горем’ и ‘тот, жизнь которого наполнена горем’, которые усилены за счет исходного значения ‘едкий, противоположный сладкому’. Фольклорный дискурс использует эпитет *горький* широко и свободно, добавляя с его помощью эмоциональную составляющую в самые разные, порой неожиданные события и элементы окружающего мира. В результате *горькими* в фольклоре оказываются не только *жизнь*, *доля/талан/участь*, *слезы*, *кукушка* или *вдова* с *сиротой*, но и сам *мир/свет*, а также *путь*, *тьма/ад*, *смерть*, *замужество*, *свадьба*, *место*, *причеть*, *песня*, *слово*, *голос*, *дочь*, *мать*, *жена*, *невеста*, *матросы*, *сердце*, *руки* и др.

7. В составе некоторых жанров (лирика, баллады, причеть) дериваты слова *горе* используются в качестве номинаций и автономинаций персонажей — лирической героини, невесты, вдовы, сироты и др. И хотя такие номинации, образованные с помощью эмотивной лексики, в фольклоре в принципе известны (*моя радость*, например), производные от *гор-* в этом смысле заметно выделяются на фоне других слов-концептов своим масштабом и разнообразием.

8. *Горе* исключительно редко входит в состав сложных метафорических и сравнительных оборотов. Можно указать лишь несколько таких

случаев в составе огромного корпуса контекстов. В севернорусском похоронном «горе» женщины, провожающей мужа, воплощается в образе бездонной реки: «Как я жила да горевалася, / Нету слов — а *горя реченька*, / *Горя реченька бездонная*» [52, с. 463]. В нижегородской свадебной песне невеста описывает сон, в котором она ранит руки, хватаясь за острую осоку, и, лишь проснувшись, понимает: «И хваталась я, ималася / За свое-то горе горькое; / Не осокой мне обрезало, / А обрезало у молодехоньки / Печалью лютою, великою» [109, т. 1, вып. 2, с. 695].

9. Отмечу относительно небольшое количество биномов (или парных слов) с участием дериватов слова *горе*. Я уже упоминала о парах типа *жизнь-горе*; к достаточно редким относятся также *горе-заботушка*, *горе-бiда*, *горе-обида*, *тоска-горе* (*горюю-тоскую*), *горе-несчастье*, *бессчастье* (*горькая-несчастная*, *горькая-бессчастная*), *печаль-горе* и более частые *горе-кручина*, а также соединение дериватов слов *горе* и *зло* типа *горькая-злосчастная*, *горе-злосчастный*, *зло-горесть*, *злодей-горе* и ему под.: «Приклонюсь я к кудрявой белой березыньке / И расскажу ей все злодей-горе великое» ([104, с. 78], Новгород.).

10. Фактически те слова составляют корпус синонимов слова *горе* и его дериватов: «Ах ты моё горушка, гореванiца моё, / Ай да пацирала я удруг здороўица своё, / Ай да за раўнивым человеком живучи, / Ай да на сярдзечки печаль-гора диржучи» [108, с. 242], «Нету Марьиньки в роду горчей, да / Не... нет Ивановне бесчастней всех» ([47, с. 224], Самар.). В одном синонимическом ряду может оказаться не только пара слов, но также и три, и четыре, как, например, в причитаниях: «На шож ви мене кидаєте — на горе, та на нещастя, та на велике безталання» [90, с. 100]; «Вся прошла да моя жизнь великая <...> / Всё в нужде жила да в горе, в бедности, / Уж во всякой да бедной скудости [52, с. 116]. Такое расширение синонимических коррелятов основного слова ранее было отмечено для рус. *тоска.*

11. Антонимы *горя* и его дериватов более разнообразны. *Горе* противопоставляется положительным эмоциям, благополучию, статусности и связанным с ними формам поведения — радости и веселью, гулянию и красованию, пановaнию/царствованию и жированию; а «горечь» — хорошему и сладкому (то же в паремиях):

– горе – веселье/радость, горевать – веселиться: «Не вспоминайте меня злом-горестью, / А вспоминайте меня весельем-радо-

стью» ([28, с. 171], Прикамье; свадебная); «Уж как этим ли чужим людям, / Мои слези сладким кажутся, / Мое горе — им весельецо, / Мне кручинушка — им радости» ([109, т. 1, вып. 2, с. 648], Ярослав., свадебная); «Ми його <Христа> рождению усі веселимся <...> / Щоби нам зволив він щасливий вік дати, / Прожити багато та й не горювати» ([70, с. 84], Сумск., колядка);

– гулять – горевать: «Як паехаў Ванечка за мора гуляць, / А мяне пакінуў гора гараваць» [75, с. 345];

– красоваться – горевать: «Роскажу про житье-бытье про красованье с чужими малымя(и) детками, не красованьем красовать, горем я горевать, пристать за меня некому, наступить на меня ес(т)ь кому» ([91, с. 4], Перм.);

– жировать – горевать: «Ой ты селезень, а я вуточка; / Ой ты полетишь, а я туточка, / Ой ты полетишь на жированье, / А мине кинешь на гореванье, / Ой ты будешь там жировати, / А я буду тут горевати» ([84, с. 11], Гомел.);

– царствовать/пановать – горевать: «Сыйшел сам Гасподь Бог души прывирять — / Праведныя души в Раю царствуют, / А грешныя души горя горюют» ([99, с. 470], помин. стих); «Не єдну долю учинила: / Тобі, брате, пановати, / А мні, бідній, горювати, / Хліба й солі заробляти» [21, с. 398];

– хороший – горький: «Уж я стану тут у тя выспрашивать, / Про житье хороше у тебя выведывать, / Про горьку участь буду рассказывать» ([52, с. 140], по матери, уехавшей далеко);

– сладкий – горький, сладко – горько: «Мима царства я хажу, горька плачу и гляжу. / Царства прикрасна сладка зрю и пригорька гаварю: / Царства света дом святой, грешных не примаить он. / Ты прашшай, прикрасный рай, миня ведут в иной же край» ([99, с. 496], помин. стих).

12. В фольклорном дискурсе *горе* и его частеречные варианты активно участвуют в процессах аттракции, опирающейся на присутствие в языке большого количества слов на *гор-*, *гро-*, *гра-* и т. п. Такие пары могут составляться из слов одной и той же и разных частей речи.

Самую репрезентативную пару составляют слова *горючий/горячий* (<*гореть*), связанные с *горе* этимологически, но при этом семантически довольно далеко разошедшиеся. Так, к *гореванию* регулярно «притягиваются» *горючие* или *горячие* слезы: «Растосковалося сердечушко, / Разгоревалося

ретивое <…> / И заплакали очи ясны, / Потекли да горючи слезы» ([109, т. 1, вып. 2, с. 511], Новгород.). *Горячие/горючие* слезы могут одновременно пониматься и как *горькие*, вызванные *горем* и/или *горькие* на вкус: «Бежать горькия слезы гореция!» ([53, с. 145], Архангел.), которые, в свою очередь, «притягивают» к себе *горячую* кровь: «Все бежать мои слезы горькия, / Каки болит то мое сердечушко, / Как кипит да кровь горячая» [103, с. 3]. «Горючесть»/«горячесть» может при этом отрываться от своего носителя (*слезы*) и характеризовать не объект, а действие (*горевание*): «Что на третью неделюшку / Соскучюсь-стосковалася, / Горюче сгоревалася» ([86, т. 1, с. 49], Архангел.), и т. д.

Другой весьма продуктивный партнер *горя* в процессе аттракции — слово *гора*. Образ горы появляется в свадебном фольклоре, в рассказах невесты о приснившихся ей горах, которые толкуются ее близкими как испытание и предвестие несчастья: «Уж как три-то сна мне приснилося: / Уж как первый сон — круты горы <…> / — Расподруженька, разголубушка <…> / Уж круты горы — твое горя» ([86, т. 1, с. 160], Владимир.); «Уж такой ли мне сон привиделся: / Ходила я по горам, по крутыим, / Собирала я круты ягоды. / Что круты горы — мое горе. / Круты ягоды — мои слезы» ([76, с. 188], Ярослав.). Пара *горе – гора* иногда формирует образную основу лирического сюжета: «Горушка мая крутая, / Горушка мае бальшое. / Ніхто горушку не зроіць, / Ніхто горушка не зменіць <изменит>. / Мілы з горушкі збягаіць, / З плеч вядзёрушкі здымаіць, / У мяне горушка пытаіць. / — Ці ты, міленькі, не знаеш, / Што пра горушка пытаеш?..» ([102, с. 90], бел.).

Из других аттракций отмечу единичные, но более сложные: *горе – гортань – заграждаться*: «Ныне сердце мое все терзается <…> / И от горести гортань моя заграждаются» ([48, с. 210], «О Страстех Господних»); *горько – громко*: «Нету грушицы в бору громчей, да / Не… нету Марьиньки в роду горчей» ([47, с. 224], Самар.) и др.

13. В похоронных и свадебных причитаниях из дериватов слова *горя* иногда выстраивается смысловой, эмоциональный и образный стержень, на котором держится весь сюжет: «Размилый ты мой закон, свет Иванушка! <…> / Зацем горюшко во терем впустил?.. / Ох горя мои, горя великии, / Уж с этих ли горев великоих <…> / Опустились да у горюши белы рученьки <…> / Каковое у меня горе накатилося! / Невзнацай ты, горе, навалилося!» ([101, с. 5], Владимир.); «А напекла моя матушка / Много пирогов да пряже-

ников <...> для горемычного плаканьица. / Отдает меня батюшка во лихое замужество <...> / Во горькое, во проклятое. / Вы идите-ка жалуйте, соседушки <...> / Ко мне на горе, на кручину» ([35, с. 12], Вологод.).

Список литературы

Исследования

1 *Аникин А.Е.* Русский этимологический словарь. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2007–. Вып. 1–.

2 *Гин Я.И.* Поэтика грамматического рода. Петрозаводск: КГПИ, 1992. 167 с.

3 *Гулянков Е.В.*, *Гулянкова Т.И.* Функционирование лексем *слеза* и *горе* в русской и французской народной лирической песне // Лингвофольклористика. Курск: Изд-во Курск. гос. ун-та, 2017. Вып. 25. С. 37–43.

4 *Ильина Ю.Н.* Севернорусские похоронно-поминальные причитания: лингвокогнитивный аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008. 26 с.

5 *Козырев В.А.* Словарные параллели к лексике «Слова о полку Игореве» в современных брянских и других народных говорах // Брянские говоры. Л.: Наука, 1975. Вып. 3. С. 56–148.

6 *Миллер О.Ф.* Заметка // Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. СПб.: Тип. А. Семена, 1867. Ч. IV. С. III–XLVI.

7 *Никитина С.Е.* Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. 187 с.

8 *Никитина С.Е.* Человек и социум в народных конфессиональных текстах (лексикографический аспект). М.: Ин-т языкознания РАН, 2009. 354 с.

9 *Панченко А.М.* Повесть о Горе-Злочастии // Словарь книжников и книжности Древней Руси. СПб.: Дмитрий Буланин, 1998. Вып. 3: XVII в. Ч. 3. С. 106–110.

10 *Петров А.М.* Синтаксис русских духовных стихов. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2012. 164 с.

11 *Потебня А.А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Варшава: В тип. М. Земкевича, 1887. Ч. 2: Колядки и щедровки. 810 с.

12 *Ржига В.Ф.* Повесть о Горе-Злочастии и песни о Горе // Slavia. 1931. Вып. 1. С. 40–66; Вып. 2. С. 288–315.

13 Слово о полку Игореве / подгот. текста, перевод и коммент. О.В. Творогова // Библиотека литературы Древней Руси. СПб.: Наука, 1997. Т. 4: XII век. 687 с.

14 *Смирнов Ю.И.* Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М.: Наука, 1988. 116 с.

15 *Сурикова О.Д.*, *Толстая С.М.* «Причитанья Северного края» Е.В. Барсова. Исследования и материалы к словарю. М.: Индрик, 2024. 696 с.

16 *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М.: Гнозис, 1991. 192 с.

Источники

17 *Андроников В.А.* Свадебные причитания Костромского края со стороны содержания и формы. Тверь: Тип. губ. правления, 1905. 62 с.

18 *Аникин В.П.* Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М.: Гос. уч.-пед. изд-во Мин-ва просвещения РСФСР, 1957. 240 с.

19 Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг. с напевами, записанными посредством фонографа: в 3 т. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. Т. 3: Мезень. 732 с.

20 Балади. Кохання та дошлюбні взаємини / упор. О.І. Дей, А.Ю. Ясенчук, А.І. Іваницький. Київ: Наукова думка, 1987. 472 с.

21 Балади. Родинно-побутові стосунки / упор. О.І. Дей, А.Ю. Ясенчук, А.І. Іваницький. Київ: Наукова думка, 1988. 528 с.

22 Балады: ў 2 кн. / рэд. К.А. Кабашкнікаў, В.І Ялатаў. Мн.: Навука і тэхніка, 1977–1978. Кн. 1–2.

23 *Балашов Д.М.*, *Марченко Ю.И.*, *Калмыкова Н.И.* Русская свадьба: Свадебный обряд на Верхней и Средней Кокшеньге и на Уфтюге (Тарногский район Вологодской области). М.: Современник, 1985. 390 с.

24 *Банин А.А.*, *Вадакария А.П.*, *Жекулина В.И.* Свадебные песни Новгородской области. Л.: Лениздат, 1974. 90 с.

25 Беломорские былины, записанные А. Марковым / с предисл. В.Ф. Миллера. М.: Т-во скоропечатни А.А. Левенсон, 1901. 618 с.

26 Белорусские песни, собранные И.И. Носовичем // Записки Русского географического общества по Отделению этнографии. СПб.: Тип. Майкова, 1873. Т. 5. С. 45–280.

27 *Богданов М.С.* Домашняя жизнь, нравы и некоторые обычаи поморов // Известия Архангельского общества изучения русского севера. 1910. № 24. С. 40–45.

28 *Болдырева В.Г.*, *Толкачева С.В.* Русская свадьба Среднего Прикамья. Ижевск: Изд-во «Шелест», 2018. 302 с.

29 Брянский областной словарь / отв. ред Н.И. Курганская. Брянск: [б. и.], 2011. 362 с.

30 Былины и песни Алтая: Из собр. С.И. Гуляева / [сост. и авт. вступ. ст. Ю.Л. Троицкий]. Барнаул: Алт. кн. изд-во, 1988. 390 с.

31 Былины М.С. Крюковой / зап. и коммент. Э. Бородиной, Р. Липец. М.: Изд. ГЛМ, 1939. Т. 1; 1941. Т. 2.

32 Былины Севера / записи, вступ. ст. и коммент. А.М. Астаховой. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 1: Мезень и Печора. 656 с.

33 Великорусские народные песни: в 7 т. / изд. проф. А.И. Соболевским. СПб.: [б. и.], 1895–1907.

34 Весільні пісні / упоряд. М.М. Шубравська. Київ: Дніпро, 1988. 475 с.

35 Вологодский фольклор. Народное творчество Сокольского района / сост. И.В. Ефремова. Вологда: Северо-западное кн. изд-во, 1975. 263 с.

36 *Востриков О.В.* Традиционная культура Урала. Этноидеографический словарь русских говоров Свердловской области. Екатеринбург: Свердловский областной Дом фольклора, 2000. Вып. II: Народная свадьба. 212 с.

37 Вяселле. Песні у 6 кн. Мінск: Навука і тэхніка, 1980. Кн. 1 / [склад. Л.А. Малаш; муз. дадат. З.Я. Мажэйка; рэд. М.Я. Грынблат, А.С Фядосік]. 680 с.

38 *Галайчук В.*, *Гарасим Я.*, *Денисюк І.* Фольклорні записи з Полісся // Вісник Львів. ун-ту. Серія філол. 2003. Вип. 31. С. 247–291.

39 *Гнатюк В.* Угроруські народні вірші. Львів: Друк. Научного товариства ім. Шевченка, 1902. 274 с.

40 *Даль В.* Пословицы и поговорки русского народа. СПб.: ТОО «Диамант», 1997. 544 с.

41 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1955. Т. I–IV. (Репринт. воспроизведение изд. 1880–1882 гг.).

42 *Дерунов С.Я.* Приложение к статье «Село Козьмодемьянское Щетининской волости Пошехонского уезда» // Ярославские губернские ведомости Ч. неофиц. 1891. № 11–16.

43 *Добровольский В.Н.* Смерть, похороны и причитания. (Этнографический материал Калужской губернии) // Живая старина. 1900. Вып. 1–2. С. 292–295.

44 *Добрынкина Е.* Бытовая жизнь крестьянки в Муромском уезде // Ежегодник Владимирского губернского статистического комитета. 1875. Т. 1, вып. 1. С. 119–130.

45 Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. 2-е изд., доп. / подгот. А.П. Евгеньева и Б.Н. Путилов. М.: Наука, 1977. 488 с.

46 *Друцкая М.В.* Народные духовные стихи Тамбовской области конца XX – начала XXI века: учебно-методическое пособие. Казань: Бук, 2018. 102 с.

47 Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки: Антология. Самара: Изд-во СамГПУ, 2015. Т. IV: Русская свадьба Самарской губернии. Ч. I / авт.-сост. И.А. Касьянова. 684 с.

48 Духовные стихи Русского Севера / сост. В.П. Кузнецова; сост. нот. прил. Г.В. Лобкова, М.Н. Шейченко. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. 800 с.

49 *Едемский М.Б.* Свадьба в Кокшеньге Тотемского у. / сост., подгот. текста и коммент. М.А. Вавиловой, Н.И. Смольникова. Вологда: Легия, 2002. 226 с.

50 *Ефименкова Б.Б.* Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область). М.: Сов. композитор, 1980. 392 с.

51 *Житецкий П.* Мысли о народных малорусских думах. Киев: Киев. старина, 1893. 250 с.

52 Избранные причитания [Текст] / подгот. текста и вступ. ст. В. Базанова. Петрозаводск: Гос. изд-во Карело-Фин. ССР, 1945. 130 с.
53 *Истомин Ф.* О причитаниях и плачах, записанных в Олонецкой и Архангельской губерниях // Живая старина. 1892. Вып. 3. Отд. 2. С. 139–145.
54 Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. М.: В тип. А. Семена, 1861–1864. Вып. 1–6.
55 Киевская старина. Киев, 1882–1907.
56 *Колесникова С.В.*, *Корнилов Г.Е.*, *Лотря Л.В.* Словарь русских говоров Чувашской Республики. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2003. 228 с.
57 Кому повем печаль мою: Духовные стихи Верхокамья. Исследования и публикации / под ред. И.В. Поздеевой. М.: Данилов ставропигиальный мужской монастырь, 2007. 330 с.
58 *Корепова К.Е.* Русская свадьба в Нижегородском Поволжье. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2019. 664 с.
59 *Кузнецова В.П.*, *Логинов К.К.* Русская свадьба Заонежья: Конец XIX – начало XX в. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. 328 с.
60 *Листопадов А.* Старинная казачья свадьба. Ростов: Ростиздат, 1947. 120 с.
61 *Лукашевич П.А.* Малороссийские и червонорусские народные думы и песни. СПб.: Тип. Э. Праца и К°, 1836. 170 с.
62 *Малиновский Л.* Причитанья или заплачки по умершим // Олонецкий сборник: Материалы для истории, географии, статистики и этнографии Олонецкого края. Петрозаводск: В губернской тип., 1886. Вып. 2. С. 42–47.
63 *Метлинский А.* Народные южнорусские песни. Киев: Унив. тип., 1854. 472 с.
64 *Мокиенко В.М.*, *Никитина Т.Г.* Большой словарь русских поговорок. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. 783 с.
65 Народные баллады / вступ. ст. и подгот. текста Д. Балашова. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. 447 с.
66 Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я.Ф. Головацким. М.: Имп. О-во истории и древностей рос. при Моск. ун-те, 1878. Ч. 1–3.
67 *Никольский В.* Нравы и обычаи жителей села Владыкина // Пензенские епархиальные ведомости. 1883. № 11. С. 23–34.
68 *Носович И.И.* Словарь белорусского наречия. СПб.: Отд-ние рус. яз. и словесности Акад. наук, 1870. 756 с.
69 Областной словарь вятских говоров / под ред. В.Г. Долгушева, З.В. Сметаниной. Киров: Коннектика; Изд-во ВятГГУ; Радуга-ПРЕСС, 1996–. Вып. 1–.
70 Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В.В. Дубравіна. Суми: Університетська книга, 2005. 447 с.
71 Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1873. 1336 с.

72 Описание Российской империи в историческом, географическом и статистическом отношениях. СПб.: [В тип. Конрада Вингебера], 1845. Т. 1. Кн. 3: Олонецкая губерния. 108 с.
73 Пахаванні. Памінкі. Галашэнні / рэд. кал.: Фядосік А.С. (гал. рэд.) і інш. Мінск: Навука і тэхніка, 1986. 613 с.
74 Песні Беласточчыны / уклад. М. Гайдук. Мінск: Беларуская навука, 1997. 367 с.
75 Песні пра каханне / [склад., сістэматызацыя тэкстаў, уступ, артыкул і камент. І.К. Цішчанкі]. Мінск: Навука і тэхніка, 1978. 615 с.
76 Песни и сказки Ярославской области / ред. Э.В. Померанцева. Ярославль: Кн. изд-во, 1958. 360 с.
77 Песни о Горе // Повесть о Горе-Злочастии / изд. подгот. Д.С. Лихачев, Е.И. Ванеева. Л.: Наука, 1984. С. 41–77.
78 Песни русского народа (собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году) / записали Ф.М. Истомин, Г.О. Дютш. СПб.: Имп. Рус. геогр. о-во, 1894. 214 с.
79 Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. СПб.: Тип. А. Семена, 1861–1867. Ч. 1–4.
80 Печорские былины / зап. Н. Ончуков. СПб.: Тип.-лит. Н. Соколова и В. Пастор, 1904. 424 с.
81 Пісні Поділля: Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище. 1920–1970 рр. / сост. С.В. Мишанич. Київ: Наукова думка, 1976. 523 с.
82 Пісні Явдохи Зуїхи / упор., передмова та примітки В.А. Юзвенко, М.Т. Яценко. Київ: Наукова думка, 1965. 810 с.
83 Псковский областной словарь с историческими данными / под ред. Л.А. Ивашко, И.С. Лутовиновой, М.А. Тарасовой. Л.; СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1967–. Вып. 1–.
84 *Радченко З.* Гомельские народные песни // Записки Императорского русского географического общества по Отделению этнографии. СПб.: В тип. В. Безобразова, 1888. Т. 13. Вып. 2. 266 с.
85 Русская народная поэзия. Эпическая поэзия / вступ. ст., предисл., коммент. Б. Путилова. Л.: Худож. лит., 1984. 440 с.
86 Русская свадьба / сост. А.В. Кулагина, А.Н. Иванов. М.: Гос. респ. центр рус. фольклора, 2000. Т. 1, 2.
87 Русские заговоры из рукописных источников XVII – первой половины XIX в. / сост., подгот. текстов, ст. и коммент. А.Л. Топоркова. М.: Индрик, 2010. 832 с.
88 Русские свадебные приговоры в архивных коллекциях XIX – первой трети XX в. / сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. Ю.А. Крашенинниковой. М.: Индрик, 2021. 711 с.
89 Сборник русских духовных стихов / сост. В. Варенцовым. СПб.: Д.Е. Кожанчиков, 1860. 248 с.

90 *Свєнціцький І.* Похоронні голосіння // Етноґрафічний збірник. Львів: З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка, 1912. Т. 31–32. С. 1–426.

91 *Серебренников В.* Похоронные обычаи и причитания по умершим у крестьян Стряпухинской волости Оханского уезда. Пермь: [б. и.], 1918. 6 с.

92 Словарь академии российской, по азбучному порядку расположенный. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1806–1822. Ч. 1–5.

93 Словарь русских говоров на территории Мордовской АССР (Словарь русских говоров на территории Республики Мордовия): в 8 т. / под ред. Р.В. Семенковой. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1978–2006. Т. 1–8.

94 Словарь русских народных говоров / гл. ред. Ф.П. Филин (вып. 1–22); Ф.П. Сороколетов (вып. 23–42); С.А. Мызников (вып. 43–). М.; Л.; СПб.: Наука, 1965–. Вып. 1–.

95 Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука, 1975–. Вып. 1–.

96 Словарь русского языка: в 4 т. / под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М.: Русский язык, 1981–1984.

97 Словарь русского языка XVIII века / ред. С.Г. Бархударов. Л.; СПб.: Наука, 1984–. Вып. 1–.

98 Словник української мови: у 11 т. / за ред. І.К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980.

99 *Смирнов В.* Народные похороны и причитания в Костромском крае // Второй этнографический сборник. Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Кострома, 1920. Вып. 15. С. 21–126.

100 Смоленский музыкально-этнографический сборник. М.: Индрик, 2003. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / отв. ред. О.А. Пашина, М.А. Енговатова. 548, [2] с.

101 *Соболев А.* Причитанья над умершими Владимирской губернии. М.: Унив. тип., 1912. 12 с.

102 Сямейна-бытавыя песні / [рэд. тома А.С. Фядосік]. Мінск: Навука і тэхніка, 1984. 752 с.

103 *Ульянов И.И.* Материнские заповедания. (Из материалов, собранных на войне). Петроград: Тип. Т-ва А.С. Суворина, 1915. 16 с.

104 Фольклор Новгородской области: История и современность. По материалам фольклорного архива Новгородского университета за 30 лет / сост. О.С. Бердяева. М.: НовГУ, 2005. 331 с.

105 Фольклор Русского Устья / подгот. С.Н. Азбелев и др. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. 382 с.

106 Фольклорні осередки Харківщины / упор. К. Дорохова, В. Осадча, Н. Плотник. Харків: Регіон-інформ, 2002. 380 с.

107 *Шайжин Н.С.* Похоронные обычаи и приплач в с. Нигижме (Пудожского у.) // Олонецкие губернские ведомости. Ч. неофиц. 1902. № 121. С. 3.

108 *Шейн П.В.* Белорусские песни, с относящимися к ним обрядами, обычаями и суевериями. СПб.: Тип. Майкова, 1874. 566 с.

109 *Шейн П.В.* Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. СПб.: Изд. Имп. Акад. наук, 1898. Т. 1. Вып. 1. 1900. Вып. 2.

110 Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд / под ред. О.Н. Трубачева, А.Ф. Журавлева, Ж.Ж. Варбот. М.: Наука, 1974–. Вып. 1–.

111 Ярославский фольклор, дооктябрьский / сост. Б.Н. Быстров и Н.Е. Новиков. Ярославль: Обл. изд-во, 1938. 256 с.

References

1 Anikin, A.E. *Russkii etimologicheskii slovar'* [*Russian Etymological Dictionary*], vol. 1–. Moscow, Rukopisnye pamiatniki Drevnei Rusi Publ., 2007–. (In Russ.)

2 Gin, Ia.I. *Poetika grammaticheskogo roda* [*Poetics of Grammatical Gender*]. Petrozavodsk, KGPI Publ., 1992. 167 p. (In Russ.)

3 Guliankov, E.V., and T.I. Guliankova. "Funktsionirovanie leksem sleza i gore v russkoi i frantsuzskoi narodnoi liricheskoi pesne" ["The Functioning of the Lexemes 'Sleza' (Tear) and 'Gore' (Grief) in Russian and French Folk Lyric Songs"]. *Lingvofol'kloristika*, issue 25, 2017, pp. 37–43. (In Russ.)

4 l'ina, Iu.N. *Severnorusskie pokhoronno-pominal'nye prichitaniia: lingvokognitivnyi aspect* [*Northern Russian Funeral and Memorial Laments: A Linguocognitive Aspect: PhD Thesis, Summary*]. St. Petersburg, 2008. 26 p. (In Russ.)

5 Kozyrev, V.A. "Slovarnye paralleli k leksike 'Slova o polku Igoreve' v sovremennykh brianskikh i drugikh narodnykh govorakh" ["Dictionary Parallels to the Lexicon of 'The Tale of Igor's Campaign' in Modern Bryansk and Other Folk Dialects"]. *Brianskiie govory* [*Bryansk Dialects*], issue 3. Leningrad, Nauka Publ., 1975, pp. 56–148. (In Russ.)

6 Miller, O.F. "Zametka" ["Note"]. *Pesni, sobrannye P.N. Rybnikovym* [*Songs Collected by P.N. Rybnikov*], part IV. St. Petersburg, Tipografiia A. Semen Publ., 1867, pp. III–XLVI. (In Russ.)

7 Nikitina, S.E. *Ustnaia narodnaia kul'tura i iazykovoe soznanie* [*Oral Folk Culture and Linguistic Consciousness*]. Moscow, Nauka Publ., 1993. 187 p. (In Russ.)

8 Nikitina, S.E. *Chelovek i sotsium v narodnykh konfessional'nykh tekstakh (leksikograficheskii aspekt)* [*Man and Society in Folk Confessional Texts (Lexicographical Aspect)*]. Moscow, Institute of Linguistics RAS, 2009. 354 p. (In Russ.)

9 Panchenko, A.M. "Povest' o Gore-Zlochastii" ["The Tale of Woe-Misfortune"]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [*Dictionary of Scribes and Bookishness of Old Rus'*], vol. 3: XVII v. [17th Century], part 3. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1998, pp. 106–110. (In Russ.)

10 Petrov, A.M. *Sintaksis russkikh dukhovnykh stikhov* [*Syntax of Russian Spiritual Verses*]. Petrozavodsk, Karelian Research Centre RAS Publ., 2012. 164 p. (In Russ.)

11 Potebnia, A.A. *Ob"iasneniia malorusskikh i srodnykh narodnykh pesen* [*Explanations of Little Russian and Related Folk Songs*], part 2: Koliadki i shchedrovki [Kolyadki and Shchedrovki]. Warszawa, Tipofrafiia M. Zemkevich Publ., 1887. 810 p. (In Russ.)

12 Rzhiga, V.F. "Povest' o Gore-Zlochastii i pesni o Gore" ["The Tale of Woe-Misfortune and Songs about Woe"]. *Slavia*, issue 1, 1931, pp. 40–66; issue 2, pp. 288–315. (In Russ.)

13 "Slovo o polku Igoreve" ["The Tale of Igor's Campaign"], text prep., trans. and comment. by O.V. Tvorogov. *Biblioteka literatury Drevnei Rusi* [*Library of Old Rus' Literature*], vol. IV: XII v. [12th Century]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1997. 687 p. (In Russ.)

14 Smirnov, Iu.I. *Vostochnoslavianskie ballady i blizkie im formy. Opyt ukazatelia siuzhetov i versii* [*East Slavic Ballads and Related Forms. An Attempt at an Index of Plots and Versions*]. Moscow, Nauka Publ., 1988. 116 p. (In Russ.)

15 Surikova, O.D., and S.M. Tolstaia. *"Prichitan'ia Severnogo kraia" E.V. Barsova. Issledovaniia i materialy k slovariu* [*"Lamentations of the Northern Region" by E.V. Barsov. Research and Materials for a Dictionary*]. Moscow, Indrik Publ., 2024. 696 p. (In Russ.)

16 Fedotov, G. *Stikhi dukhovnye. Russkaia narodnaia vera po dukhovnym stikham* [*Spiritual Verses. Russian Folk Faith as Depicted in Spiritual Verses*]. Moscow, Gnozis Publ., 1991. 192 p. (In Russ.)

Научная публикация архивных материалов /
Scientific Publication of Archival Materials

https://elibrary.ru/AEHGBT
УДК 821.161.1.0 + 821.131.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52 +
83.3(4Ита)4

А.В. ДРУЖИНИН О «НОВОЙ ЖИЗНИ» ДАНТЕ: ПО МАТЕРИАЛАМ АРХИВА ПИСАТЕЛЯ

© 2026 г. И.А. Беляева
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия;
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 08 июля 2024 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 декабря 2024 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-450-465

Аннотация: В статье рассматривается фрагмент из незавершенного и никогда ранее не публиковавшегося литературно-критического этюда А.В. Дружинина, посвященного «Новой Жизни» Данте. Это рецензия, с включением переводного текста. Как автора повестей его привлек сюжет, связанный с ситуацией раннего чувства, и тип героини — женщины-ребенка, что объяснимо потребностью русской литературы, которая в середине XIX в. искала сюжет для репрезентации женского характера. Дружинин смотрит на историю, описанную у Данте, как последователь Жорж Санд, но находит здесь новые возможности для раскрытия образа героини. Пример ранней любви, который он видит у Данте, дает ему повод углубиться в сферы психофизиологии, связанные с поведением влюбленных. Дружинин даже сознательно трансформирует текст Данте, подчеркивая, что влюбленные в «Новой Жизни» были детьми, испытавшими сильные эмоции, которые привели героиню к гибели, а героя к болезненному состоянию. Подобные «диагнозы» укладывались также в «медицинское» направление русского реализма этого периода. Этюд о «Новой Жизни» остался незавершенным, в нем сказалось как пристальное внимание Дружинина к итальянской культуре и творчеству Данте, так и его сугубо писательские интересы.

Ключевые слова: А.В. Дружинин, Данте, «Новая Жизнь», перевод, критика, русская проза середины XIX в.

Информация об авторе: Ирина Анатольевна Беляева — доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия; 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/0000-0003-2840-4034

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

Для цитирования: *Беляева И.А.* А.В. Дружинин о «Новой Жизни» Данте: по материалам архива писателя // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 450–465.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-450-465

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

A.V. DRUZHININ ABOUT DANTE'S *THE NEW LIFE*: BASED ON THE WRITER'S ARCHIVE

© 2026. Irina A. Belyaeva
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia;
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: July 08, 2024
Approved after reviewing: December 30, 2024
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article deals with a fragment from an unfinished and never before published literary-critical study by A.V. Druzhinin dedicated to Dante's *The New Life*. It is a review, with the inclusion of translated text. As an author of novellas, Druzhinin was attracted by the plot associated with the situation of an early feeling and with the character type of the woman-child. This is generally explained by the need of Russian literature, which in the middle of the 19th century was in search of a plot for the representation of the female character. Druzhinin looks at the story described by Dante as a follower of George Sand, but finds here new opportunities for revealing the image of the heroine. The example of early love that he sees in Dante gives him a reason to delve into the areas of psychophysiology related to the behavior of lovers. Druzhinin even consciously transforms Dante's text, emphasizing that the lovers in *The New Life* were children who experienced strong emotions that led the heroine to her death and the hero to a painful state. Such "diagnoses" also fit into the "medical" direction of Russian realism of this period. Although the sketch of *The New Life* remained unfinished, it reflects both Druzhinin's close attention to Italian culture and the work of Dante, as well as his purely writerly interests.

Keywords: A.V. Druzhinin, Dante, *The New Life*, translation, literary criticism, Russian prose of the middle 19th century

Information about the author: Irina A. Belyaeva, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia;
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/0000-0003-2840-4034

E-mail: belyaeva-i@mail.ru

For citation: Belyaeva, I.A. "A.V. Druzhinin about Dante's *The New Life*: Based on the Writer's Archive." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 450–465. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-450-465

В русской дантеане середины XIX в. есть отдельная страница, связанная с именем А.В. Дружинина. Особая заслуга в ее разработке принадлежит А.А. Асояну [6; 7, с. 104–116; 8, с. 151–162], который по сути впервые поставил вопрос о целенаправленном интересе Дружинина к жизни и творчеству Данте, что отразилось как в его критике, так и в беллетристике, а также крупнейшему на сегодняшний день специалисту по творчеству Дружинина — Н.Б. Алдониной, которая сделала немало для изучения большой темы «Дружинин и Италия» [4; 2, с. 364–384, 563–572], в том числе в рамках подготовки материалов для научной биографии писателя [3]. Исследователи установили факт раннего знакомства Дружинина с итальянским языком и наличие у него ученических переводов с итальянского[1], выявили его системный интерес к литературе, культуре, географии, политической жизни Италии, что отразилось в ряде частично опубликованных[2] и неопубликованных[3] очерков, фельетонов и других материалов, хранящихся сейчас в архивах.

В рамках дантеаны Дружинина есть любопытный сюжет, который также, к сожалению, остался только на бумаге, связанный с оценкой им «Новой Жизни» Данте — книги, в России того времени еще малоизвестной[4]. Впервые на русский язык она была переведена под названием «Обнов-

1 Ученические переводы хранятся в РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 6.

2 Например, стихотворение «Дант в Венеции» (Современник. 1853. № 3), своего рода геополитический очерк «Выгодно или невыгодно Италии иметь Рим своею столицею» (Сев. Пчела. 1862. № 20).

3 Незавершенный роман-фельетон «Сатирическое путешествие по Европе, или Поездка нескольких старых друзей к вершине Везувия» [3, с. 320–327].

4 Среди специалистов, конечно, «Новая Жизнь» была известна. В своей диссертации «Дант и его век...» С.П. Шевырев излагает содержание этого сочинения и даже указывает на ее особенность — прозометрический характер: «Но одними канзонами Дант мог бы стать

ленная жизнь» неким А.П. Федоровым[5] лишь в 1895 г. Ученые оценивают этот перевод скептически, ввиду вольного отношения переводчика к тексту оригинала [5, с. 30; 11, с. 470; 16][6]. И фактически до XX в., когда появятся переводы М.И. Ливеровской (1918), а затем А.М. Эфроса (1934) и И.Н. Голенищева-Кутузова (1968), «Новая Жизнь» в России была доступна ограниченному числу читателей.

Сейчас можно почти уверенно утверждать, что Дружинин не только читал «Новую Жизнь» Данте в оригинале, был впечатлен этой книгой, но и еще на рубеже 1840–1850-х гг., т. е. почти за 40 лет до ее первого переложения А.П. Федоровым, желал познакомить русского читателя с историей любви, рассказанной там. Как минимум он планировал перевести фрагменты из «Новой Жизни», о чем свидетельствует рукопись Дружинина, хранящаяся в РГАЛИ со странным названием «Статья о романе А. Данте “Новая Жизнь”»[7], которое не принадлежит автору. Этот архивный материал уже становился предметом исследовательского интереса [3, с. 130; 2, с. 564; 8, с. 160–162], но скорее как пример небольшого опыта в рамках дружининской дантеаны. Между тем эта рукопись Дружинина хотя и невелика по объему, заслуживает более пристального внимания. Она является показателем творческих исканий самого Дружинина и одновременно свидетельствует о сложных процессах, которые происходили в русской литературе середины XIX в. и были связаны с развитием русского романа, на который Данте влиял не в последнюю очередь.

Из дневника и публицистики Дружинина известно, что он хорошо владел итальянским языком. «К Данту я прилепился на первый же месяц

выше всех своих современников. — Новая жизнь (Vita nuova), сочинение в прозе, служит только рамою для некоторых сонетов и канзон. В сем сочинении рассказывает он подробно историю любви своей к Беатрисе и в порядке происшествий сей истории помещает канзоны и сонеты. В одной из канзон поэт изображает свое видение, смерть Беатрисы и ее апофеозу. Здесь же обещает он воздвигнуть своей возлюбленной еще лучший памятник и сказать о ней миру то, что ни об одной женщине никогда еще не было сказано. Видно, что тогда уже в нем была идея его поэмы» [27, с. 145].

5 Имя этого переводчика Данте встречается «фактически одноразово: даже специалисты подчас путают его с поэтом-переводчиком Андреем Митрофановичем Федоровым (1868–1949)» [13, с. 216], и о его судьбе и профессиональных интересах ничего не известно.

6 Однако исследователи отмечают точное понимание А.П. Федоровым как переводчиком «Новой Жизни» прозометрии текста, что в том числе отражено в его сопроводительной статье к переводу [16].

7 В описи фонда название другое: *Дружинин А.В.* Статья Данте. Отрывок // РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 89.

чтения», — писал он в дневнике за 13 августа 1853 г. [23, с. 314], а итальянский язык изучал под руководством некоего «престарелого сеньора Тризи» [26, с. 203], как следовало из его «Заметок петербургского туриста», так что уже к началу 1837 г. совместно, видимо, со своим учителем[8] перевел серию из тридцати семи итальянских анекдотов на исторические и нравственные темы. Например, там была рассказана история про бедняка, к которому ночью залезли воры, и он им сказал, что удивлен, что они у него могут что-то найти ночью, тогда как он сам и днем ничего найти не может (см.: [3, с. 73]). Вот такого рода сюжеты освоены Дружининым. Ему на тот момент было двенадцать лет.

Интерес к западноевропейской литературе у Дружинина всегда был неподдельный. Отсюда и потребность вести своего рода читательские дневники, которые сейчас в целом описаны Н.Б. Алдониной [3, с. 229–247]. Они также хранятся в РГАЛИ. Туда вошли оценки и суждения Дружинина о двадцати трех сочинениях иностранных авторов. Читательские дневники Дружинин вел еще до поступления в Пажеский корпус, что произошло осенью 1841 г., как установила Н.Б. Алдонина, не ранее [3, с. 77]. Они точно датированы: это ноябрь 1840, январь 1841, февраль 1841, май 1841, июль 1841. Речь идет о современной, в основном, литературе. В список интересующих Дружинина сочинителей попали Жорж Санд, Бальзак, Сю, Купер, Диккенс, Эйнсворд, но есть среди них и Шекспир, и Шиллер, которых уже можно было тогда отнести к классике. Данте не упоминается. Однако фрагмент, написанный Дружининым о «Новой Жизни», вполне укладывается в подобную практику читательских дневников, из которых впоследствии вырастали и дружининские рецензии.

А.А. Асоян относил работу Дружинина над «Новой Жизнью» к итогу его дантовских изучений, т. е. приблизительно к 1853 г., когда им уже были написаны следующие сочинения: текст неподцензурного стихотворения «Подражания Данту»[9] (1850), фрагменты пьесы «Дантово проклятие»[10]

8 Н.Б. Алдонина предполагает, что это г-н Д'Иври [3, с. 73].

9 А.М. Ранчин рассматривает подобного рода «чернокнижную поэзию» Дружинина с ее «намеренно “антипоэтической” и “переиначивающей” установкой» как «несомненную часть литературы», как «пародийное» переживание классических моделей и систем, не расшатывающих сами эти системы [17].

10 Пьеса «Дантово проклятие» тоже не завершена Дружининым, но подробно пересказана им самим в дневниках [23, с. 191–194, 198–199]. 1 акт пьесы, также хранящийся в РГАЛИ,

(1853), стихотворение «Дант в Венеции» (1853), основывающееся на рассказе Боккаччо, и апрельская рецензия 1853 г. на перевод «Ада» Д.Е. Мином.

Между тем стоит согласиться с Н.Б. Алдониной, которая справедливо полагает, что дружининский отрывок о «Новой Жизни» — это не финал, а именно начало его дантеаны[11]. Такое предположение делается на основе почерка Дружинина, который во второй половине 1840-х гг. был широким и размашистым, а вот в начале 1850-х уже резко изменился и стал мелким и убористым. И это действительно так, достаточно сравнить рукопись статьи о «Новой Жизни» и рукопись пьесы «Дантово проклятие», которая относится к 1853 г. Фрагмент о «Новой Жизни» в рукописи не датирован и представляет собой, скорее, своего рода свободный и не скованный рамками рецензии «этюд» о малоизвестной книге Данте, подобно тому как Дружинин будет писать «Этюды об английских писателях» в первой половине 1850-х гг., посвященные Самуэлю Джонсону и Джеймсу Босуэллу (Босвеллю), Ричарду Шеридану, Джоржу Краббу, Вальтеру Скотту[12], которые имеют также биографический фокус.

Прежде чем обратиться к самому отрывку рукописи Дружинина о «Новой Жизни» Данте, отметим еще, что имя Данте, на что справедливо обращают внимание исследователи, очень часто возникает на страницах его публицистики и во второй половине 1850-х – начале 1860-х гг. А.А. Асоян верно замечает, что «Дружинин инкорпорировал дантологические опыты в сферу журнализма и тем самым значительно расширил сферу знакомства русской публики с итальянским поэтом» [8, с. 162]. В публицистике и в беллетристике Дружинина во все годы его творческой деятельности возникает и более широкая тема, связанная с мотивом поездки в Италию. В реальности это стремление в Италию разрешается собственно самим путешествием по итальянским городам, предпринятым Дружининым совместно с В.П. Боткиным в 1857 г. Это отдельное исследование, которое отчасти уже проведе-

был опубликован и прокомментирован Н.Б. Алдониной и Н.А. Буранок [22; 10].

11 Тогда как А.А. Асоян, предполагая, видимо, иную логику движения мысли Дружинина — от «Божественной Комедии» к «Новой Жизни» — отмечал, что «статья о “Новой Жизни” была последней пробой дружининского пера на дантовскую тему» [8, с. 161].

12 «Джонсон и Босвелль. Картина британских литературных нравов во второй половине восемнадцатого столетия» (1851—1852); «Жизнь и драматические произведения Ричарда Шеридана» (1854); «Георг Крабб и его произведения» (1855—1856); «Вальтер Скотт и его современники» (1854) (см.: [24]).

но Б.Ф. Егоровым (в связи с В.П. Боткиным) и ведется Н.Б. Алдониной [2, с. 364–384], но, очевидно, особенно в плане изучения функциональности отсылок к Данте, итальянская тема у Дружинина не закрыта и перспективна. Наконец, вопрос о Риме как столице Италии был поднят Дружининым в сугубо гражданском и геополитическом ключе на страницах «Северной пчелы» в 1862 г. (№ 20, 21 января), как, впрочем, всегда воспринимался Дружининым и Данте, написавший, по словам критика, о гражданском чувстве «свое знаменитое письмо, разлученный с своей Флоренцией»[13] [25, с. 818].

Итак, интересующий нас фрагмент о «Новой Жизни»[14] — это в сущности начало дантовской темы у Дружинина. Он представляет собой отрывок, состоящий из трех листов по обеим сторонам написанного крупным почерком текста, который самим писателем никак не обозначен и открывается отчерченным предложением: «Ближайшим соседом и другом Дантова семейства был один из знатнейших граждан Флоренции, некто Фалько де Портинари»[15]. Далее следует упоминание об истории первой любви девятилетнего Данте и называется источник информации, а именно «Новая Жизнь», с уточнением названия на итальянском языке «(La Vita Nuova)»[16].

Таким образом, становится понятно, что речь будет идти далее о сведениях, почерпнутых в том числе из этого сочинения, хотя не только. Дружинин не случайно упоминает еще и Боккаччо и его жизнеописание Данте, которое ему было хорошо известно[17]. Как и Боккаччо, Дружинин не сомневается в реальности Беатриче. Но если Боккаччо писал о любви Данте как об «истинном чуде», поскольку она лишена сладострастия, что само по себе есть «диво-дивное для нынешнего поколения» [19, с. 529], имея в виду, естественно, свой век, то Дружинин склонен рассматривать раннее чувство Данте как интересный «случай любви, родившейся в детском возрасте», который «нередко встречается в жизни поэтов»[18]. В этой связи он упоминает Поупа, Байрона, хоть и добавляет, что те «были влюблены в совершенно-

13 В «Этюде»1856 г. о бароне Штейне, прусском министре.

14 РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 89.

15 РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 89. Л. 1.

16 Там же.

17 О знакомстве с книгой Боккаччо «Жизнь Данте» свидетельствует стихотворение Дружинина «Дант в Венеции», которое основывается на одном из рассказов о Данте, заимствованном из Боккаччо.

18 РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 89. Л. 1 об.

летних женщин»[19]. Дружинин видит в этой истории скорее пример повторяющийся и свойственный человеку во все времена, что, на наш взгляд, и заинтересовывает его прежде всего. Ему, вероятно, интересна сама сюжетная ситуация раннего чувства, а если точнее, любви к женщине-ребенку, которую можно использовать в беллетристике. И, забегая несколько вперед, скажем, что он сам в своей прозе разрабатывает нечто смежное.

Любопытно в этой связи, что обозначение в архиве единицы хранения, о которой сейчас идет речь, как «Статьи о романе А. Данте “Новая жизнь”», хотя и ошибочно по многим пунктам (от написания имени автора до обозначения жанра сочинения Данте), но по сути справедливо. По аналогии с другими этюдами Дружинина о романах иностранных писателей[20] эти его рассуждения об истории любви юного Данте к юной Беатриче, о которой можно прочитать в «Новой Жизни», выглядят как интерпретация романного сюжета. А.А. Асоян прямо говорит, что «“Новая Жизнь” рассматривалась в этой статье как психологический роман, как “история любви”, которую <...> нельзя читать без глубокого душевного потрясения» [8, с. 161]. Однако еще раз подчеркнем: у Дружинина рукопись не озаглавлена и представляет собой, возможно, отрывок из более крупной работы.

Дружинин сам во второй половине 1840-х гг. выступает как успешный беллетрист. Его «Полинька Сакс», «Лола Монтес» (1847), «Рассказ Алексея Дмитрича», «Фрейлин Вильгельмина», «Жюли» (1848) востребованы читателем. Проза Дружинина, безусловно, укладывается в проблемно-сюжетное поле русского жоржсандизма [1; 14]. Но примечательно, что и на историю любви, рассказанную Данте в «Новой Жизни», он смотрит как бы глазами последователя Жорж Санд.

Его привлекает женский образ, который создает Данте. В одной из своих статей 1850 г., посвященной роману Бальзака «Один из тринадцати»[21], Дружинин посетует, что если раньше были дантовская Беатриче, Юлия

19 Там же.

20 «Кларисса Гарлоу» С. Ричардсона (1849), «Векфильдский священник» О. Голдсмита, «История маленького Жана де Сентре и дамы его сердца» графа де Трессана, «Лес, или Сент-Клерское аббатство» А. Радклиф (1850) и др.

21 Речь идет о «Феррагусе», первой части романа «Один из тринадцати», название которого Дружинин переводит как «Madame Jules» (и замечает, что не знает вообще, как его перевести правильно), потому что в нем речь идет о госпоже Демаре, супруге Жюля Демаре (см.: [25, с. 172]).

у Руссо, ричардсоновская Клери[22], гетевская Миньона, то «XIX век не имеет еще ни своей Клери, ни своей Юлии». Он приходит к заключению: «Мы еще не умеем определить ясно ни роли женщины в нашем обществе, ни ее достоинств, ни ее недостатков» [25, с. 204]. С Дружининым солидаризировался и П.В. Анненков, в начале 1849 г. опубликовавший в «Современнике» свой литературный обзор, сетуя на то, что русской литературе недостает самобытных и современных женских характеров. «Лицо русской женщины, или девушки, — размышляет критик, — есть камень преткновения для писателя, живущего только с самим собою. Место этого лица до сих пор остается праздным в нашей литературе, несмотря на несколько старых удачных попыток гг. Лермонтова, Нестроева[23] и новых г. Дружинина. О Пушкине не говорим: он всегда у нас исключение...» [18, с. 43–44]. Словом, русская литература нуждалась в женском характере.

В этой связи дружининский этюд о «Новой Жизни», сфокусированный на характере Беатриче, выглядит как обращение молодого литератора к Данте за писательским опытом, чтобы перенести его в современность, хотя бы отчасти. Отсюда и пристальный интерес интерпретатора к психологическим причинам и нюансам зарождения чувства Данте к Беатриче. Дружинин едва ли не сознательно подчеркивает, что у Данте представлен образ девочки Беатриче. И любовь — детская, первая. Данте неоднократно называется «маленьким», а Беатриче — «дитятей», «больным и слабым» ребенком[24], «девятилетним предметом страсти»[25], тогда как в самой «Новой Жизни» основные события происходят спустя девять лет «описанного ранее появления Благороднейшей», согласно переводу А. Эфроса [21, с. 35]. Для Дружинина же, несомненно знакомого с оригиналом «Новой Жизни», такая подмена, видимо, была нужна и даже принципиальна, поскольку у Данте он находил нечто близкое своим беллетристическим пристрастиям. Так, справедливо подмечено М.Ю. Данилевской, что «героини произведений Дружинина нередко очень юны», «они миниатюрны, выглядят не вполне развившимися телесно», их «отличает детскость», и «частое определение, которое дает им автор, — “ребенок”, “дитя”» [12, с. 274, 275]. Так

22 Имеется в виду Кларисса.
23 Псевдоним Петра Николаевича Кудрявцева.
24 РГАЛИ. Ф. 167. Оп. 3. Ед. хр. 89. Л. 2 об.
25 Там же. Л. 2.

можно сказать о Полиньке Сакс, о Леле, или Елене (Лоле Монтес), о Жюли. Как и на дантовской Беатриче, на них лежит отпечаток нездоровья. «Глядя на хорошенькое дитя, — пишет Дружинин о Беатриче, — опытные старики предугадывали, что ему недолго придется жить на этом свете»[26]. Причем интересно, что мотив преждевременной смерти, например, в «Полиньке Сакс», будет разворачиваться не в романтическом и не в мистическом, а уже в социально-медицинском ключе.

В медицинской оптике, согласно духу своего времени, Дружинин рассматривает и историю любви юных Данте и Беатриче. Так, по мысли критика, любовь, захватившая Данте «в ребяческом возрасте», не была «следствием больного организма и рано испорченного воображения» — «в этой преждевременности скорее можно видеть проявление страстной и исключительной натуры»[27]. По мысли Дружинина, ничего противоестественного в такой ранней любви нет, но «мысль о том, что ему (Данте. — *И.Б.*) суждено пережить Беатриче, преследовала его беспрестанно», и одновременно «страсть его была так сильна, что *эта мысль часто переходила в болезненное состояние* и производила явления, известные в медицине под именем галлюцинаций»[28]. То есть предлагается психофизиологическая мотивировка, вполне в духе времени, эпохи так называемого «медицинского реализма» [15].

Далее как раз Дружинин обращается непосредственно к тексту «Новой Жизни» и дает свой перевод фрагмента из XXIII главы.

> «Я сидел один раз», пишет он (Данте. — *И.Б.*) в «Vita Nuova», в кругу посторонних людей, и мне послышался чей-то голос, который говорил мне: «Умерла владычица твоего сердца»...[29]

Дружинин в скобках замечает, что нужно «перевести это место», и не то чтобы оставляет для перевода часть листа, но делает значительное отступление, как бы предполагая дальнейшую вставку. Видимо, Дружинин собирался познакомить своего читателя с описанием виде́ния Данте,

26 Там же.
27 Там же.
28 Там же. Л. 2 об. – 3. Курсив наш. — *И.Б.*
29 Там же. Л. 3.

или, как он его называет, «галлюцинацией», где герой «Новой Жизни» прозревает во сне и переживает смерть Беатриче. Это действительно сильный психологический момент. Но перевода, к сожалению, так и не последовало.

Дружинин завершает свой небольшой фрагмент размышлений о «Новой Жизни» описанием внешности Беатриче и ее реакцией на любовь, что примечательно, именно маленького Данте. У самого же Данте, подчеркнем еще раз, основные события разворачиваются через девять лет после первой встречи, т. е. когда герои уже выросли. Дружинин дополняет ранее приведенный ее портрет — «Беатриче была стройная бледная девочка с длинными черными волосами, с голубыми глазами, взгляд которых всегда почти был задумчив и грустен»[30]. Он сделан у Дружинина как бы по законам современного писателю беллетристического жанра и далеко отходит от оригинала, в котором нет описания ни цвета волос, ни цвета глаз героини. Дружинин также сосредоточен на описании трогательной «привлекательности» Беатриче и ее редкой «веселости»:

> Она была неизъяснимо привлекательна в редкие минуты своей веселости, когда ей случалось улыбаться, весь дом и все ее родные были счастливы несколько часов. Маленький Дант делал все возможное, чтоб развлекать свою миниатюрную очаровательницу, но это ему редко удавалось: собственно его характер, навсегда угрюмый и сосредоточенный, не совсем был способен к этому труду. Когда ему удавалось развеселить свою Беатриче, подстеречь ее улыбку, увидеть ее у окна и получить дружеский поклон, он был безгранично счастлив, но чаще всего он сам был грустен, и флорентийские дамы, подозревая проказы флорентийского ребенка, заботливо спрашивали Данте: отчего он грустен и ходит вечно задумавшись?..[31]

Рукопись обрывается на том, что Дружинин сообщает своему читателю о платоническом характере чувств Данте: «Беатриче ни в девичестве, ни в зрелом возрасте не отвечала на любовь своего обожателя, хотя и постоянно была с ним в дружеских отношениях»[32].

30 Там же. Л. 2 об.
31 Там же. Л. 2 об. – 3.
32 Там же. Л. 3 об.

Можно предположить, что этюд о любви Данте, рассказанный им в «Новой Жизни», чем-то перестал Дружинина удовлетворять. Возможно, что он запутался в изложении, возможно, переключился на что-то другое (при этом тема Данте его не оставляла). Или же он извлек из этой истории интересующие его как беллетриста смыслы и ситуации, т. е. сам случай первой любви, взаимоотношения юных (так в его интерпретации) героев, их психологический и даже психофизиологический склад личности, но не стал разбираться собственно в дантовской философии любви. Как верно заметил А.А. Асоян, «мистический смысл и мистическая настроенность поэта не принимались Дружининым во внимание», а «мир великого тосканца открывался русскому писателю своей чувственно-деятельной, а не умозрительно-созерцательной стороной» [8, с. 161]. Исследователь даже называет Дружинина «дилетантом в дантологии» [8, с. 161]. Соглашаясь в целом с мнением А.А. Асояна, отметим, что у Дружинина, видимо, были свои задачи, когда он обращался к «Новой Жизни». Они были связаны не столько с изучением и пониманием Данте или же с просветительской миссией — «скромной целью популяризации “малоизвестного”» сочинения Данте [8, с. 161], заслуживающего «внимания и высочайших похвал»[33], — но и с его, если так можно сказать, личными писательскими интересами. Дружинин смотрел на «Новую Жизнь» прежде всего как на источник необычного сюжета, предполагающего психологическую разработку, на которую можно посмотреть в русле общих настроений русской прозы середины XIX в.

Статья Дружинина о «Новой Жизни» Данте, как полагает А.А. Асоян, «могла стать первой в России монографической работой об одном из ранних произведений поэта» [8, с. 161], но не стала. Возможно, именно потому, что Дружинин не был готов к монографическому подходу. Этюд о «Новой Жизни» скорее стоит рассматривать как веху в развитии самого Дружинина, как его личную писательскую историю. Однако примечательным все равно остается тот факт, что еще до первых стихотворных переводов «Божественной Комедии» внимание интересующегося итальянским языком и итальянской литературой, прославившегося уже как беллетриста Дружинина привлекает малоизвестный текст Данте. Именно в «Новой Жизни» и в сопряженной с ней «Божественной Комедии» возникает столь важный для

33 Там же. Л. 1.

русского романа той поры мотив духовного пробуждения, «ростков новой жизни на развалинах старой» [20, с. 344], который, однако, Дружинина едва ли интересовал, в отличие от Гончарова или Тургенева [9]. Но тем не менее стоит сожалеть, что Дружинин не завершил свой этюд о «Новой Жизни», не перевел хотя бы фрагменты этого сочинения, а русская публика еще долго ждала перевода этой книги.

Список литературы

Исследования

1 *Алдонина Н.Б.* А.В. Дружинин и Ж. Санд (к творческой истории повести «Полинька Сакс») // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2016. Т. 18, № 2 (2). С. 170–173.

2 *Алдонина Н.Б.* А.В. Дружинин и круг «Современника»: статьи и исследования. Самара: Изд-во «Научно-технический центр», 2019. 640 с.

3 *Алдонина Н.Б.* А.В. Дружинин: Малоизученные проблемы жизни и творчества. Самара: Изд-во Поволжской гос. социально-гуманитарной академии, 2015. 528 с.

4 *Алдонина Н.Б.* Образ Рима в публицистике А.В. Дружинина // Образ Рима в русской литературе: Международный сб. научных работ / науч. ред. проф. Рита Джулиани, проф. В.И. Немцев. Самара: Изд-во «Научно-технический центр», 2001. С. 163–178.

5 *Андреев М.Л.* «Новая жизнь» Данте в русских переводах // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 2. С. 28–39. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-2-28-39

6 *Асоян А.А.* Данте Алигьери и русская литература. СПб.: Алетейя, 2015. 348 с.

7 *Асоян А.А.* Из истории русской дантеаны // Дантовские чтения: 1987. М.: Наука, 1989. С. 41–57.

8 *Асоян А.А.* «Почтите высочайшего поэта...»: Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М.: Книга, 1990. 216 с.

9 *Беляева И.А.* Данте как скрытая причина спора: к вопросу о конфликте И.А. Гончарова с И.С. Тургеневым // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 1. С. 190–205. https://doi.org/10.51762/1FK-2021-26-01-16

10 *Буранок Н.А.* «Проклятие Данте» А.В. Дружинина. Замысел драмы // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе. Мат. межреспубл. науч. конф. Гродно, 1993. С. 165–168.

11 *Голенищев-Кутузов И.Н.* Творчество Данте и мировая культура. М.: Наука, 1971. 551 с.

12 *Данилевская М.Ю.* Осколки голограммы: Статьи разных лет. СПб.: Издат.-Торговый Дом «Скифия», 2022. 632 с.

13 *Ланда К.С.* «Божественная Комедия» в зеркалах русских переводов: К истории рецепции дантовского творчества в России. СПб.: Изд-во РХГА, 2020. 644 с.

14 *Литвиненко Н.А.* Феминистская концепция в повести А.В. Дружинина «Полинька Сакс» и романе Жорж Санд «Жак» // Филология. 2022. № 5 (41). С. 19–23.

15 *Мертен С.* Поэтика медицины: от физиологии к психологии в раннем русском реализме // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика. М.: Новое изд-во, 2006. С. 92–110.

16 *Орлицкий Ю.Б.* «La vita nuova» Данте в восточнославянских переводах // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча: матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22–24 кастр. 2015 г.: у 2 ч. Мінск: БДУ, 2016. Ч. I. С. 26–40. URL: https://elib.bsu.by/handle/123456789/141495 (дата обращения: 06.07.2024).

17 *Ранчин А.М.* Чертовские срамословцы // Стихи не для дам. Русская нецензурная поэзия второй половины XIX века. М.: Ладомир, 1994. С. 7–26. URL: https://facetia.ru/node/4252 (дата обращения: 06.07.2024).

Источники

18 *Анненков П.В.* Заметки о русской литературе 1848 года // *Анненков П.В.* Критические очерки. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 31–56.

19 *Боккаччо Дж.* Малые произведения. Л.: Худож. лит., 1975. 607 с.

20 *Гончаров И.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.: ГИХЛ, 1955. Т. 8. 576 с.

21 *Данте Алигьери.* Новая жизнь. М.: Худож. лит., 1965. 178 с.

22 *Дружинин А.В.* Дантово проклятие // Русская стихотворная драма XVIII – начала XX веков. Самара: Изд-во СамГПУ, 1996. С. 108–117, 162–167. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%BE_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D1%8F%D1%82%D0%B8%D0%B5_(%D0%94%D1%80%D1%83%D0%B6%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BD) (дата обращения: 06.07.2024).

23 *Дружинин А.В.* Повести. Дневник. М.: Наука, 1986. 511 с.

24 *Дружинин А.В.* Собр. соч. А.В. Дружинина. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1865. Т. 4. 788 с.

25 *Дружинин А.В.* Собр. соч. А.В. Дружинина. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1865. Т. 5. 839 с.

26 *Дружинин А.В.* Собр. соч. А.В. Дружинина. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1867. Т. 8. 766 с.

27 *Шевырев С.П.* Полное собрание литературно-критических трудов: в 7 т. СПб.: Росток, 2020. Т. 2. Кн. 1. 688 с.

References

1 Aldonina, N.B. "A.V. Druzhinin i Zh. Sand (k tvorcheskoi istorii povesti 'Polin'ka Saks'") ["A.V. Druzhinin and G. Sand (to Creative History of the *Polinka Saks* Story)"]. *Izvestiia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk. Sotsial'nye, gumanitarnye, mediko-biologicheskie nauki*, vol. 18, no. 2 (2), 2016, pp. 170–173. (In Russ.)

2 Aldonina, N.B. *A.V. Druzhinin i krug "Sovremennika": stat'i i issledovaniia* [*A.V. Druzhinin and the "Sovremennik" Circle: Articles and Studies*]. Samara, Scientific and Technical Center Publ., 2019. 640 p. (In Russ.)

3 Aldonina, N.B. *A.V. Druzhinin: Maloizuchennye problemy zhizni i tvorchestva* [*A.V. Druzhinin: Little-studied Problems of Life and Work*]. Samara, Volga State Social and Humanities Academy Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

4 Aldonina, N.B. "Obraz Rima v publitsistike A.V. Druzhinina" ["The Image of Rome in the Journalism of A.V. Druzhinin"]. *Obraz Rima v russkoi literature: Mezhdunarodnyi sbornik nauchnykh rabot* [*The Image of Rome in Russian Literature: International Collection of Scientific Works*], sci. ed. prof. Rita Dzhuliani, prof. V.I. Nemtsev. Samara, Scientific and Technical Center Publ., 2001, pp. 163–178. (In Russ.)

5 Andreev, M.L. "'Novaia zhizn'' Dante v russkikh perevodakh" ["*The New Life* by Dante in Russian Translations"]. *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 2, 2022, pp. 28–39. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-2-28-39 (In Russ.)

6 Asoian, A.A. *Dante Alig'eri i russkaia literatura* [*Dante Alighieri and Russian Literature*]. St. Petersburg, Aletheia Publ., 2015. 348 p. (In Russ.)

7 Asoian, A.A. "Iz istorii russkoi danteany" ["From the History of Russian Danteana"]. *Dantovskie chteniia: 1987* [*Dante Readings: 1987*]. Moscow, Nauka Publ., 1989, pp. 41–57. (In Russ.)

8 Asoian, A.A. *"Pochtite vysochaishego poeta...": Sud'ba "Bozhestvennoi komedii" Dante v Rossii* [*"Honor the Loftiest Poet...": The Fate of Dante's "Divine Comedy" in Russia*]. Moscow, Kniga Publ., 1990. 216 p. (In Russ.)

9 Beliaeva, I.A. "Dante kak skrytaia prichina spora: k voprosu o konflikte I.A. Goncharova s I.S. Turgenevym" ["Dante as a Hidden Reason for Dispute: On the Issue of the Conflict between I.A. Goncharov and I.S. Turgenev"]. *Filologicheskii klass*, vol. 26, no. 1, 2021, pp. 190–205. https://doi.org/10.51762/1FK-2021-26-01-16 (In Russ.)

10 Buranok, N.A. "'Prokliatie Dante' A.V Druzhinina. Zamysel dramy" ["'Dante's Curse' by A.V. Druzhinin. The Idea of Drama"]. *Vzaimodeistvie literatur v mirovom literaturnom protsesse. Materialy mezhrespublikanskoi nauchnoi konferentsii* [*Interaction of Literatures in the World Literary Process. Proceedings of the Interrepublican Scientific Conference*]. Grodno, 1993, pp. 165–168. (In Russ.)

11 Golenishchev-Kutuzov, I.N. *Tvorchestvo Dante i mirovaia kul'tura* [*Dante's Work and World Culture*]. Moscow, Nauka Publ., 1971. 551 p. (In Russ.)

12 Danilevskaia, M.Iu. *Oskolki gologrammy: Stat'i raznykh let* [*Fragments of a Hologram: Articles from Different Years*]. St. Petersburg, Skifia Publishing and Trading House, 2022. 632 p. (In Russ.)

13 Landa, K.S. *"Bozhestvennaia Komediia" v zerkalakh russkikh perevodov: K istorii retseptsii dantovskogo tvorchestva v Rossii* [*"The Divine Comedy" in the Mirrors of Russian Translations: Towards the History of the Reception of Dante's Work in Russia*]. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., 2020. 644 p. (In Russ.)

14 Litvinenko, N.A. "Feministskaia kontseptsiia v povesti A.V. Druzhinina 'Polin'ka Saks' i romane Zhorzh Sand 'Zhak'" ["Feminist Concept in the Story by A.V. Druzhinin *Polinka Saks* and George Sand's Novel *Jacques*"]. *Filologiia*, no. 5 (41), 2022, pp. 19–23. (In Russ.)

15 Merten, Sabina. "Poetika meditsiny: ot fiziologii k psikhologii v rannem russkom realizme" ["Poetics of Medicine: from Physiology to Psychology in Early Russian Realism"]. *Russkaia literatura i meditsina: Telo, predpisaniia, sotsial'naia praktika* [*Russian Literature and Medicine: Body, Prescriptions, Social Practice*]. Moscow, Novoe Izdatel'stvo Publ., 2006, pp. 92–110. (In Russ.)

16 Orlitskii, Iu.B. "'La vita nuova' Dante v vostochnoslavianskikh perevodakh" ["*La Vita Nuova* by Dante in East Slavic Translations"]. *Slavianskiia litaratury ў kantekstse susvetnai: da 750-goddzia sa dnia naradzhennia Dante Alig'ery i 85-goddzia Uladzimira Karatkevicha: materyialy KhII Mizhnarodnai navukovai kanferentsyi, Minsk, 22–24 kastrychnika 2015 goda: u 2 chastkakh* [*Slavic Literature in the Context of the World: On the Occasion of the 750th Anniversary of the Birth of Dante Alighieri and the 85th Anniversary of Vladimir Karatkevich: Proceedings of the XII International Scientific Conference, Minsk, October 22–24, 2015: in 2 Parts*], part 1. Minsk, Belarussian State University Publ., 2016, pp. 26–40. Available at: https://elib.bsu.by/handle/123456789/141495 (Accessed 06 July 2024). (In Russ.)

17 Ranchin, A.M. "Chertovskie sramoslovtsy" ["Damn Swearers"]. *Stikhi ne dlia dam. Russkaia netsenzurnaia poeziia vtoroi poloviny XIX veka* [*Poems Not for Ladies. Russian Obscene Poetry of the Second Half of the 19th Century*]. Moscow, Ladomir Publ., 1994, pp. 7–26. Available at: https://facetia.ru/node/4252 (Accessed 06 July 2024). (In Russ.)

Научная статья и публикация / Research Article and Publication

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

НЕИЗВЕСТНЫЕ «ЗАМЕТКИ» Н.С. ЛЕСКОВА 1872 ГОДА

© 2026 г. В.А. Викторович
Государственный социально-гуманитарный университет, Коломна, Россия
Дата поступления статьи: 16 марта 2026 г.
Дата одобрения рецензентами: 23 апреля 2026 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-466-479

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-18-00785 «“Гражданин” Достоевского: концепция, полемика, атрибуция, исследование (1872–1874)», https://rscf.ru/project/24-18-00785/)

Аннотация: Во второй половине 1870-х гг. Н.С. Лесков активно печатался в «газете-журнале» «Гражданин» умеренно-консервативного направления. По письмам Лескова установлено, что он готовился участвовать в еженедельнике уже с первого года его выпуска (1872), однако реальных следов сотрудничества не было обнаружено. В предлагаемом исследовании устанавливается факт принадлежности Лескову двух публицистических «Заметок» (Гражданин. 1872. № 3. 17 января). Первая из них ставит проблему сохранения исторической памяти (в том числе теряемых церковных ценностей) и раскрывает процесс создания в Киеве исторического общества по примеру петербургского и московского. Впервые проявившийся тогда интерес писателя к археологии (как в узкоспециальном, так и в широком общекультурном значении этого термина) получил затем продолжение в его творчестве и обозначил давно вызревавшую потребность обращения к урокам истории, в связи с чем остро ставился вопрос о недостаточном историческом образовании русского общества. Во второй заметке Лесков возвращается к захватившей его тогда идее популяризации духовно-литературного наследия преосвященного Иннокентия (Борисова), чье наследие вызывало неоднозначную реакцию официальных церковных кругов. Вместе с тем Лесков вскрыл момент коммерциализации данного обстоятельства книгоиздателем Вольфом, что поставило данную заметку в ряд выступлений писателя против спекуляций в сфере книгоиздательства и книготорговли.

Ключевые слова: Н.С. Лесков, атрибуция, еженедельник «Гражданин», археология, исторические общества, Иннокентий Таврический, книжная спекуляция

Информация об авторе: Владимир Александрович Викторович — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русского языка и литературы, Государственный социально-гуманитарный университет, ул. Зеленая, д. 30, 140411 г. Коломна, Россия. https://orcid.org/0000-0001-9576-9522

E-mail: VA_Viktorovich@mail.ru

Для цитирования: *Викторович В.А.* Неизвестные «Заметки» Н.С. Лескова 1872 года // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 466–479. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-466-479

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

N.S. LESKOV'S UNKNOWN "NOTES" OF 1872

© 2026. Vladimir A. Viktorovich

State Social and Humanitarian University, Kolomna, Russia

Received: March 16, 2026
Approved after reviewing: April 23, 2026
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The research was carried out with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 24-18-00785 "'Citizen' Dostoevsky: Concept, Polemics, Attribution, Research (1872–1874)" (https://rscf.ru/project/24-18-00785/).

Abstract: In the second half of the 1870s, N.S. Leskov actively published in the moderate-conservative newspaper-magazine *Grazhdanin*. Leskov's letters indicate that he was preparing to participate in the weekly from its first year of publication (1872), but no real traces of collaboration have been found. This study establishes the fact that Leskov authored two journalistic "Notes" (*Grazhdanin*, 1872, no. 3, January 17). The first note raises the issue of preserving historical memory (including the loss of church values) and reveals the process of establishing a historical society in Kiev, following the example of St. Petersburg and Moscow. The writer's interest in archeology (in both its highly specialized and broad cultural senses), which first appeared at that time, was then continued in his work and indicated a long-maturing need to engage with the lessons of history, thereby bringing the issue of Russian society's inadequate historical education to the forefront. In the second note, Leskov returns to the idea of popularizing the spiritual and literary heritage of Bishop Innokenty (Borisov), whose heritage caused an ambiguous reaction from official church circles. At the same time, Leskov revealed the fact of commercialization of this circumstance by the book publisher Wolf, which put this note in a series of public statements by the writer against speculation in the field of book publishing and bookselling.

Keywords: N.S. Leskov, attribution, weekly newspaper *Grazhdanin*, archeology, historical societies, Innokenty Tavrichesky, book speculation

Information about the author: Vladimir A. Viktorovich, DSc in Philology, Professor of the Department of Russian Language and Literature, State Social and Humanitarian University, Zelenaya St., 30, 140411 Kolomna, Russia. https://orcid.org/0000-0001-9576-9522

E-mail: VA_Viktorovich@mail.ru

For citation: Viktorovich, V.A. "N.S. Leskov's Unknown 'Notes' of 1872." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 466–479. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-466-479

Наследие Н.С. Лескова включает как художественные произведения, так и громадный объем публицистики. Пожалуй, как никто из русских классиков, откликавшихся в периодике на злобу дня, Лесков с головою погружался в текущую журналистику. Существующие библиографические компендиумы (наиболее представительный: [7]) далеки от желаемой полноты, хотя исследования последних лет в области атрибуции значительно расширили круг новонайденных газетных публикаций писателя (см.: [3; 4; 6]). Подводящее некий предварительный итог и дошедшее до середины 30-томное Полное собрание сочинений писателя [11] при всех усилиях (не всегда удачных) научного сообщества расширить круг неизвестных, в том числе анонимных, печатных выступлений Лескова представляет собой первый шаг к будущему академическому полному изданию сочинений писателя. Настоящая публикация — дополнение к тому [11, т. 11], куда вошла журналистика Лескова 1872 г.

Начало 1870-х гг. вообще было отмечено кипучей публикационной деятельностью Лескова, как и десятилетие назад, соединявшего художественное творчество с публицистикой. Последняя находила себе место в газетах «Биржевые ведомости» (1869–1871), «Современная летопись» (1871), «Русский мир» (1871–1874). Кроме того, с января 1872 г. начинает выходить еженедельная «газета-журнал» «Гражданин», негласно руководимая князем В.П. Мещерским при официально утвержденном в качестве «редактора-издателя» Г.К. Градовском. Свое участие заявили Ф.М. Достоевский, А.Н. Майков, А.Ф. Писемский, Б.М. Маркевич, Н.Н. Страхов, Ф.И. Тютчев, А.К. Толстой, А.Н. Апухтин, П.К. Щебальский и др. (подробнее см.: [1; 2]). Обратился Мещерский и к Лескову (знакомому по общему сотрудничеству

в «Русском вестнике»), получив его согласие, о чем тот письменно напоминал князю 18 марта 1873 г. [12, т. 10, с. 357–358]. Писателя привлекло заявленное издателем умеренно-консервативное направление и неприятие крайностей политической борьбы: еженедельник стремился, в отличие от идейно близких «Московских ведомостей» М.Н. Каткова, к взаимоуважительной дискуссионности, отвергающей характерное для современной журналистики явление, недавно язвительно названное Лесковым «большими бранями» [11, т. 7, с. 245].

Лесков активно подключился к хлопотам по формированию редакции «Гражданина», о чем свидетельствует его письмо Щебальскому 20 октября 1871 г. [12, т. 10, с. 338–339]. Разумеется, писатель планировал и свое участие. Печатаясь в близком тогда «Гражданину» «Русском мире», он начинал сомневаться в перспективах последнего: «Комаров со своим “Monde Russe” совсем заехал в “Весть” и уедет в этом направлении, кажется, еще подалее. По моим наблюдениям, он вовсе неспособен к редакторству» [12, т. 10, с. 338]. Сомнения чем дальше, тем больше наводили на грустные мысли: «Я просто дрожу за судьбу этого единственного издания в известном духе...» [12, т. 10, с. 353]. После неудачи с формированием отдела критики в «Русском вестнике» (см.: [12, т. 10, с. 314–316]) Лесков некоторые упования возлагает на «Гражданина», с первых шагов заявившего о следовании означенному «известному духу» конструктивного консерватизма, свободного от партийной предвзятости.

Однако пути «Гражданина» и автора «Очарованного странника» (не принятого редакцией) тогда разошлись, чтобы снова сойтись только через несколько лет после ухода Ф.М. Достоевского с поста редактора, где он трудился с 1 января 1873 по 22 апреля 1874 г. История их конфликта неоднократно привлекала внимание исследователей (см. особенно: [5]), хотя остается не до конца проясненной и требует тщательного разбора.

Впрочем, в начальный период «Гражданина», при редакторе Г.К. Градовском, как можно утверждать с достаточной долей уверенности, Лесков успел-таки напечатать в новом еженедельнике две небольшие заметки: о планировании в Киеве исторического общества и об издании сочинений Иннокентия Таврического. Его публикация так и называлась: «Заметки» (Гражданин. 1872. № 3. 17 января. С. 105–106). Само заглавие как бы отсылает к рубрикам, которые Лесков вел до этого в «Биржевых ведомостях»

(«Русские общественные заметки»), а в интересующее нас время в «Русском мире» («Наблюдения и заметки»). Но не это обстоятельство является наиболее весомым аргументом в пользу авторства Лескова. Обе «Заметки» в «Гражданине» теснейшим образом связаны по содержанию с известными выступлениями писателя.

Первая заметка — еще одно свидетельство сохранявшейся вовлеченности Лескова в дела и заботы оставленных им киевских пенатов. Кроме того, налицо начавшиеся тогда же его церковно-книжные штудии. Заметка является как бы продолжением рецензии «Иннокентий Таврический и старый ректор Киевского университета М.А. Максимович» (Биржевые ведомости. 1871. № 50. 21 февраля, подпись: Н. Лесков-Стебницкий) на книгу «Письма о Киеве и воспоминания о Тавриде Михаила Максимовича» (СПб., 1871). Как в атрибутируемой заметке, так и в названной рецензии в центре внимания автора — неординарная личность архиепископа Херсонского и Таврического Иннокентия (Борисова), популяризацией и во многом реабилитацией которого отмечены и другие выступления Лескова (например, характерный спор о «церковности» владыки в очерке 1873 г. «Монашеские острова на Ладожском озере» [11, т. 12, с. 273]). Рецензент подводил к болезненной для него теме, говоря, что читатель «может взять из этой небольшой книжечки несколько указаний, убеждающих, как мало умели мы во все времена понимать и ценить достойных деятелей нашей земли и сколько от того произошло уже вреда и сколько его может произойти вперед, если печальные эти уроки и укоры будут оставлены без всего того внимания, какого они требуют в настоящую пору» [11, т. 10, с. 300]. За этими горькими словами видится автор «Некуда», жестоко гонимый «передовыми» недальновидными современниками!

Продолжая мысль об исторических «уроках», автор «Заметок» в «Гражданине» извлекает из книги Максимовича драгоценную для него идею необходимости изучения истории и формирования для этой цели научных и образовательных сообществ, что также близко тогдашнему Лескову, увлеченному не просто популяризацией русской истории, в том числе церковной, а утверждением ее в качестве краеугольного камня национальной культуры. Отсюда обнаруживающийся в первой из атрибутируемых заметок пристальный интерес к состоявшемуся в Петербурге Второму Археологическому съезду и в особенности к поднятому на нем вопросу

сохранения древних памятников (так, еще пять лет назад Лесков замечал, что «остатки стен и валов держат над городом исторический флаг» [11, т. 6, с. 194]) и с этой целью создания в Киеве Исторического общества. Отметим при этом критическое отношение анонимного автора «Заметок» к возможностям Киевской духовной академии в деле сохранения исторической памяти, что также указывает, на наш взгляд, на причастность Лескова к данной, довольно острой, реплике.

Вторая из «Заметок» явственно отсылает к известным отзывам Лескова на «общедоступное издание» сочинений Иннокентия, предпринятое М.О. Вольфом: «Новое издание сочинений Иннокентия Херсонского и Таврического» (Русский мир. 1871. № 112. 25 декабря, подпись: Н. Лесков) и «Новый том сочинений Иннокентия Таврического. Страстные дни» (Русский мир. 1872. № 96. 13 апреля, подпись: Н. Лесков). Заметка посвящена рекламному объявлению книгопродавца, изменившего авторское заглавие на более «продаваемое». Эта реплика о «спекуляции» созвучна сетованию во второй из указанных лесковских рецензий: «...в последнее время книгоиздательская деятельность у нас все более и более ударяется по дурному и, несомненно, гибельному направлению: что делали одни рыношники, того нынче не стыдятся уже довольно солидные фирмы: легкость сбыта товара под громкими кличками...» [11, т. 11, с. 307].

В «Заметках» проглядывает характерный интонационный строй публицистики Лескова с эмоционально-требовательным вопрошанием в финале. По-лесковски оригинально употребление глагола «вызваться» («возражать на это замечание никто не вызвался»). Лексический экзот «предлагатель» также в духе писателя-словотворца.

Что добавляют републикуемые заметки к нашим знаниям о творчестве Лескова? Они, несомненно, акцентируют две темы, важные для писателя. Первую из них можно определить как воспитание у соотечественников интереса к истории страны и мира. На эту тему писатель вышел в 1861 г.: «...истории почти никто не знает и никто не учится ей» [11, т. 1, с. 375]. Отсюда, как он доказывает, проистекает нигилистический угар отрицания собственной идентичности, захвативший русское общество. Тогда же и было им найдено противоядие, во многом определившее дальнейший путь самого писателя. В передовой статье «Северной пчелы» 3 марта 1862 г. в споре с радикалами Лесков указывает на причину их катастрофического влияния

на русские умы: «недостаток в нашем обществе знакомства с историею человечества». «История, — продолжает он, — учит многому <...> она же, как сказочный столб, который стоял на распутье, объясняет, на каком свертке коня лишишься и на каком сам пропадешь» [11, т. 2, с. 410]. Об «исторических уроках» уже в делах церковных Лесков заявляет в той же газете через двадцать дней: «Довольно <...> строить планы на воздухе, пора поднять и завесу седой старины, не поучит ли она нас...» [11, т. 2, с. 461]. В конце шестидесятых и начале семидесятых годов этот призыв повторяется уже как некий лейтмотив. Так, любимый автором отец Савелий Туберозов «домик свой чинил да занимался чтением отцов церкви и историков» [11, т. 6, с. 279] (ср.: [11, т. 11, с. 54]), а другой здравомыслящий герой «Соборян» задается тревожным риторическим вопросом: «Когда же у нас уважали историю?» [11, т. 11, с. 173]. Рассказчик «Запечатленного ангела», завидуя англичанам, блюдущим исторические традиции, горько сетует: «...у нас <...> верно, другое образование, и с предковскими преданиями связь рассыпана, дабы все казалось обновленнее, как будто и весь род русский только вчера наседка под крапивой вывела» [11, т. 12, с. 34]. Многие последующие произведения писателя станут актами распознавания русских и европейских «древностей» (ближайших и дальних), указующих на истоки текущих и будущих событий. Републикуемая «Заметка» естественным образом встраивается в этот творческий «маршрут».

Сохранится у Лескова и интерес непосредственно к археологии. Если в републикуемой «Заметке» он откликнулся и как бы поучаствовал в дискуссиях Второго Археологического съезда России, то через два года он так же активно подключится к прениям прошедшего в Киеве Третьего съезда, напечатав статью «О киевских пещерах. Несколько слов археологам о любопытном предмете» (Русский мир. 1874. № 259. 21 сентября; см.: [11, т. 13, с. 279–288]).

Вторая тема «Заметок» находит соответствие в известных выступлениях Лескова против неумеренной коммерциализации книгоиздательства, когда «шкурный» интерес торговли целиком заслонял собою заботу о просвещении. Еще в 1860 г. писатель горячо протестовал против «недобросовестной спекуляции» при распространении в народе русского перевода Евангелия, впервые тогда подписав статью своим именем (Николай Лесков. Корреспонденция (Письмо г. Лескова) // Санкт-Петербургские ведомости.

1860. № 135. 21 июня). Он объяснил тогда это «злоупотребление» экономически — «бесконкурентностью» [11, т. 1, с. 149–150]. В таком же положении оказался и задетый в републикуемых «Заметках» издатель М.О. Вольф. Через два года по поводу издаваемой им же русской Библии Лесков вновь обратит внимание на доминирование коммерческого интереса, вставшего поперек «духовного просвещения» соотечественников (*М.П.* Дневник Меркула Праотцева // Русский мир. 1874. № 77. 21 марта; то же: [11, т. 13, с. 274–275]).

<Н.С. Лесков>

Заметки

I.

В Киеве учреждается, как слышно, историческое общество[1]. В добрый час! Мысль о нем давно уже зародилась в Киеве: еще в 1840 году, преосв<ященный> Иннокентий, бывший тогда викарием, задумал вместе с другом своим, известным М.А. Максимовичем, образовать «Киевское общество истории и древностей славяно-русских»[2]. По каким-то загадочным причинам, мысли этой не дано было хода и единственным последствием ее явилась «Временная комиссия для разбора древних актов, учрежденная при киевском генерал-губернаторе»[3]. Комиссия эта и деятельность ее знакомы читающей публике. В последние годы, тот же М.А. Максимович не раз возвращался к мысли об основании исторического общества в Киеве, беседовал, переписывался со многими любителями истории и, таким образом, подготовлял почву для основания общества[4]; но преклонные годы и слабость здоровья почтенного деятеля не дали ему возможности действовать энергически, как, бывало, делывал он встарь. Подготовленной им мыслью воспользовались другие. Явилось 12 человек членов-учредителей, написан устав общества, ничем, конечно, не отличающийся от уставов подобного рода, и дело пошло официальным путем[5]. Снова повторяем: в добрый час! Кто бы ни сделал, лишь бы сделал хорошо. Но в то же время возникли было слухи, что в Киеве затевается и другое историческое общество[6]. Понятно, что это разъединило бы сильно, повело бы не к делу, а к бесплодной конкуренции, как случилось в Москве[7]. К счастью, слухи оказались далеко преувеличенными. Все дело в том, что на археологическом съезде в Петербурге, в минувшем декабре[8], профессор киевской духовной академии г. Лашкарев[9]

прочел «Устав комиссии археологической при киевской академии, с музеем». На это предложение сделано было там же замечание, что мысль о подобном музее не нова — ее высказывал еще Иннокентий, и что лучше сделать по мысли Иннокентия, т. е. епархиальный музей[10]. Возражать на это замечание никто не вызвался, да и в защиту предложения никто ничего. Нам случилось, однако, слышать впоследствии вот какие мнения против киевского предлагателя: «Да что же сберегла сама киевская духовная академия, желающая забрать из церквей все древнее? Где ее библиотека? Где ее архив? Не сгорело ли все это два раза?[11] Да и восемь лет назад один Господь сохранил нынешнюю библиотеку. Где древняя колоннада академии? Где столетние хоры академической залы?..[12] И академия берется сохранить лучше, чем церкви!.. А что долговечнее: академия, или Киево-Софийский собор и Лавра — в своем дальнейшем существовании? Разве много ныне нужно для того, чтобы академию преобразовать в богословский факультет при университете?[13] Тогда священные утвари будут храниться в университетах... Нам кажется, что проект этого музея не все разделяют в академии, а вне академии — еще меньше. Вот что нам пишут из Киева, и этому мнению, кажется, нельзя отказать ни в правде, ни в силе.

II.

Воспоминание об Иннокентии приводит нас к мысли об издании его сочинений, предпринятом книгопродавцем Маврикием Вольфом, года два тому назад[14]. На днях появились в печати некоторые тома этого издания, и в газетах — объявления о выходе его*. Во главе объявления, крупными буквами напечатано, что вышла мол «История земной жизни Господа нашего Иисуса Христа», издание Вольфа, цена два с полтиною и проч.; а за тем следует объявление о выходе томов полного собрания Иннокентьевых сочинений[16], с указанием содержания их. Память об Иннокентии еще так свежа, любовь к его творениям еще так велика, что объявление о неизвестном доселе его сочинении «История земной жизни Спасителя» несомненно побудит многих поскорее выписать это сочинение. Мы предвидим, что это так и случится; а между тем объявление это — довольно неблаговидная подделка. Никакой истории земной жизни Спасителя у Иннокентия нет и

* Нам попалось это объявление в одной из самых распространенных ежедневных газет — в «Сыне Отечества»[15]. (*Примеч. Лескова*).

не было. Широким именем «Истории» прикрыты общеизвестные, уже два раза изданные, его «Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа»[17]. Но «Последние дни» далеко не то что «История». Зачем же допущена эта неточность?[18] Ведь это видимый расчет на легковерие публики! Неужели это спекуляция славным именем Иннокентия!

Комментарии

[1] Историческое общество Нестора-летописца официально открылось в Киеве в январе 1873 г. В декабре 1871 г. планы по его созданию активно обсуждались на Втором Археологическом съезде, собравшемся в Петербурге. (Слово «археология» тогда использовалось в его широком значении — как изучение и сохранение «древностей», исторических памятников, материальных и словесных.) В адрес съезда было направлено обращение Киевской археографической комиссии с предложением вынести на обсуждение «вопрос о необходимости в Киеве археологического учреждения» [16, с. XLVII]. На общем заседании съезда вечером 19 декабря свои соображения о необходимости учреждения в Киеве археологического общества высказали Н.М. Сементовский, А.С. Уваров, В.Б. Антонович, П.И. Савваитов [16, с. 62]. Лесков мог узнать об этих прениях из протокола, опубликованного в «Петербургской хронике» газеты «Голос» (1871. № 353. 22 декабря), хотя не исключено, что он мог посещать заседания съезда.

[2] С 1836 г. Иннокентий был в сане епископа Чигиринского, викария Киевской епархии, оставаясь ректором Киевской духовной академии (с 1830 г.), с 1 марта 1841 г. был перемещен на Вологодскую кафедру, в конце года — на Харьковскую, а в 1848 г. — на Херсонскую. Максимович в упомянутых выше «Письмах о Киеве...» писал: «В начале 1841 года, беседуя с Иннокентием, пришли мы к той мысли что пора бы и в Киеве быть историческому обществу, когда есть оно не только в Москве, но уже и в Одессе. Князь С.И. Давыдов (попечитель) охотно взялся содействовать исполнению этой мысли и не замедлил собрать у себя кружок любителей истории. Сохранился у меня подлинный лист — протокол того исторического вечера. В заглавии написано рукою Иннокентия: “Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Аминь. Киевское общество истории и древностей словенорусских”. <...> Записка эта и устав переписаны были скоро и представлены князем Дмитрию Гавриловичу Бибикову, уезжавшему в Петербург. Но, видно, не была еще пора исполниться замышлению Иннокентия о Киевском обществе; да и сам он вскоре был оторван от Киева...» [14, с. 114–116].

[3] Временная комиссия для разбора древних актов (Киевская археографическая комиссия) была учреждена в Киеве в 1843 г. с целью выявления, изучения и публикации архивных документов. В 1845–1859 гг. выходили «Памятники, изданные Временною комиссиею для разбора древних актов, высочайше учрежденною при Киевском военном, Подольском и Волынском генерал-губернаторе». С 1859 г. начался регулярный выход новой серии — «Архив Юго-Западной России», продолжавшийся до 1914 г.

[4] «Некоторые из Киевских любителей и ревнителей русской старины согласились тогда (в 1870 г.) вместе основать Киевское общество истории и древностей при университете св. Владимира». Исполнение этого намерения было отложено, но в сентябре и октябре 1871 г. Максимович возобновлял хлопоты [13].

[5] Согласно официальному документу, список учредителей насчитывал 11 человек: профессора университета Св. Владимира И.П. Хрущев, В.С. Иконников, В.Б. Антонович, профессора Киевской духовной академии П.А. Лашкарев, И.И. Малышевский, В.Ф. Певницкий, Ф.А. Терновский, Н.И. Петров, помощник попечителя Киевского учебного округа М.А. Ту-

лов, чиновник особых поручений при Киевском, Подольском и Волынском генерал-губернаторе А.Ф. Воронин, протоиерей Софийского собора П.Г. Лебединцев [15, с. 1572–1573]. Как зафиксировано в данном документе, в качестве «ближайшей цели» учреждаемого общества планировалось «установление связи между учеными гор. Киева и предоставление каждому из них возможности делиться с знатоками дела научными доводами, открытиями, статьями, приготовленными к печати» [15, с. 1572].

[6] Основанием для таких слухов послужили параллельные хлопоты об учреждении указанного выше «мирского» исторического общества и церковно-археологического общества с музеем при Киевской духовной академии (см. примеч. 10). Эти опасения должна была развеять специальная «Записка члена-корр<еспондента> Археологического общества Н. Сементовского», где указывалось: «Если даже и учредятся в Киеве и в других местах того края от духовного ведомства предполагаемые комиссии для разработки исторических материалов и собрания церковной старинной утвари, то такие комиссии не могут служить препятствием к устройству в Киеве особого отдела Археологического общества». Выражалась надежда на взаимодействие научного сообщества и церкви с целью «сохранения памятников древности в том крае», пока что беспощадно «разрушаемых и истребляемых временем и невежественными руками» [16, с. 65]. Судя по составу учредителей как из университета, так и из академии (см. примеч. 5), консенсус был найден.

[7] Вероятно, речь идет о двух московских обществах — основанном в 1805 г. Обществе истории и древностей российских (в 1857–1874 гг. под началом С.Г. Строганова) и образованном в 1864 г. Археологическом обществе под началом А.С. Уварова.

[8] Второй Археологический съезд проходил 7–20 декабря 1871 г. «Гражданин» дал отчет о нем 17 января 1872 г. в том же номере, что и «Заметки» Лескова.

[9] Петр Александрович Лашкарев (1833–1899) — историк церковного права и церковной архитектуры, профессор Киевской духовной академии и Киевского университета, основатель киевского Церковно-археологического музея (см. след. примеч.).

[10] Имеются в виду открытые в ноябре 1872 г. при Киевской духовной академии Церковно-археологический музей и Церковно-археологическое общество. Лесков упоминает прения на утреннем общем собрании Второго Археологического съезда 11 декабря 1871 г., следующим образом зафиксированные в протоколе: «...г. Лашкарев прочел проект образования при духовных академиях церковно-археологических музеев. По поводу этого проекта П.И. Савваитов объяснил, что почин в деле устройства церковно-археологических музеев принадлежит бывшему вологодскому архиерею Иннокентию. Мысль об этом высказана была впервые собственно М.П. Погодиным, еще в “Москвитянине”; но преосв<ященный> Иннокентий первый старался осуществить эту мысль на деле <...>. Сам г. Савваитов составил проект об устройстве хранилища памятников древнего русского благочестия. Выразив полное свое сочувствие к высказанному г. Лашкаревым предположению об устройстве музеев, г. Савваитов заметил, что он считает более удобным устроить епархиальные, а не академические музеи, так как своему архиерею священник волею-неволею, а понесет все примечательное» [16, с. 60–61]. Ср.: Петербургская хроника // Голос. 1871. № 344. 13 декабря.

[11] Библиотека Киевской духовной академии два раза уничтожалась пожарами — в 1780 и 1811 гг.

[12] Очевидно, имеется в виду реконструкция обоих академических корпусов в 1863–1864 гг. и тогда же перенос библиотеки из нового корпуса в старый (см.: [8, с. 36]).

[13] В годы правления Екатерины II обсуждался проект преобразования Киевской академии в университет с четырьмя факультетами, но он не был реализован. В эпоху реформ 1860-х гг. обсуждались предложения о создании богословских факультетов в университетах по примеру Западной Европы взамен духовных академий.

[14] Имеется в виду «общедоступное народное издание» в 6 томах: [9].
[15] Сын отечества. 1871. № 281. 3 декабря. С. 4.
[16] Судя по объявлению, планировалось издать «полное собрание сочинений» в 10 томах. Вышло одиннадцать томов: [10].
[17] В счет идут публикации «Последних дней...» в журнале «Христианское чтение» 1828–1830 гг. и в составе трехтомного издания сочинений Иннокентия 1843 г.
[18] Разночтения обнаруживаются в самом объявлении. Вначале крупным планом подано: «Только что поступила в продажу: **ИСТОРИЯ ЗЕМНОЙ ЖИЗНИ** ГОСПОДА НАШЕГО **ИИСУСА ХРИСТА**». Далее более мелким шрифтом сообщается о выходе двух томов «большого издания» Иннокентия, где та же книга в качестве IX тома названа чуть короче: «История земной жизни Иисуса Христа». Однако затем в перечне всех томов как «большого» (в том же IX томе), так и «народного» (т. VI) изданий фигурирует сочинение под известным названием «Последние дни земной жизни Господа нашего Иисуса Христа» (Сын отечества. 1871. № 281. 3 декабря. С. 4). У невнимательного читателя могло создаться впечатление, что новое издание — расширенный вариант уже известного. Объявление завершалось словами М.О. Вольфа: «Имея в виду высокое достоинство сочинений преосвященного Иннокентия и то, что новое полное издание их в свет делает не только честь, но есть как бы прямой долг русского издателя, я приобрел в право издавать все сочинения в собственность и вознамерился собрать в одно полное издание не только напечатанные прежде, но и те, которые остались после него в рукописях, я решился дать русскому обществу такое издание, которое будет соответствовать достоинству писателя...» (там же).

Список литературы

Исследования

1 *Викторович В.А.* Происхождение «Гражданина»: авторы, концепции, жанры // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22, № 4. С. 117–157. https://doi.org/10.15393/j9.art.2024.14522

2 *Викторович В.А.* Ф.М. Достоевский — редактор «Гражданина» (1873–1874). Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019. 426 с.

3 *Макаревич О.В.* Об умении плести лапти, литературных юзниках и секретной печати (рецензии Н.С. Лескова в «Новом времени» конца 1870-х годов) // Русская литература. 2023. № 4. С. 191–207. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2023-4-191-207

4 *Столярова И.В.* Н.С. Лесков в «Русском мире» (Проблемы атрибуции) // *Лесков Н.С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Терра — Книжный клуб, 2007. Т. 10: Сочинения 1870–1871. С. 624–638.

5 *Туниманов В.А.* Ф.М. Достоевский и Н.С. Лесков в 1873 году: литературная дуэль // Ars philologiae: профессору Аскольду Борисовичу Муратову ко дню шестидесятилетия / под ред. П.Е. Бухаркина. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 172–189.

6 [*Эджертон В., Громов В.А., Майорова О.Е., Алексеева Т.А., Чуднова Л.Г.*] Лесков в газетной периодике. Разыскания // Литературное наследство. М.: Наследие, 2000. Т. 101: Неизданный Лесков. Кн. 2. С. 114–262.

7 *Muller de Morogues I.* L'œuvre journalistique et littéraire de N.S. Leskov: Bibliographie. Bern; Frankfurt a/M.; New York: Peter Lang, 1984. 168 p.

Источники

8 *Бурега В.В.* Киевская духовная академия: очерк истории. Электронное издание. М.; Киев; СПб.: Изд-во «Аксион эстин», 2013. 59 с. URL: https://russian-theology.ru/cds/theological-education-2/e-books/review/burega.pdf (дата обращения: 15.03.2026).

9 *Иннокентий (Борисов), архиеп.* Сочинения Иннокентия, архиепископа Херсонского и Таврического: [в 6 т.]. СПб.; М.: Изд. М.О. Вольфа, 1870–1874.

10 *Иннокентий (Борисов), архиеп.* Сочинения Иннокентия, архиепископа Херсонского и Таврического: [в 11 т.]. СПб.; М.: Изд. М.О. Вольфа, 1872–1877.

11 *Лесков Н.С.* Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Терра / Книжный Клуб «Книговек», 1996–. Т. 1–15.

12 *Лесков Н.С.* Собр. соч.: в 11 т. М.: ГИХЛ, 1956–1958.

13 *Максимович М.* Нечто об учреждении в Киеве исторического общества // Киевлянин. 1872. № 149. 14 декабря.

14 *Максимович М.* Письма о Киеве и воспоминания о Тавриде. СПб.: Тип. А. Траншеля, 1871. [2], 154, II с., 1 л. фронт.

15 Об учреждении «Исторического общества Нестора Летописца» в Киеве. Выписка из журналов Комитета министров 15-го и 28-го ноября 1872 года (Дело Департамента народного просвещения 1872 года № 6) // Сборник постановлений по Министерству народного просвещения. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1877. Т. 5: Царствование императора Александра II. 1871–1873. С. 1570–1573. URL: https://docs.historyrussia.org/ru/indexes/values/1523367 (дата обращения: 15.03.2026).

16 Труды Второго Археологического съезда в Санкт-Петербурге. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1881. Вып. 2. 369 с. разд. паг., 1 ил.

References

1 Viktorovich, V.A. "Proiskhozhdenie 'Grazhdanina': avtory, kontseptsii, zhanry" ["The Origin of the 'Grazhdanin': Authors, Concepts, Genres"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 22, no. 4, 2024, pp. 117–157. https://doi.org/10.15393/j9.art.2024.14522 (In Russ.)

2 Viktorovich, V.A. *F.M. Dostoevskii — redaktor "Grazhdanina" (1873–1874)* [*F.M. Dostoevsky — the Editor of the "Grazhdanin" (1873–1874)*]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 2019. 426 p. (In Russ.)

3 Makarevich, O.V. "Ob umenii plesti lapti, literaturnykh iuznikakh i sekretnoi pechati (retsenzii N.S. Leskova v 'Novom vremeni' kontsa 1870-kh godov)" ["On the Ability

to Weave Bast Shoes, Literary Prisoners and Secret Printing (Reviews by N.S. Leskov in 'Novoe Vremya' in the Late 1870s)"]. *Russkaia literatura*, no. 4, 2023, pp. 191–207. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2023-4-191-207 (In Russ.)

4 Stoliarova, I.V. "N.S. Leskov v 'Russkom mire' (Problemy atributsii)" ["N.S. Leskov in the 'Russian World' (Problems of Attribution)"]. Leskov, N.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [*The Complete Works: in 30 vols.*], vol. 10: Sochineniia 1870–1871 [Works 1870–1871]. Moscow, Terra—Knizhnyi klub Publ., 2007, pp. 624–638. (In Russ.)

5 Tunimanov, V.A. "F.M. Dostoevskii i N.S. Leskov v 1873 godu: literaturnaia duel'" ["F.M. Dostoevsky and N.S. Leskov in 1873: A Literary Duel"]. *Ars philologiae: professoru Askol'du Borisovichu Muratovu ko dniu shestidesiatiletiia* [*Ars philologiae: to Professor Askold Borisovich Muratov on the Occasion of His Sixtieth Birthday*], ed. by P.E. Bukharkin. St. Petersburg, St. Petersburg State University Publ., 1997, pp. 172–189. (In Russ.)

6 Edgerton, W., Gromov, V.A., Maiorova, O.E., Alekseeva, T.A., and L.G. Chudnova. "Leskov v gazetnoi periodike. Razyskaniia" ["Leskov in the Newspaper Periodicals. The Investigations"]. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 101: Neizdannyi Leskov [Unpublished Leskov], book 2. Moscow, Nasledie Publ., 2000, pp. 114–262. (In Russ.)

7 Muller de Morogues, Inès. *L'œuvre Journalistique et Littéraire de N.S. Leskov: Bibliographie*. Bern, Frankfurt a/M., New York, Peter Lang, 1984. 168 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/CVZQQI
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

«ПОСЛЕДНИЕ ДНИ ИМПЕРАТОРСКОЙ ВЛАСТИ» А. БЛОКА: ОТ СЛУЖЕБНОГО ЗАДАНИЯ К ОЧЕРКУ

© 2026 г. А.С. Александров
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 22 февраля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 30 марта 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-480-499

Аннотация: В настоящей статье рассмотрен ряд вопросов, связанных с историей создания очерка А. Блока «Последние дни императорской власти», явившегося результатом служебной деятельности поэта в Чрезвычайной следственной комиссии. На широком источниковедческом материале (записные книжки, дневник, письма, протоколы заседаний) установлены этапы подготовки Отчета Учредительному собранию, описано отношение Блока к этой деятельности. В работе прослежена непосредственная связь работы над отчетом *ЧСК* с очерком «Последние дни императорской власти». Сопоставлены сохранившиеся планы к Отчету с содержанием очерка, выявлена схожесть этих работ. В ходе анализа ряда документов из архива Блока удалось уточнить время сбора материалов для Отчета Учредительному собранию, вошедших впоследствии в очерк «Последние дни императорской власти». В работе представлены документы из архива Блока, в том числе ранее не публиковавшиеся архивные материалы из Рукописного отдела Пушкинского Дома.

Ключевые слова: А.А. Блок, Чрезвычайная следственная комиссия, революция, очерк, служебная деятельность

Информация об авторе: Александр Сергеевич Александров — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0001-8611-6490

E-mail: aspiros.83@mail.ru

Для цитирования: *Александров А.С.* «Последние дни императорской власти» А. Блока: от служебного задания к очерку // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 480–499. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-480-499

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE LAST DAYS OF IMPERIAL POWER BY A. BLOK: FROM A SERVICE ASSIGNMENT TO AN ESSAY

© 2026. Alexandr S. Alexandrov
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia
Received: February 22, 2025
Approved after reviewing: March 30, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Abstract: This article examines a number of issues related to the history of the creation of A. Blok's essay *The Last Days of Imperial Power*, which was the result of the poet's service in the Extraordinary Investigative Commission (EIC). Based on extensive source material (notebooks, diary, letters, meeting minutes), the stages of preparing *the Report to the Constituent Assembly* are established, and Blok's attitude to this activity is described. The work traces the direct connection between the work on the EIC report and the essay *The Last Days of Imperial Power*. The surviving plans for *the Report* are compared with the content of the essay, and the similarities between these works are revealed. In the course of analyzing a number of documents from Blok's archive, it was possible to clarify the time of collection of materials for *the Report to the Constituent Assembly*, which were later included in the essay *The Last Days of Imperial Power*. The work presents documents from Blok's archive, including previously unpublished archival materials from the Manuscript Department of the Pushkin House.

Keywords: A.A. Blok, Extraordinary Investigative Commission, revolution, essay, official activity

Information about the author: Alexandr S. Alexandrov, PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia. https://orcid.org/0000-0001-8611-6490

E-mail: aspiros.83@mail.ru

For citation: Alexandrov, A.S. "*The Last Days of Imperial Power* by A. Blok: from a Service Assignment to an Essay." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 480–499. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-480-499

Одним из важных вопросов, связанных с изучением труда А. Блока «Последние дни императорской власти»[1], является проблема демаркации — проведения условной разделяющей границы между непосредственно служебной деятельностью в Чрезвычайной следственной комиссии (далее — *ЧСК*), в рамках которой эта работа создавалась (написание глав Отчета Учредительному собранию), и непосредственно авторским замыслом и его реализацией в основном тексте очерка, опубликованного сначала в усеченном виде (без Приложений) в журнале «Былое» и затем вышедшего отдельной книгой в издательстве «Алконост». Этот вопрос ставился в работах исследователей, обращавшихся к изучению очерка Блока. Так, Е.В. Иванова в своей монографии, посвященной последним годам жизни Блока, отметила, что «будущий очерк складывался еще в ходе работы Комиссии» [4, с. 78] и был непосредственно связан с подготовкой итогового отчета для Учредительного собрания. З.И. Перегудова, подготовившая совместно с С.С. Лесневским переиздание «Последних дней императорской власти», в специальной статье отметила, что «после прекращения работы Комиссии Блок с еще большим интересом начинает разрабатывать тему, которая касалась последних дней старого режима», и, не связанный обязательствами, «меняет свой первоначальный замысел» [5, с. 357][2].

1 Впервые работа Блока была опубликована в журнале «Былое» (1919 [1920]. № 15. С. 3–50) [8] без Приложений, под заглавием «Последние дни старого режима» за подписью «Александр Блок»; в полном отдельном издании после заглавия «Последние дни императорской власти» авторство снято: «по неизданным документам составил Александр Блок» (Пб.: Алконост, 1921. 168 с.) [10]. Далее эти разночтения не оговариваются.

2 См. также статью Е.И. Гончаровой «Летописец последних дней императорской власти: (Александр Блок и Чрезвычайная следственная комиссия)» [3].

В чем состоял изначальный замысел Блока, как он трансформировался в основном тексте очерка, где проходит рубеж между служебным заданием, в рамках которого изначально действовал поэт, и его собственной авторской инициативой, когда возник замысел создания очерка, — эти чрезвычайно важные и сложные вопросы будут в центре настоящей работы. К сожалению, вынуждены признать, что в ряде ответов на поставленные вопросы мы остаемся в области гипотез и предположений за неимением объективных данных: записные книжки, которые потенциально могли бы прояснить ряд поставленных нами вопросов, были сожжены поэтом, а имеющиеся дневниковые записи не затрагивают эту деятельность, с 20 октября 1917 г. по 3 января 1918 г. — отсутствуют.

Вопрос об отчете *ЧСК* как итоговом документе был утвержден практически сразу после образования Комиссии. В положении о ней, опубликованном 12 марта 1917 г., сообщалось, что результатом деятельности должны стать «акты окончательного расследования», которые «Комиссия представляет со своим письменным о дальнейшем направлении дела заключением генерал-прокурору для доклада Временному правительству» [12]. Впоследствии было сделано важное уточнение: итоги работы *ЧСК* планировалось представить не Временному правительству, а Всероссийскому учредительному собранию, изначально намеченному на 30 сентября 1917 г.

В первые месяцы работы Комиссии (март-апрель 1917 г.) производились интенсивные дознания заключенных, многочисленные следственные части вели расследования «противоправных действий» отдельных должностных лиц, шли допросы, связанные с резонансными событиями начала XX в.: «делом Бейлиса», «Ленским расстрелом» и пр.

В сложной структуре *ЧСК* специальная Редакционная комиссия по составлению Отчета появилась 18 мая [5, с. 346]. В записных книжках Блока информация о первых обсуждениях итогового документа появилась 25 мая: «Утром в Зимн<ем> дв<орце> обсуждали мы составление отчета о деят<ельности> Комиссии (предварит<ельное> совещание)»[3]. В письме к матери от 26 мая 1917 г. он добавлял: «Я приму участие в составлении отче-

3 $ЗК_{49}$. Л. 31 об. Здесь и далее Записные книжки Блока цитируем по первоисточнику ($ЗК_{49}$ — ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 361, $ЗК_{50}$ — Там же. Ед. хр. 361; $ЗК_{52}$ — Там же. Ед. хр. 362) с указанием принятого в ПССиП условного сокращения и листа единицы хранения при цитате.

та, т. е. мне будет поручено написать какую-нибудь часть. Муравьев предлагает характеристики всех» [14, с. 368]. Фактически этот тематический узел, предложенный Блоку председателем *ЧСК* еще в конце мая 1917 г., так и закрепится за ним. В июне-июле в комиссиях и подкомиссиях шел интенсивный обмен мнениями о форме и структуре отчета. По-видимому, накануне одного из совещаний по выработке итогового документа Блок, размышляя о его содержании, сделал запись в своем дневнике: «В отчете Комиссии следует обойтись без анекдотов; но использовать тот богатый *литературный* матерьял, который дают именно стенограммы» [7, с. 218]. 20 июня в узком кругу (С.В. Иванов, П.С. Тагер и Блок) состоялось камерное совещание, зафиксированное в дневнике поэта: «Г-н Тагер пространно излагал дело, в курс которого он несколько вошел. Я осторожно успел сказать только, что отчет должен быть проникнут революцией[4] (С.В. Иванов согласился быстро), успел предложить редакторов (литераторов) и намекнул, что бумажка г. Тагера не план, а конспект (г. Тагер тоже сдался). <…> Комиссия будет редакционная, под председательством С.В. Иванова. Секретарем будет, к счастью, г. Лесневский (он аккуратен, по крайней мере). <…> Мы будем заниматься и отчетом, и выработкой плана издания»[5]. По результатам этого заседания Блок вновь отметил: «В отчете мне, по-видимому, предстоит дать характеристику министров» [7, с. 220].

На одном из ключевых заседаний, состоявшемся 21 июня, было принято решение о том, что «отчет не должен быть сведен к изложению лишь тех “криминальных выводов”, к которым пришла Комиссия», а «должен

4 Ср. запись в $ЗК_{50}$: «Комиссия в самом определении своем носит понятие чрезвычайности. Потому и отчет ее должен быть чрезвычайным. Он должен соединить в себе деловую точку зрения с революционным призывом. Отчет, пользующийся тщательно проверенным матерьялом, добытым в течение работы Комиссии, должен быть проникнут весь, с начала до конца, русским революционным пафосом, который отражал бы в себе всю тревогу, все надежды и весь величавый романтизм наших дней. Простым “деловым” отчетом Комиссия не отчитается перед народом, который ждет от всякого нового Революционного учреждения новых слов. Нельзя забывать, что Демократия опоясана // бурей. Для того чтобы [обсудить] выработать план работы в свете такого революционного пафоса, следует призвать писателей, ближ<айшим> обр<азом> — редакторов Чр<езвычайной> сл<едственной> к<омиссии>» (Л. 51–51 об.).

5 Как отмечает З.И. Перегудова, «из состава отчетной комиссии, руководителем которой несколько позже будет назначен Е. Тарле, выделяется редакционная комиссия, которая должна непосредственно просматривать подготовленный материал» [5, с. 348]. В состав этой комиссии вошли С.Ф. Ольденбург, П.С. Тагер, Е.Я. Черномордик и Блок.

быть политическим и дать документальную характеристику старого порядка»[6]. В этом же заседании упоминался срок, к которому работа над итоговым документом должна быть завершена, — это конец августа, сентябрь отводился на предпечатную подготовку и типографию. В заседании особо была подчеркнута сложность поставленной задачи: намеченные масштабы и крайне ограниченные сроки (которые впоследствии постоянно сдвигались), при том, что следствие по многим делам было еще не завершено и интенсивно шли допросы свидетелей и арестантов Трубецкого бастиона Петропавловской крепости. По результатам этого заседания было принято решение, в котором подчеркивалось, что Отчет должен представлять собой не историческую работу, но «доклад, распадающийся на две части»: «1) материалы к докладу, 2) доклад в тесном смысле этого слова. В том (или томы), посвященный материалам, должны войти: 1) постановления следователей о привлечении, 2) все интереснейшие документы, коими Комиссия будет располагать, 3) готовые очерки по отдельным вопросам и т. д.»[7] В протоколе этого заседания пояснялось, что доклад должен представлять собой короткий сравнительно очерк, «выявляющий то самое яркое в политическом отношении, что нашла Комиссия, составленный главным образом по заключенным следственным производствам»[8]. Блок присутствовал на июньских заседаниях, находил их «бестолковыми», скептически смотрел на все обсуждения, считая, что в итоге «ничего не выйдет» [7, с. 220]. На свою роль в подготовке итогового документа смотрел неопределенно: «Тысяча комбинаций мешает мне найти свое отношение к отчету, который поворачивается, по-видимому, совершенно не так, как мне брезжит» [7, с. 220]. Реакция Блока на первые заседания по составлению отчета сохранилась в письме к матери от 23 июня: «Из этих дней только один был интересный <…>. В остальные я бессмысленно тратил время на заседаниях во дворце по поводу отчета, в котором я, предполагается, буду принимать участие, что я плохо себе представляю. Состав нашей редакционной комиссии мешает ясности моих собственных соображений, и все пока поворачивается так, что я зря трачу нервы и время» [14, с. 379–380].

6 Журнал заседания Подкомиссии по составлению отчета 21 июня 1917 г. // ГА РФ. Ф. 1467. Оп. 1. Д. 220. Л. 1–2.

7 Там же.

8 Там же.

Еще одно большое заседание по обсуждению принципов будущего отчета состоялось 4 июля 1917 г. под председательством Н.К. Муравьева. Председатель *ЧСК* вновь подчеркнул, что «доклад Учредительному собранию должен представлять собою сводку политическую и криминальную, на основе тех материалов, коими располагает Комиссия. В доклад должны войти судебные материалы, которые надо осветить политической точкой зрения, включив в доклад характеристики наиболее выдающихся деятелей старого порядка, выдающиеся не в смысле их индивидуальности, а в смысле их деятельности»[9]. В ходе заседания, согласно протоколу, состоялся обмен мнениями; свои взгляды на итоговый документ высказали С.В. Иванов, С.Ф. Ольденбург, В.А. Жданов, П.С. Тагер, Н.И. Идельсон, А.С. Тагер, Е.Я. Черномордик, С.А. Гуревич. Муравьев, резюмируя прения, подчеркнул, что «с предварительным обсуждением доклада, его сущности надо покончить»[10]. По результатам совещания редакционной коллегии предлагалось выработать конкретную форму отчета, план и произвести распределение работ между отдельными сотрудниками. При всем недовольстве Блока заседаниями, посвященными отчету, у него определенно сложилось свое представление о форме и содержании итогового документа. Свою позицию он высказал на одном из заседаний, о чем сообщал матери 7 июля 1917 г.: «Хотя мою точку зрения признали “аристократической”, тем не менее сказали, что для нее будет найдено применение в моей области (я излагал проекты отчета Учред<ительному> собранию)» [14, с. 285]. 8 июля он сделал пространную запись в дневнике, свидетельствующую о напряженном обдумывании Отчета и его формы: «Что мыслится прежде всего, когда думаешь о докладе высокого государственного учреждения — Следственной комиссии, долженствующей вынести приговор старому 300-летнему режиму, — учреждению еще более высокому — Учредительному собранию нового режима? Мыслится русская речь, немногословная, спокойная, важная, веская, памятная, — и соответствующее издание Государственной типографии. <…> Такую речь поймет народ <…>» [7, с. 227–228].

9 Протокол заседания по обсуждению основных принципов, по коим должен быть составлен доклад ЧСК Учредительному собранию от 4 июля 1917 г. // ГА РФ. Ф. 1467. Оп. 1. Д. 2. Л. 68.

10 Там же. Л. 69.

Во второй половине июля работа по отчету в комиссиях начала принимать все более определенный и внятный характер. От абстрактных рассуждений о структуре и темах отчета члены *ЧСК* приступили к непосредственной работе — распределению конкретных глав и разделов доклада.

В архиве Блока сохранился протокол заседания *ЧСК* от 21 июля 1917 г., в результате которого было принято решение выделить Редакционную комиссию по составлению отчета в лице Председателя С.Ф. Ольденбурга и членов: С.В. Иванова, П.Е. Щеголева, В.А. Жданова, А.С. Тагера, П.С. Тагера, Е.Я. Черномордика, М.П. Миклашевского, Л.Я. Гуревич и А.А. Блока. Также было принято решение пригласить в комиссию Е.В. Тарле — впоследствии он станет главным редактором отчета *ЧСК* Учредительному собранию. После ухода С.Ф. Ольденбурга с 24 июля 1917 г. на должность Министра народного просвещения Временного правительства на некоторое время возглавит Редакционную комиссию.

На этом же заседании речь зашла о распределении отдельных частей отчета. Так Н.И. Идельсону предстояло писать о Б.В. Штюрмере, А.С. Тагеру — о Т.Г. Щегловитове, П.С. Тагеру — о Н.А. Маклакове, М.П. Миклашевскому — о И.Л. Горемыкине и А.А. Макарове, Е.В. Тарле — о С.Е. Крыжановском (с пометой «предположительно») и т. д. На заседании были распределены и другие разделы планируемого отчета: П.Е. Щеголеву предлагалось осветить деятельность Департамента полиции, Е.Я. Черномордику — перлюстрацию и меры против печати (в том числе — военную цензуру), С.Я. Гуревичу — рептильный фонд, профессору И.М. Громогласову — церковь. Остались и нераспределенные темы, для большинства из них были намечены авторы[11].

Именно на этом заседании определилось первое служебное задание Блока — написать очерк о Протопопове. В дневнике 21 июля 1917 г. он записал: «Днем началось наше заседание об отчете <...>. Ольденбург и председатель сказали мне несколько любезностей, и я принужден согласиться попробовать писать очерк о Протопопове. Муравьев сказал, что будет мне помогать. По-моему, по-прежнему нет плана; что будет из ряда очерков, я не представляю. Почему это отчет? Но матерьял интересен, и я испытаю силы над Протопоповым» [7, с. 286].

11 См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 24. Л. 1–1 об.

По-видимому, в двадцатых числах июля с приходом в комиссию Е.В. Тарле отчет приобрел окончательную структуру, был разработан окончательный план, еще один раздел которого был поручен Блоку. 1 августа 1917 г. он записал в дневнике: «Я, по-видимому, беру, кроме “Протопопова”, “Последние дни старого режима”» [7, с. 293]. Ранее нами установлено, что раздел о Протопопове, считавшийся исследователями ненаписанным[12], все-таки был подготовлен поэтом и вошел в финал Первой главы «Последних дней императорской власти» [1, с. 432–451].

В какую же часть очерка включена глава «Последние дни старого режима», порученная поэту в рамках служебного задания редакционной комиссией *ЧСК*? И каков ее состав? Важно оговориться, что эти две работы (очерк и глава), имеющие одинаковые заглавия (первоначально очерк вышел под заглавием «Последние дни старого режима»), не тождественны. Основными источниками, проясняющими поставленные вопросы, являются документы из архива Блока и главным образом черновой автограф (далее — *ЧА*) очерка «Последних дней императорской власти».

Как и в случае с разделом о Протопопове, к главе отчета «Последние дни старого режима» сохранилось несколько вариантов плана, по которым мы со всей определенностью можем судить и о содержании этого раздела, и о его временных рамках. Согласно плану от 19 августа 1917 г. в главе отчета «Последние месяцы <так!> старого режима», «обнимающей время с 1 ноября 1916 года по 27 февраля 1917 года», планировалось осветить работу «Государственной думы и Государственного совета», изложить деятельность «придворных и правых партий, кружков и отдельных лиц». В тезисах также обозначены темы: «Убийство Распутина», «Обстоятельства отставки Штюрмера, Трепова, Бобринского, Макарова, Шуваева, Игнатьева, Оболенского». Предполагалось также осветить работу Совета министров и министерств. Заканчивается план двумя тезисами: «Судьба ведомства здравоохранения (Рейн)» и «Февральские дни». В примечании к плану сказано, что «деятельность Протопопова должна быть предметом особой главы» [9, с. 286–287].

Фактически все эти тезисы нашли отражение в первой главе очерка *ПДИВ*. Достаточно сравнить этот план с абреже — перечнем основных тем, помещенных перед текстом первой главы после заголовка, — чтобы сделать

12 См., например, комментарий В.Н. Орлова к Дневнику Блока: [11, с. 502].

выводы об их большой схожести: «Болезнь государственного тела России. — Царь, императрица, Вырубова, Распутин. — Великие князья. — Двор. — Кружки: Бадмаев, Андронников и Манасевич-Мануйлов. — Правые. — Правительство; Совет министров; Штюрмер, Трепов и Голицын. — Отношение правительства к Думе. — Гр. Игнатьев и Покровский. — Беляев. — Н. Маклаков и Белецкий. — Протопопов» [9, с. 5].

Акцентируем внимание на периоде, обозначенном в плане главы, — с 1 ноября 1916 г. по 27 февраля 1917 г. Среди подготовительных материалов в архиве Блока сохранилась «общественно-политическая хронология», на основе газетных сообщений, охватывающая период с сентября 1916 г. по 26 февраля 1917 г., озаглавленная «Сводка событий». На этот документ неоднократно обращали внимание исследователи, в переиздании очерка он опубликован и сопровожден обстоятельной статьей [6, с. 366–372]. И план, составленный 19 августа 1917 г., и «Сводка событий» обрываются на последних числах февраля, в то время как очерк «Последние дни императорской власти» доведен до 8 марта 1917 г.

В *ЧА* очерка (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 212) на одном из оборотов первой главы сохранился тезисный план, который схож с планом от 19 августа 1917 г. к главе отчета, однако представленные здесь пункты более конкретизированы и детализированы. Этот документ, являющийся тезисным планом первой главы, раннее не публиковался, приведем его полностью[13].

[Печать — Амфитеатров, Бурцев]

Общее положение к 1 ноября 1916 г.

Царская семья и двор. Участие императрицы. Кружки, и отдельные люди, влияющие на верховную власть. Военное положение. Отношение к законодат<ельным> учреждениям. Положение дел в ведомствах.

Чтобы это составить, нужна сводка по группам.

Закон<одательные> учр<еждения> (Сов<ет> и Дума)

Балашов, В. Бобринский, Бубликов (?), Голубев, **Горемыкин**, Годнев, Гримм, Дейтрих, Дитмар, думск<ие> комиссии, совещ<ание> Сов<ета> ста-

13 <Тезисы к Главе I очерка> // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 18 об. Фамилии, выделенные полужирным шрифтом, — подчеркнуты Блоком красным карандашом; курсивом — вписаны красным карандашом.

рейш<ин>, созыв и роспуск, 87 ст<атья>, законы, законопроект, В. Н. Львов, к<онституционные>-д<емократы>, трудовики, окт<ябристы>, с<оциалисты>-д<емократы>, с<оциалисты>-р<еволюционеры>, Керенский, **Крыжановский**, Куломзин, Голубев, Левашов, В. Маклак<ов>, **Н. Маклаков**, **Марк<ов> II,** Меллер-Заком<ельский>, Мерщий, **Милюков**, Нейдгард, Некрасов, Олсуфьев, Прогресс<ивный> блок, Пуриш<кевич>, Пьяных, Ржевский, Родз<янко>, Родичев, Самарин, Скобелев, Стишинский, Е. Трубецкой, **Чхеидзе**, Чхенкели, Шингарев, Ширинский-Шихматов, Шульгин, **Щегловитов**.

Царская семья, двор. Кружки и темные полит<ические> дела. Распутин, **Вырубова**, **Андроников**, Васильчиков, **Воейков**, Кауфм<ан>-Туркест<анский>, **Манасевич**, Никол<ай> Никол<аевич>, немцы, Сухомлинов, Рубиншт<ейн> и Вольфзон, сахарозаводчики, Ставка, Северопомощь, **Фредерикс**, кн<язь> Юсупов, царь, царица, их дети, **Н. И. Иванов,** *Спиридович, Бадмаев, Дубенский, Белецкий.*

Правые: Дубровин, Левашов.

Мин<истр> вн<утренних> д<ел> **Прот<опопо>в**, Амфитеатров, Анциферов, аресты, Балк, Бальц, **Белецкий**, **Волконский**, высылки, Гурлянд, евреи, забаст<овки>, заводы, Катенин, Ключарев, **Комиссаров**, Комиссия о настроении петерб<ургских> рабочих, кооперация, Куколь-Ясн<опольский>, **Курлов**, Мрозовский, Муратов, Оболенский, печать, полиция, рабочие, Рачковский, Удинцов, **Хабалов**, Хрусталев-Носарь, цензура, Шебеко, штрафы, Пильц, *Плеве, Рейнбот.*

М<инистерство>во з<емледелия>, Грудистов, Риттих, Бобринский, *Наумов.*

Война, Брусилов, беженцы, **Беляев**, Григорович, Гурко, Рузский, Шуваев.

М<инистерст>во здравоохран<ения>, **Рейн**.

Мин<истерство> юст<иции>, **Веревкин**, **Добровольский**, **Макаров**, **А. А. Хвостов**, **Щегловитов**.

Мин<истерство> пут<ей> сообщ<ения> – жел<лезные> дороги, Криг<ер>-Войновский

Церковь Варнава, Владимир, Волжин, Восторгов, Гермоген, Жевахов, Зайончковский, Макарий, Мардарий, Питирим, Раев.

Дворяне — Базилевский

Обществ<енные> организ<ации>. Военно-пром<ышленный> комит<ет> и **Гучков**, Земгор, Земск<ий> союз, Грузинов (?), Г. Е. Львов, **Челноков** и Моск<овская> гор<одская> дума, Петр<оградская> гор<одская> дума, Рябушинский, Союз городов, Терещенко.

Сов<ет> Министров, **Голицын**, Трепов, **Штюрмер**, *Лодыженский*.

Верх<овный> совет

Нар<одное> просв<ещение> Грабовский, **Игнатьев**, Шевяков, Кульчицкий.

Продовольствие. Громан, Струве, мясо, сахар, твердые цены, топливо, хлеб, центроуголь, Шаховской.

М<инистерство> фин<ансов>, Барк, займы

Мин<истерство> ин<остранных> дел: Неверов (?), **Нератов**, **Покровский**, **Сазонов**, **Штюрмер**.

Гос<ударственный> контр<оль>, Феодосьев

Велеп<ольский> Польша? Финляндия? Совещ<ания> специал<ьные>, общие междуведомст<венные>, Съезды, **Бурцев**, Татьян<инский> комитет, Шептицкий.

В этом документе обращают на себя внимание графические акценты — подчеркнутые и вписанные фамилии. По-видимому, пометы и записи красным карандашом сделаны уже после написания первой главы, и Блок таким образом выделил то, что ему удалось отразить в очерке. Очевидно, многое из того, что было запланировано, не вошло ни в первую, ни в другие главы. Например, согласно тезисам, изначально планировалось осветить деятельность накануне революции важного общественного института — церкви, отсутствует характеристика ряда государственных лиц. Отметим, что анализ чернового автографа свидетельствует об отказе автора от некоторых деталей, которые должны были войти в текст. Так, в первой главе в *ЧА* на л. 18 (заполненном на одну треть) оставлено место, на полях справа сделана запись карандашом: «Рейн? Риттих, Кригер-Войн<овский>, Кульчицкий, Барк, Григорович, Федосеев, Раев», — впоследствии зачеркнутая. Очевидно, оставленное на листе пространство предназначалось для информации об упомянутых лицах, однако так и осталось незаполненным.

Черновой автограф — важное свидетельство напряженной работы Блока над очерком. Обращают на себя внимание исправления именно в

первой главе — это сложная многослойная правка красным, синим, зеленым, простым карандашами и чернилами. Подчеркнем, что правка во второй и третьей главе не сопоставима с исправлениями в первой части.

Отметим также, что автограф вложен в папку, на которой сделана запись рукой Блока: «“Последние дни старого режима” **(**рукопись — содержание + стр. 53 + 66 + Приложения (I–VII)**)**. <...> Окончена и послана С. Ф. Ольденбургу 3 IV (21 III) 1918. Взята обратно для исправл<ения> по указ<аниям> С. Ф. О<льденбурга> 8 IV (большая часть красным карандашом в первой части)».

Обращает на себя внимание тот факт, что Ольденбург, ознакомившийся с очерком Блока, сделал замечания лишь к первой главе, что также является свидетельством особого интереса именно к этой части работы.

Отмеченные нами данные свидетельствуют о том, что разделы Отчета Учредительному собранию, которые были поручены Блоку, вошли преимущественно в первую главу очерка. Отметим, однако, что содержание раздела отчета «Последние дни старого режима», к работе над которым Блок приступил в августе 1917 г., впоследствии несколько уточнилось и детализировалось.

В архиве поэта сохранился документ (отрывок без заглавия), представляющий детальный план отчета с указанием глав и источников для их написания. Документ содержит пометы Блока, свидетельствующие о том, что он работал с ним. Порученная Блоку работа обозначена следующим образом:

> V. Власть в последние дни старого режима.
>
> а. Планы борьбы с революционным движением и подготовительные меры.
>
> б. Вооруженная борьба с восставшим народом[14].

В качестве источников к написанию разделов указаны стенографические протоколы допросов, большинство из которых Блок цитирует в очерке «Последние дни императорской власти». Обращают на себя внимание пункты «а» и «б», соответствующие тематически второй и третье главе очер-

14 ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 24. Л. 15.

ка. Это один из немногих документов, который свидетельствует о том, что разработку тем «Настроение общества и события накануне переворота» и «Февральские дни» Блок начал еще в рамках своей деятельности по подготовке к отчету Учредительному собранию. Отметим, что эта работа определенно совпала и с личными интересами Блока к событиям февраля 1917 г. Редактируя стенографический отчет С.С. Хабалова, Блок сделал примечательную запись в дневнике: «К ночи — выписка из Хабалова (увлекательное описание дает революции)» [7, с. 222]. Впоследствии показания Хабалова обильно будут цитироваться Блоком в третьей главе.

Проблемным остается вопрос об определении времени самой идеи написания очерка, т. е. перехода Блока от служебного задания к реализации собственных творческих замыслов.

Несмотря на всю сложность общественно-политической обстановки в Петрограде осенью 1917 г., деятельность *ЧСК* продолжалась: шла работа по редактированию стенографических отчетов, были планы и по завершению работы над отчетом. Последняя сохранившаяся запись, относящаяся к работе над отчетом, — 13 октября в дневнике Блока: «Бесчисленные работы в Чрезвычайной следственной комиссии. Пишу отчет» [7, с. 255]. С сентября по ноябрь Блок регулярно получал повестки с просьбой об окончании взятых на него обязательств. Последнее обращение от 7 ноября содержит просьбу «окончить возложенные <…> работы к 1-му декабря с. г.» [4, с. 85]. В декабре 1917 г. де-факто *ЧСК* прекратила свою деятельность. Однозначно ответить, были ли к декабрю 1917 г. написаны разделы предполагаемого отчета, закрепленные за Блоком, затруднительно. Нам представляется, что эта работа была начата и в большей степени была проделана поэтом.

Если первая глава очерка была написана преимущественно на основании сведений, содержащихся в стенографических отчетах, которые редактировал Блок и которые по большей части были в его распоряжении (многие отложились в его архиве), то вторая и третья главы написаны преимущественно на основе документов иного характера и в архиве Блока практически не представленных (за исключением выписок из дневника генерала Дубенского[15], дела генерала Иванова[16] и некоторых копий документов, представленных в черновом автографе очерка). Перечень (неполный)

15 См.: ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 37.
16 См.: Там же. Ед. хр. 32.

документов, легших в основу этих глав, содержится в записях, отложившихся в архиве Блока [2]. Перечислим лишь некоторые. Так, большая часть второй главы «Настроение общества и события накануне переворота» написана на основе докладов начальника Охранного отделения К.И. Глобачева Министру внутренних дел от 23 февраля (№ 5727), 25 февр<аля> (№ 5823), 26 февраля (№ 5865), 27 февраля (№ 5855), а также материалов, содержащихся в следственном деле М.А. Беляева и др. Наиболее объемная третья глава «Переворот», где представлен ход революции, написана по материалам доклада члена *ЧСК* генерала В.А. Апушкина по делу генерала Н.И. Иванова, показаний петербургского градоначальника А.П. Балка, отложившихся в следственном деле «Об организованной полицией стрельбе из пулеметов в феврале 1917 г. в Петрограде». Основу третьей главы составили также телеграммы, направляемые разными должностными лицами из Петрограда в Ставку Верховного главнокомандования и соответственно телеграммы из Ставки в Петроград.

Большинство этих документов, очевидно, было собрано в период деятельности *ЧСК* до конца октября 1917 г. Об этом свидетельствуют пометы на некоторых документах. Например, в третьей главе очерка воспроизводится шифрованная телеграмма генерала И.И. Мрозовского, посланная из Москвы в Царское Село. Копия этой телеграммы вклеена непосредственно в *ЧА*, с примечанием Муравьева: «К отчету Комиссии к свед<ению> А. А. Блока 14 / X-1917»[17].

В другой служебной записке, адресованной Блоку, также относящейся к середине октября 1917 г. (датируется в связи с упоминанием телеграммы Мрозовского), на бланке Комиссии «по составлению Отчета *ЧСК*», сообщалось следующее: «Редакционная Комиссия препровождает Вам при сем для сведения следующие документы: 1-2) подлинник и копию телеграммы графа Келлера царю 6/III 1917 г. 3) шифрованную телеграмму генерала Мрозовского царю 2/III 1917 г. и 4-6) Шифрованные телеграммы генерал-майора Еремина от 14/V, 3/VIII и 21 /V 1917 г.»[18]

Телеграммы генерала Еремина не вошли в очерк, а телеграмма генерала Келлера должна была первоначально войти в Приложение 6, но впоследствии была помещена в финале «Последних дней императорской власти».

17 ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 103.
18 ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 27. Л. 6.

В дни октябрьского переворота, по воспоминаниям одного из членов *ЧСК* полковника С.А. Коренева, в Зимнем дворце состоялось пленарное заседание членов Комиссии, на котором было принято решение «сложить и опечатать весь материал Комиссии в одном из отдельных помещений дворца» [13, с. 31][19]. Дворец был взят под охрану. Работа Комиссии была нарушена, запрашивать копии материалов стало невозможно, в связи с отсутствием доступа к документам. Многие из них оставались на руках у членов *ЧСК*, и можно было бы предположить, что Блок через личные запросы и после Октябрьской революции собирал какие-то материалы для намеченного очерка. Но это маловероятно, так как следы таких обращений были бы выявлены исследователями. Напротив, в архиве поэта обнаружены записки, свидетельствующие о сдаче Блоком материалов *ЧСК* на архивное хранение после Октябрьской революции. В одной из них, датированной «18.XI.1917 г.», сказано о передаче писем «В.А. Балашова по поводу Земского и Городского союзов» и «официальной переписки по этому поводу» на хранение в комнату «вещественных доказательств», а в другой (от 22.XI.1917 г.) — о передаче записной книжки А.Д. Протопопова и дел № 358 и 284[20]. Нет сомнения, что основные материалы, вошедшие в очерк, — а это внушительный объем документов, среди которых и материалы из многотомных следственных дел, — собраны Блоком до Октябрьской революции с лета по конец октября 1917 г., в период стабильной работы *ЧСК*. Следовательно, вся «деловая часть» очерка, основанная «на подлинных документах», формировалась Блоком еще в рамках подготовки отчета *ЧСК* Учредительному собранию.

Таким образом, создание очерка «Последние дни императорской власти» было непосредственно связано со служебным заданием, порученным Блоку в *ЧСК*. Два раздела, которые поэт должен был написать как составные части Отчета *ЧСК* Учредительному собранию, вошли главным образом в первую главу «Последних дней императорской власти». Раздел отчета «Последние дни старого режима», предполагавший изначально общую характеристику институтов власти и отдельных должностных лиц, значительно усложнился. Согласно обнаруженным в архиве Блока документам, эта работа также предполагала освещение планов по борьбе с «революцион-

19 О дальнейшей судьбе архива ЧСК см.: [5, с. 327–328].

20 ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 5. Ед. хр. 27. Л. 16 и 17.

ным движением» и принятие «подготовительных мер», а также освещение февральских событий: «вооруженной борьбы с восставшим народом». Эти темы соответствуют второй и третьей главам очерка. Очевидно, что материалы к ним «добывались» Блоком в рамках подготовки к отчету еще в период стабильной деятельности *ЧСК* до Октябрьской революции. Большая часть работы, порученной Блоку в рамках подготовки отчета к Учредительному собранию, по всей видимости, была проделана до ноября 1917 г. После Октябрьской революции, как справедливо отмечает Е.В. Иванова, и после прекращения заседаний *ЧСК* Блок «сохранил высокое представление о задачах отчета Учредительному собранию» [4, с. 85]. В новых политических реалиях, когда вопрос о подготовке отчета уже не стоял, Блок не бросил начатую им работу. Появилась идея очерка, который хотя и начал складываться в рамках служебной деятельности, впоследствии принял вид оригинального, основанного на сугубо документальной основе произведения. Помимо документов, при написании очерка Блок использовал некоторые издания, посвященные февральским событиям, опубликованные к этому времени. Это документальное свидетельство полковника Г.Г. Перетца «В цитадели русской революции: Записки коменданта Таврического дворца 27 февраля — 23 марта 1917» (Пг., 1917) и материалы из сборника «Русская свобода: Документы и заявления, освещающие государственный переворот» (Вып. I. Пг., 1917). Очерк приобрел законченный вид, включающий документальную часть — Приложения. Отметим, что в рамках отчета Приложения не предполагались к отдельным разделам. Документальные материалы, собранные *ЧСК*, планировалось опубликовать в отдельных томах-спутниках, иллюстрирующих основные положения и выводы итогового документа. В очерке Блок усиливает основную часть повествования уникальными историческими материалами и делает в соответствующих местах отсылки к ним. В ходе работы над «Последними днями императорской власти» Блок отказался от ряда деталей, которые предполагалось включить в порученные ему главы отчета. В то же время некоторые тематические узлы, которые были интересны самому автору, значительно разрослись, выйдя за временные рамки, которыми был ограничен отчет.

Список литературы

Исследования

1 *Александров А.С.* «Я выбрал для пробы главу о Протопопове...»: (Из истории очерка А. Блока «Последние дни императорской власти») // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 3. С. 432–451. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-432-451

2 *Гончарова Е.И.* Александр Блок: опыт историографии Февраля: (по материалам архивных разысканий) // Литературный факт. 2025. № 2 (36). С. 191–213. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2025-36-191-213

3 *Гончарова Е.И.* Летописец последних дней императорской власти (А.А. Блок в работе над документами Чрезвычайной следственной комиссии Временного правительства) // Русская литература. 2025. № 1. С. 115–135. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2025-1-115-135

4 *Иванова Е.В.* Александр Блок: Последние годы жизни. СПб.: Росток, 2012. 608 с.

5 *Перегудова З.И.* Чрезвычайная следственная комиссия для расследования противозаконных по должности действий бывших министров и прочих высших должностных лиц и Александр Блок // *Блок А.А.* Последние дни императорской власти / сост. З.И. Перегудова, С.С. Лесневский; коммент. З.И. Перегудовой, О.А. Поливанова. М.: Прогресс-Плеяда, 2012. С. 298–365.

6 *Поливанов О.А.* «Сводка событий» А.А. Блока предреволюционных и февральских дней 1917 года // *Блок А.А.* Последние дни императорской власти / сост. З.И. Перегудова, С.С. Лесневский; коммент. З.И. Перегудовой, О.А. Поливанова. М.: Прогресс-Плеяда, 2012. С. 366–372.

Источники

7 *Блок А.А.* Дневник / подгот. текста, вступ. ст., примеч. А.Л. Гришунина. М.: Сов. Россия, 1989. 512 с. (Серия «Русские дневники»).

8 *Блок А.А.* Последние дни императорской власти / по неизданным документам составил Александр Блок. Пб.: Алконост, 1921. 168 с.

9 *Блок А.А.* Последние дни императорской власти / сост. З.И. Перегудова, С.С. Лесневский; коммент. З.И. Перегудовой, О.А. Поливанова. М.: Прогресс-Плеяда, 2012. 624 с.

10 *Блок А.А.* Последние дни старого режима // Былое. 1920. № 15. С. 3–50.

11 *Блок А.А.* Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7: Автобиография. 1915; Дневники. 1901–1921 / подгот. текста и примеч. В.Н. Орлова. 544 с.

12 Вестник Временного правительства. 1917. № 7. 12 марта. С. 1.

13 *Коренев С.А.* Чрезвычайная комиссия по делам о бывших министрах // Архив русской революции. Берлин, 1922. Т. 7. С. 14–33.

14 Письма Александра Блока к родным / с предисл. и примеч. М.А. Бекетовой: в 2 т. Л.: Academia, 1932. Т. 2. 542, [3] с.

References

1 Aleksandrov, A.S. "'Ia vybral dlia proby glavu o Protopopove...': (Iz istorii ocherka A. Bloka 'Poslednie dni imperatorskoi vlasti')" ["'I Chose the Chapter about Protopopov for a Test...': (From the History of A. Blok's Essay 'The Last Days of Imperial Power')"]. *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 3, 2024, pp. 432–451. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-3-432-451 (In Russ.)

2 Goncharova, E.I. "Aleksandr Blok: opyt istoriografii Fevralia: (po materialam arkhivnykh razyskanii)" ["Alexander Blok: an Experience of Historiography of February: (Based on Archival Research)"]. *Literaturnyi fakt*, no. 2 (36), 2025, pp. 191–213. https://doi.org/10.22455/2541-8297-2025-36-191-213 (In Russ.)

3 Goncharova, E.I. "Letopisets poslednikh dnei imperatorskoi vlasti (A.A. Blok v rabote nad dokumentami Chrezvychainoi sledstvennoi komissii Vremennogo pravitel'stva)" ["The Chronicler of the Russian Empire's Last Days (A.A. Blok in His Work on the Documents of the Extraordinary Investigative Commission, Russian Provisional Government)"]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2025, pp. 115–135. https://doi.org/10.31860/0131-6095-2025-1-115-135 (In Russ.)

4 Ivanova, E.V. *Aleksandr Blok: Poslednie gody zhizni* [*Alexander Blok: The Last Years of His Life*]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2012. 608 p. (In Russ.)

5 Peregudova, Z.I. "Chrezvychainaia sledstvennaia komissiia dlia rassledovaniia protivozakonnykh po dolzhnosti deistvii byvshikh ministrov i prochikh vysshikh dolzhnostnykh lits i Aleksandr Blok" ["The Extraordinary Investigative Commission to Investigate the Illegal Actions of Former Ministers and Other Senior Officials and Alexander Blok"]. Blok, A.A. *Poslednie dni imperatorskoi vlasti* [*The Last Days of Imperial Power*], comp. by Z.I. Peregudova, S.S. Lesnevskii, comm. by Z.I. Peregudova, O.A. Polivanov. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2012, pp. 298–365. (In Russ.)

6 Polivanov, O.A. "'Svodka sobytii' A.A. Bloka predrevoliutsionnykh i fevral'skikh dnei 1917 goda" ["'Summary of Events' by A.A. Blok of the Pre-Revolutionary and February Days of 1917"]. Blok, A.A. *Poslednie dni imperatorskoi vlasti* [*The Last Days of Imperial Power*], comp. by Z.I. Peregudova, S.S. Lesnevskii, comm. by Z.I. Peregudova, O.A. Polivanov. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2012, pp. 366–372. (In Russ.)

Научная публикация архивных материалов /
Scientific Publication of Archival Materials

https://elibrary.ru/QNASHS
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«ДНЕВНИК БЕЗДАРНОЙ ЖЕНЩИНЫ» — НЕНАПИСАННАЯ ПОВЕСТЬ В.Н. БУНИНОЙ[1]

© 2026 г. А.В. Бакунцев

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 09 апреля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 07 июня 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-500-513

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-18-00425 «В.Н. Муромцева-Бунина — летописец Серебряного века и русской эмиграции», https://rscf.ru/project/24-18-00425/) в ИМЛИ РАН

Аннотация: В публикации представлен набросок В.Н. Буниной (урожд. Муромцевой) — жены И.А. Бунина — под заглавием «Дневник бездарной женщины». Автограф наброска хранится в Русском архиве Лидса (РАЛ, Великобритания) среди подлинных дневников В.Н. Буниной. Обусловлено это, по-видимому, дневниковой формой автографа и точной датировкой составляющих его записей. Предположительно «Дневник бездарной женщины» задумывался как повесть в форме дневника; работа над ним была начата (и по неизвестным причинам прервана) в июле 1931 г., во время пребывания В.Н. Буниной в курортном городке Жуан-ле-Пэн на юге Франции. При создании наброска В.Н. Бунина пользовалась своими подлинными дневниковыми записями, совпадающими по датам с записями в автографе (17 и 18 июля 1931 г.); у персонажей «Дневника», по-видимому, имеются прототипы — сама В.Н. Бунина и некоторые представители ее московского, парижского и грасского окружения.

Ключевые слова: В.Н. Бунина, «Дневник бездарной женщины», проза, дневники, текстология

Информация об авторе: Антон Владимирович Бакунцев — кандидат филологических наук, доцент, 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/0000-0001-7087-3235

E-mail: auctor@list.ru

Для цитирования: *Бакунцев А.В.* «Дневник бездарной женщины» — ненаписанная повесть В.Н. Буниной // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 500–513. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-500-513

1 Автор сердечно благодарит за помощь в подготовке публикации Р. Дэвиса (РАЛ), С.Н. Морозова (ИМЛИ РАН), Е.Р. Пономарева (ИМЛИ РАН).

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

"DIARY OF A TALENTLESS WOMAN": AN UNWRITTEN NOVELLA BY VERA BUNINA

© 2026. Anton V. Bakuntsev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 09, 2025
Approved after reviewing: June 07, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: The research was carried out at the IWL RAS with the financial support of the Russian Science Foundation, project no. 24-18-00425 "V.N. Muromtseva-Bunina — the Chronicler of the Silver Age and the Russian Emigration" (https://rscf.ru/project/24-18-00425/). The author cordially thanks R. Davies (LRA), S.N. Morozov (IWL RAS), E.R. Ponomarev (IWL RAS) for their assistance in preparing the publication.

Abstract: The publication presents a sketch by Vera Bunina (née Muromtseva), Ivan Bunin's wife, under the title "Diary of a Talentless Woman." The autograph of this sketch is kept in the Leeds Russian Archive (LRA, the UK) among the original diaries of Vera Bunina. This is due, apparently, to the diary form of the autograph and the exact dating of its constituent entries. Presumably, "Diary of a Talentless Woman" was conceived as a novella in the form of a diary. Work on it was begun (and interrupted for unknown reasons) in July 1931, during Vera Bunina's stay in the resort town of Juan-les-Pins in the south of France. When creating this sketch, Vera Bunina used her original diary entries, which coincide in date with the entries in the autograph (July 17 and 18, 1931); the characters in the "Diary" seem to have prototypes—Vera Bunina herself and some representatives of her Moscow, Paris, and Grasse entourage.

Keywords: Vera Bunina, *Diary of a Talentless Woman*, prose, diaries, textual criticism

Information about the author: Anton V. Bakuntsev, PhD in Philology, Associate Professor, 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/0000-0001-7087-3235

E-mail: auctor@list.ru

For citation: Bakuntsev, A.V. "'Diary of a Talentless Woman': An Unwritten Novella by Vera Bunina." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 500–513 (In Russ.). https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-500-513

В литературном наследии Веры Николаевны Буниной (урожд. Муромцевой, 1881–1961) — жены знаменитого писателя, — помимо книги «Жизнь Бунина» (Париж, 1958) и ряда мемуарных очерков, составивших циклы «Отрывки воспоминаний» (1927–1930) и «Беседы с памятью» (1930-е – 1961)[2], имеется несколько набросков, которые носят явно художественный характер. В их числе — «Дневник бездарной женщины» (1931).

Замысел этого произведения возник у В.Н. Буниной, по-видимому, весной 1931 г. — во всяком случае, впервые он упомянут в ее дневниковой записи от 2 июня 1931 г.: «Ян решил поехать на две недели к Винтерфельду. Берет он в день с нас 160 фр<анков>. Мне хотелось бы на три <недели>. Стоило бы это 4000 fr<ancs>, и жили бы хорошо. <…> Я буду писать: “Дневник бездарной женщины”. Посмотрю, что выйдет» (РАЛ. MS 1067/403).

Судя по датам в тексте «Дневника» (17 и 18 июля 1931 г.), работа над ним действительно началась в пору пребывания В.Н. Буниной, И.А. Бунина, Г.Н. Кузнецовой[3] и Л.Ф. Зурова[4] — с 15 по 31 июля 1931 г. — в курортном городке Жуан-ле-Пэн на Лазурном берегу, в русском пансионе, который содержал бывший коммерсант и финансист Василий (Вильгельм) Георгиевич Винтерфельд (1878–1937). Однако «Дневник бездарной женщины» остался неоконченным: его текст буквально обрывается на полуслове[5].

2 Об этих циклах см.: [4; 7; 8, с. 22–23, 261–490].

3 Галина Николаевна Кузнецова (в браке Петрова, 1900–1976) — поэтесса, мемуаристка, прозаик.

4 Леонид Федорович Зуров (1902–1971) — прозаик, археолог, искусствовед.

5 Такая же участь постигла и ряд других литературно-художественных замыслов В.Н. Буниной: едва начав писать то или иное произведение, обещавшее вылиться в рассказ или повесть, она внезапно, по неизвестной причине, прекращала работу над ним.

Ныне этот набросок хранится в Русском архиве Лидса (РАЛ, Великобритания), в составе Коллекции В.Н. Буниной, под шифром MS 1067/404. Набросок представляет собой автограф на семи неполных тетрадных листах в линейку, с перфорацией по левому краю (очевидно, тетрадь скреплялась пружиной); листы вырваны из блока и исписаны с обеих сторон чернилами черного и синего цвета и простым карандашом. Чередование в автографе фрагментов, написанных чернилами и карандашом, наводит на мысль, что В.Н. Бунина работала над «Дневником бездарной женщины» не только в своем номере, за письменным столом, но и вне пансиона — например, на пляже, в кафе и т. п. Исправления в автографе сделаны преимущественно простым карандашом и синими чернилами.

При формировании Коллекции В.Н. Буниной в РАЛ «Дневник бездарной женщины» был помещен среди подлинных дневников писательницы[6] — между автографом дневника за 1931 г. (РАЛ. MS 1067/403) и авторизованной машинописью «Литературного дневника 1931 года» (РАЛ. MS 1067/405). Очевидно, это было сделано в силу того, что текст наброска тоже имеет вид дневниковых записей, причем с очень точной датировкой — ее мы приводили выше: 17 и 18 июля 1931 г. Однако документальность «Дневника бездарной женщины» обманчива, в чем можно убедиться на основании не только подлинных записей В.Н. Буниной за те же дни[7], но и фактов ее биографии.

Так, в пору написания «Дневника бездарной женщины» В.Н. Буниной было не 43 года, как ее героине, от лица которой ведется повествование, а 49 лет; у В.Н. Буниной, в отличие от героини «Дневника», никогда не было «обыкновенного скучного законного мужа»-француза (в автографе его зовут Эрве); И.А. Бунин, будучи единственным законным (и при этом далеко не «обыкновенным» и не «скучным») мужем В.Н. Буниной, никогда от нее не уходил — в то время как Эрве, по-видимому, бросил героиню; героиня «Дневника» — автомобилистка, а у В.Н. Буниной никогда не было ни собственного автомобиля, ни водительских навыков; наконец, в Жуан-ле-Пэн летом 1931 г. В.Н. Бунина, как указывалось выше, жила не одна[8].

6 В настоящее время дневники В.Н. Буниной готовятся к изданию в специальном томе «Литературного наследства». См. о них: [1; 3; 6].

7 Их фрагменты приводятся далее в историко-литературных комментариях к тексту «Дневника бездарной женщины».

8 Правда, в ее дневниках за первую половину 1930-х гг. довольно часто встречаются жалобы на одиночество, однако их нельзя понимать в буквальном смысле: В.Н. Бунина се-

О мнимой документальности «Дневника бездарной женщины» свидетельствует и авторская правка: работая над текстом, В.Н. Бунина изменяла характеристики персонажей — соседей героини по пансиону, отдельные топонимы, детали в описаниях пейзажей, курортного антуража и т. п. Все это присуще именно художественному творчеству и совсем нечасто встречается в документальной прозе, в эго-документах, к каковым относятся подлинные дневники.

Вместе с тем совершенно очевидно, что в «Дневнике бездарной женщины» далеко не всё — вымысел и что по крайней мере у некоторых действующих (вернее, большей частью упомянутых) в нем лиц есть прототипы.

Например, у главной героини по меньшей мере два прототипа — сама В.Н. Бунина и ее двоюродная сестра, певица Мария Сергеевна Брюан (урожд. Муромцева, в первом браке Венявская, 1888–1930), смерть которой в результате неудачно проведенной операции потрясла В.Н. Бунину[9]. Почти за полтора года до своей кончины, в июле 1929 г., М.С. Брюан — «Маня», как ее называла в своих дневниках В.Н. Бунина, — узнала, что у ее мужа — банкира Теофиля Белинера Гастона Брюана (1883–?) — есть другая, «параллельная» семья — любовница и двое детей; попытки М.С. Брюан вернуть мужа (неразумные, унизительные, по мнению В.Н. Буниной) успехом не увенчались. Скорее всего, «Манина» семейная драма, на которую, по выражению Е.Р. Пономарева, В.Н. Бунина проецировала «собственное горе» [5, с. 575], в «Дневнике бездарной женщины» должна была стать ядром сюжета. Каким образом В.Н. Бунина предполагала разрешить эту любовную коллизию на страницах своего, по существу, ненаписанного произведения, неизвестно. Однако есть основания предполагать, что основная идея «Дневника» была сродни той, которую В.Н. Бунина высказала в подлинной дневниковой записи от 13 декабря 1931 г.: «Я поняла всю тщету наших земных желаний, — Манина судьба особенно послужила мне уроком, и я, кажется, понемногу начинаю ценить самое главное»[10].

товала главным образом на свое нравственное и эмоциональное одиночество, на отсутствие духовного родства с мужем и «детьми» (так Бунины называли между собой Г.Н. Кузнецову и Л.Ф. Зурова), на нехватку чуткости и деликатности с их стороны.

9 Об этом свидетельствуют, в частности, ее дневниковые записи за 7–29 декабря 1930 г. (РАЛ. MS 1067/398).

10 РАЛ. MS 1067/403.

Относительным сходством женских судеб В.Н. Буниной и М.С. Брюан, по-видимому, обусловлен и образ главной героини «Дневника бездарной женщины»: в этом образе В.Н. Бунина соединила некоторые собственные черты с чертами «Мани». Так, подобно обеим сестрам Муромцевым, героиня «Дневника» — русская, москвичка, эмигрантка; так же как М.С. Брюан, она моложе В.Н. Буниной на шесть лет, богата, водит машину, замужем за французом; однако после разрыва с ним она смотрит на мир глазами В.Н. Буниной, и ее душевный надлом сродни тому, что испытывала В.Н. Бунина начиная с 1927 г., когда в ее совместной с И.А. Буниным жизни появилась «Галя» — Г.Н. Кузнецова[11].

Персонажей второго плана: композитора, его жену, дочь от первого брака (первоначально вместо нее была «молодая, очень женственная поэтесса»), молодого архитектора Алешу, мужа героини Эрве, студента Бауэра (в наброске все они лишь намечены или просто названы) — В.Н. Бунина тоже, скорее всего, «списала» с реальных людей из своего московского, парижского и грасского окружения: в их числе И.А. Бунин, Г.Н. Кузнецова, Л.Ф. Зуров, И.И. и А.О. Фондаминские[12], Т.-Б.-Г. Брюан.

Вместе с тем в «Дневнике бездарной женщины» отразились и некоторые курортные впечатления самой В.Н. Буниной — в частности, от комнаты в пансионе В.Г. Винтерфельда, от компании из трех женщин и мужчины с черным лохматым псом на пляже, от купания в море и др. В «эго-документальности» этих реалий можно не сомневаться: они зафиксированы и в подлинном дневнике писательницы (их примеры даны ниже в примечаниях).

Объем текста в автографе не позволяет с уверенностью определить жанр «Дневника бездарной женщины», однако ритм повествования (в целом довольно неспешный), количество персонажей, заявленных уже в первых строках, особенности композиции (в частности, использование инверсии в записи от 18 июля 1931 г.) дают основание предположить, что В.Н. Бунина задумывала, по меньшей мере, повесть, а форма дневника по-

11 Подробнее см.: [5].

12 Илья Исидорович Фондаминский (1880–1942) — общественно-политический деятель, член партии эсеров, публицист, издатель, соредактор журнала «Современные записки» (Париж, 1920–1940); Амалия Осиповна Фондаминская (урожд. Гавронская, 1882–1935) — его жена.

надобилась ей, вероятно, для того, чтобы максимально раскрыть внутренний мир своей героини[13].

Почему В.Н. Бунина прервала работу над «Дневником бездарной женщины» (текст автографа обрывается на недописанном слове), неизвестно. Возможно, она показала начальные страницы И.А. Бунину, и он их не одобрил. Так или иначе, судя по тому, что в подлинных дневниковых записях В.Н. Буниной после 18 июля 1931 г. это произведение не упоминается, она больше никогда к нему не возвращалась.

Текст «Дневника бездарной женщины» печатается по автографу: РАЛ. MS 1067/404 — с любезного разрешения The Vera Bunin Estate и в соответствии с современными нормами русского правописания. В угловых скобках восстановлены пропущенные слова и части слов. В постраничных сносках размещен текстологический комментарий, после текста наброска — историко-литературный и реальный комментарий.

13 Не исключено, что эту форму В.Н. Буниной подсказал И.А. Бунин, еще в 1916 г. утверждавший, что «дневник одна из самых прекрасных литературных форм» и что «в недалеком будущем эта форма вытеснит все прочие» [2, с. 61].

В.Н. Муромцева-Бунина
<ДНЕВНИК БЕЗДАРНОЙ ЖЕНЩИНЫ>

17 июля
1931 <г>.

Juan les Pins

Хочу начать писать дневник и озаглавить его «дневник бездарной женщины», и правда, разве я не бездарна: прошла жизнь, мне уже 43 года, значит, можно и подвести итог... и в итоге: жизнь прожита бездарно — ни детей, ни любовников и даже нет теперь самого обыкновенного скучного законного мужа... И я одна, совсем одна, если не считать нескольких друзей. Но с друзьями в большинстве случаев разговариваешь, а не живешь. А человеку именно нужно жить с кем-то, иметь общие будни, общие мелкие неприятности, заботы, одними праздниками не проживешь.

Комнатой здесь[a] я довольна; с итальянским окном, девичья постель[b] с вязаным покрывалом[c], кушетка[d], проведенная горячая вода...[e] нравятся и обои: по белому в клеточку фону розовые гирляндочки[f].

Пансион тихий, народу пока немного. Кормят хорошо, по-русски, я от этого очень отвыкла.[f]

Я нарочно выбрала русский пансион, чтобы было как можно меньше общего с моей прежней, только что переломленной жизнью, чтобы ничто не напоминало мне мое последнее десятилетие. Мне кажется, что русская среда, в которой я очень мало вращалась последние годы, поможет мне скорее забыть, пережить, что послано мне судьбой, возвратит меня воспоминаниями[g] в детство и юность, заключит последние десять лет в скобки, как говорил наш общий друг студент Бауэр.

a здесь *вписано*

b *Вместо*: девичья постель — *было*: с девичьей постелью *(исправление сделано простым карандашом)*

c с вязаным покрывалом *вписано простым карандашом; слову*: вязаным — *предшествует зачеркнутое слово, которое невозможно разобрать*

d *Вместо*: кушетка — *было*: с кушеткой *(исправление сделано простым карандашом)*

e *Вместо*: проведенная горячая вода... — *было*: с проведенной горячей водой, *(исправление сделано простым карандашом)*

f *До этого места автограф выполнен черными чернилами. Далее следует текст, написанный простым карандашом*

g воспоминаниями *вписано тонким пером, синими чернилами*

Здесь у меня есть знакомые. Композитор с женой, задумчивой, с большими черными глазами женщиной[h], дочерью от первого брака[i],[j] и только что кончивший художественно-[k]архитектурную академию[l] племянник жены[m] композитора Алеша. Мой столик поставлен почти рядом с их столом, так что во время еды я могу с ними разговаривать, — это очень помогает есть — одной мне еще трудно.

Композитор очень остроумный человек, а потому то и дело мы все смеемся, а[n] смех — есть лучшее лекарство, — и как правы американцы со своим "keep smiling"[2], с тем, что они не носят траура, не говорят о покойнике даже в день его смерти...[o]

18 июля
1931 г.

Третий день я на юге, на модном курорте, среди пижам, огромных шляп и пестрых халатов. Мне[p] кажется, что я очнулась после кошмара, так все странно: видеть спокойную жизнь после всей этой зимы, полной драм и всяких трагических[q] положений[r]. Слава Богу, что Бог наградил меня чувством юмора, не раз он спасал меня...[s]

Сегодня встала очень рано и в семь часов была уже у моря. Сидела под пиниями. Море тихое и такое[t] мирно-голубое, что я удивилась[u] — да неужели[v] может в мире быть такое спокойствие. Пляж еще[w] почти пуст,

h *Вместо*: женщиной — *было*: дамой
i дочерью от первого брака, *вписано*
j *Далее было*: молодая, очень женственная поэтесс[а]ой — *и еще 3 вписанных неразборчивых слова; слова*: очень женственная — *также вписаны*
k *Вместо*: художественно- — *было*: художественную
l *Далее было*: молодой человек
m жены *вписано*
n *Далее было*: это
o *Текст далее написан черными чернилами*
p *Вместо*: Мне — *было*: И мне
q *Вместо*: трагических — *было*: драматических *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*
r *Далее было*: , выпавших на мою долю
s Слава Богу, что Бог наградил меня чувством юмора, не раз он спасал меня... *вписано тонким пером, синими чернилами*
t *Вместо*: и такое — *было*: , чуть плескалась волна и такое было *(исправление сделано простым карандашом и тонким пером, синими чернилами)*
u *Вместо*: я удивилась — *было*: меня даже удивило *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*
v *Вместо*: да неужели — *было*: как *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*
w *Далее было*: был *(исправление сделано простым карандашом)*

в море — две фигуры. Белая чайка пролетела очень близко, почти над берегом. Мальчик в черном костюме подметает остатки вчерашней жизни[x]. Эстерель[y] туманен, но очень близок. Крепость на Антибском мысу[3] на четверть освещена. Сзади послышался шум, я оглянулась —[z] три женщины и один мужчина с огромным лохматым черным псом идут[aa] купаться[4].

Я спустилась к морю[bb] и пошла еще по сырому, почти пустынному берегу. Решив[cc] купаться, я[dd] сбросила свой пестрый халат. Немного постояв, храбро, как в детстве, вошла в холодную воду... И вдруг мне показалось, что все, что я пережила за эту зиму, было не со мной, а с близким мне человеком, а я — я маленькая девочка, вхожу в холодную воду реки, потом барышня, купающаяся в Финском заливе[ee], и сколько людей, уже ушедших в иной мир, замелькали передо мной...[5] А затем я бросилась в волны и поплыла, забыв всё[ff], солнце мешало[gg], я перевернулась на другую сторону и, лежа, стала смотреть на Эстерель, на изгиб залива, наслаждаясь и[hh] ритмом своих движений, и свежестью воды.

На[ii] скате[jj] радо[6kk] сидел Алеша[ll]. Он хороший пловец, высокий, стройный, с[mm] каким-то особенным внимательным взглядом своих серо-зеленых узких глаз. Он издали помахал мне, приглашал на радо, но я не решилась. Нужно еще тренироваться[7].

Ничего не может быть очаровательнее утреннего купания, этого внезапного холода, а потом жжения всего тела.

x *Вместо*: остатки вчерашней жизни — *было*: пляж *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*

y *Далее было*: в

z *Вместо*: я оглянулась — — *было*: и *(исправление сделано простым карандашом)*

aa *Вместо*: идут — *было*: шли под пиниями шли *(исправление сделано простым карандашом; второй раз слово*: шли — *вписано простым карандашом)*

bb к морю *вписано тонким пером, синими чернилами*

cc *Вместо*: Решив — *было*: И, решив *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*

dd я *вписано тонким пером, синими чернилами*

ee *Вместо*: Финском заливе — *было*: северном море *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*

ff *Далее было*: и вся, *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*

gg *Далее было*: смотреть *(исправление сделано тонким пером, синими чернилами)*

hh *Далее было не дописано*: своим

ii *Далее было*: лестнице *(исправление сделано простым карандашом)*

jj *Вместо*: скате — *было*: ската *(исправление сделано простым карандашом)*

kk радо *вписано простым карандашом*

ll Алеша *и следующий затем текст написаны простым карандашом*

mm *Далее было не дописано*: красив

Кофе в нашем пансионе не дают ранее восьми часов, а потому я опять посидела в удобном белом кресле под пиниями. Глаза останавливаются все[nn] на красной лодке, цвет которой очень хорошо гармонирует с голубым морем. Долго сидела. Смотрела. И, к сожалению, была во власти воспоминаний.

Тринадцатого июля минул год того ужасного, что я пережила. Помню очень хорошо[oo] утро этого воскресенья. Как я стояла в своей спальне перед зеркалом и, всматриваясь в свое еще довольно свежее лицо, думала, какое надеть из двух новых платьев: зеленое[pp] или красное[qq] в мелких цветочках[rr]. Остановилась на первом, вспомнив, что Эрве похвалил его, хотя и довольно небрежно. И как я была потом рада, что выбрала первое. В красном было <бы> нестерпимо переживать все то, что я пережила в эти памятные сутки. Из Виль-д'Авре[8ss] я ехала на своей машине. Было приятно править, ловко дублировать[9], гудеть и неодобрительно кидать взгляды на встречных автомобилистов, которые считают ниже себя предупреждать о встрече. И мне стало как-то особенно весело, когда я, переехав Сену у Сен-Клу[10], направилась мимо нарядных оград вилл по аллеям леса. И, как всегда, лес мне показался ненастоящим — уж слишком широки,[tt] гладки дороги, и, как всегда, я вспомнила подмосковные леса,[uu] черную узкую дорогу[vv] из Царицына в Загорье, которая мне всегда казалась поэтичной и по которой так приятно было ездить на велосипеде... Но, когда правишь, задумываться нельзя... И я перевела мысль на будущее: куда мы отправимся — в Довиль[11]? Тогда завтракать будем в нашем любимом ресторане за Мантом[12], потом посидим над рекой...[ww] Как это было осенью... Пре-Кателан[13] остался влево, и я вспомнила тот вечер, когда мы туда приехали с многими родственниками после первого знакомства их с Эрве. Они обедали у нас, и затем мы повезли

nn все *вписано тонким пером, синими чернилами*
oo *Далее было вписано, затем зачеркнуто*: это
pp *Вместо*: зеленое — *было*: электрик
qq *Вместо*: красное *(вписано тонким пером, синими чернилами)* — *было*: красное зеленое *(вписано простым карандашом)* голубое *(вписано тонким пером, синими чернилами)*
rr *Вместо*: в мелких цветочках — *было*: с мелкими цветочками
ss *Вместо*: Виль-д'Авре — *было*: Сен-Клу
tt *Далее было*: и хорошо
uu *Далее было*: дорогу
vv дорогу *вписано тонким пером, синими чернилами*
ww *Далее текст написан тонким пером, синими чернилами*

их в Bois[14]. Все было по-французски: и курица, и шампанское, и это катание, — нам троим был чуть смешон весь этот ритуал, а Эрве относился ко всему этому очень серьезно. Эту серьезность к удовольствиям я все еще не могу развить в себе — мы ведь с детства привыкли все кр[xx]

[1] Ср. в дневнике В.Н. Буниной, запись от 17 июля 1931 г.: «Комнатой я своей очень довольна, лучшего и не желаю: все есть — и умывальник с горячей водой, и кушетка. Сегодня спала хорошо» (РАЛ. MS 1067/403).
[2] Держать лицо (букв.: оставаться улыбающимся (*англ.*)).
[3] Имеется в виду так называемый Квадратный форт (Fort Carré) в северной части Антиба, построен в 1550–1565 гг. в форме четырехконечной звезды.
[4] Ср. этот абзац с абзацем в дневнике В.Н. Буниной, запись от 18 июля 1931 г.: «Встала очень рано. Постелила постель. Сделала гимнастику и пошла к морю. Спала я при открытом окне. // Море еще лучше, чем вчера. Спросила, который час, оказалось, семь. Села и стала записывать. Море голубое, чуть набегает. Белая чайка над берегом. Мальчик в купальном черном костюме подметает пляж, — всё готовится, чтобы люди лежали, здоровели, загорали... Эстерель хорош, еще в тумане, но кажется — рукой подать. Крепость на Антибском мысу на четверть освещена. Компания: три женщины, мужчина и огромный лохматый черный пес» (РАЛ. MS 1067/403).
[5] Ср. в дневнике В.Н. Буниной, запись от 17 июля 1931 г.: «Рано проснулась, и мы с Галей пошли на пляж, где уже был Лёня, я выкупалась. Вспомнила детство, раннее купанье с мамой в Царицыне или в Гунгербурге. Хорошо и свежо!» (РАЛ. MS 1067/403). Гунгербург — ныне Нарва-Йыэсуу, курортный город на северо-востоке Эстонии, в устье реки Нарвы, при ее впадении в Нарвский залив.
[6] Плот на море в виду береговой линии для загорания и отдыха пловцов (от франц. radeau).
[7] Ср. в дневнике В.Н. Буниной, запись от 18 июля 1931 г.: «Пошла надевать костюм за лодки. <...> // Потом дошла до мостков, увидела лёнин халат и заметила его на лестнице. Он помахал мне, чтобы я плыла на скат, я поплыла, а затем с полдороги повернула назад и долго плавала, а прямо плыть не решилась. Завтра пойду в другое место» (РАЛ. MS 1067/403).
[8] Предместье Парижа.
[9] Здесь: обгонять. В данном случае В.Н. Бунина калькирует одно из значений французского глагола doubler.
[10] Возможно, имеется в виду парк в одноименном районе Парижа.
[11] Город и коммуна в Нормандии.
[12] Город во французском департаменте Сены и Уазы, на левом берегу Сены, в 56 км от Парижа.
[13] Знаменитый, модный в первой половине XX в. ресторан в 16-м округе Парижа, на территории Булонского леса.
[14] Имеется в виду Bois de Boulogne — Булонский лес (*франц.*).

xx *Далее текст отсутствует.*

Список литературы

Исследования

1 *Бакунцев А.В.* Книга «Устами Буниных» vs подлинные дневники И.А. и В.Н. Буниных: предварительные выводы // Россия Ивана Бунина и культура русского Подстепья: Мат. Всерос. науч.-практической конф. (25 окт. 2024 г.). Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2024. С. 8–12.

2 Литературное наследство. М.: ИМЛИ РАН, 2022. Т. 110: И.А. Бунин: Новые материалы и исследования: в 4 кн. Кн. 2 / ред.-сост. О.А. Коростелев, С.Н. Морозов. 992 с.

3 *Морозов С.Н.* Дневники В.Н. Муромцевой-Буниной: вопросы источниковедения и текстологии // Новый филологический вестник. 2024. № 4 (71). С. 169–178. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-4-169

4 *Пономарев Е.Р.* «Беседы с памятью» В.Н. Муромцевой-Буниной: Неизвестная книга о детстве и юности // Новый филологический вестник. 2022. № 4 (63). С. 158–169. https://doi.org/10.54770/20729316-2022-4-158

5 *Пономарев Е.Р.* Бунин, Бунина и Кузнецова: факты и домыслы // И.А. Бунин: Новые материалы. Вып. III. «Когда переписываются близкие люди...»: Письма И.А. Бунина, В.Н. Буниной, Л.Ф. Зурова к Г.Н. Кузнецовой и М.А. Степун. 1934–1961 / сост., подгот. текста, науч. аппарат Е.Р. Пономарева и Р. Дэвиса; сопроводит. ст. Е.Р. Пономарева. М.: Русский путь, 2014. С. 567–598.

6 *Пономарев Е.Р.* Летопись русской эмиграции: трансформации дневникового жанра в эмигрантской культуре (на примере литературного наследия В.Н. Муромцевой-Буниной) // Новый филологический вестник. 2024. № 3 (70). С. 192–202. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-192

7 *Пономарев Е.Р.* Раннее творчество В.Н. Муромцевой-Буниной: Жанровый генезис и поэтика // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2024. № 91. С. 251–264. https://doi.org/10.17223/19986645/91/13

Источники

8 *Муромцева-Бунина В.Н.* Жизнь Бунина. Беседы с памятью / вступ. ст., примеч. А.К. Бабореко. М.: Вагриус, 2007. 512 с.

References

1 Bakuntsev, A.V. “Kniga ‘Ustami Buninykh’ vs podlinnye dnevniki I.A. i V.N. Buninykh: predvaritel’nye vyvody” [“The Book ‘From the Mouth of the Bunins’ versus the Original Diaries of Ivan and Vera Bunin: Preliminary Conclusions”]. *Rossiia Ivana Bunina i kul’tura russkogo Podstep’ia: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii (25 oktiabria 2024 g.)* [*Russia of Ivan Bunin and the Culture of the Russian Sub-Steppe: Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference (October 25, 2024)*]. Yelets, Bunin Yelets State University Publ., 2024, pp. 8–12. (In Russ.)

2 Korostelev, O.A., and S.N. Morozov, editors. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 110: I.A. Bunin: Novye materialy i issledovaniia: v 4 kn. [I.A. Bunin: New Materials and Research: in 4 books], book 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 992 p. (In Russ.)

3 Morozov, S.N. “Dnevniki V.N. Muromtsevoi-Buninoi: voprosy istochnikovedeniia i tekstologii” [“Vera Muromtseva-Bunina’s Diaries: Problems of Source Studies and Textual Studies”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (71), 2024, pp. 169–178. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-4-169 (In Russ.)

4 Ponomarev, E.R. “‘Besedy s pamiat’iu’ V.N. Muromtsevoi-Buninoi: Neizvestnaia kniga o detstve i iunosti” [“‘Conversations with Memory’ by V.N. Muromtseva-Bunina: An Unknown Book about Childhood and Youth”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 4 (63), 2022, pp. 158–169. https://doi.org/10.54770/20729316-2022-4-158 (In Russ.)

5 Ponomarev, E.R. “Bunin, Bunina i Kuznetsova: fakty i domysly” [“Bunin, Bunina and Kuznetsova: Facts and Conjectures”]. *I.A. Bunin: Novye materialy. Vyp. III. “Kogda perepisyvaiutsia blizkie liudi...:” Pis’ma I.A. Bunina, V.N. Buninoi, L.F. Zurova k G.N. Kuznetsovoi i M.A. Stepun. 1934–1961* [*Ivan A. Bunin: New Materials. Issue 3. “When Close People Correspond...:” Letters of I.A. Bunin, V.N. Bunina, L.F. Zurov to G.N. Kuznetsova and M.A. Stepun. 1934–1961*], comp., text prep., scientific apparatus by E.R. Ponomarev and R. Davies, accompanying articles by E.R. Ponomarev. Moscow, Russkii put’ Publ., 2014, pp. 567–598. (In Russ.)

6 Ponomarev, E.R. “Letopis’ russkoi emigratsii: transformatsii dnevnikovogo zhanra v emigrantskoi kul’ture (na primere literaturnogo naslediia V.N. Muromtsevoi-Buninoi)” [“The Chronicle of Russian Emigration: Transformations of the Diary Genre in Emigrant Culture (on the Example of the Literary Heritage of V.N. Muromtseva-Bunina)”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (70), 2024, pp. 192–202. https://doi.org/10.54770/20729316-2024-3-192 (In Russ.)

7 Ponomarev, E.R. “Rannee tvorchestvo V.N. Muromtsevoi-Buninoi: Zhanrovyi genezis i poetika” [“The Early Work of V.N. Muromtseva-Bunina: Genre Genesis and Poetics”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiia*, no. 91, 2024, pp. 251–264. https://doi.org/10.17223/19986645/91/13 (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

https://elibrary.ru/QEIVYQ
УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

«МАРУСЕ — ВСЁ». ОБ ОДНОЙ АХМАТОВСКОЙ ЗАПИСКЕ НИКЕ ГЛЕН

© 2026 г. О.Е. Рубинчик
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 27 апреля 2025 г.
Дата одобрения рецензентами: 22 июня 2025 г.
Дата публикации: 25 сентября 2026 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-514-529

Благодарности: Сердечно благодарю за помощь в работе Р.Д. Тименчика, а также И.Г. Иванову, Н.Г. Перову и Н.П. Пакшину.

Аннотация: Ника Николаевна Глен (1928–2005) — переводчица с болгарского языка, редактор издательства «Художественная литература», с 1958 по начало 1963 г. — литературный секретарь А.А. Ахматовой. В огромном ахматовском архиве Глен, переданном ею в Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, наряду с письмами сохранилось три записки с поручениями. В статье вводится в научный оборот одна из них. Уточняется датировка, указанная Глен под запиской, раскрывается содержание пунктов списка. Некоторые пункты на первый взгляд кажутся не поддающимися расшифровке, однако накопленные современным ахматоведением сведения о творческой биографии Ахматовой конца 1950-х – первой половины 1960-х гг. дают возможность вписать записку в контекст событий, включая формирование из отдельных стихотворений поэмы «Реквием» и историю обнародования этого произведения. Записка отчасти позволяет понять сферу забот, проблем и интересов Ахматовой в 1962 г.

Ключевые слова: Анна Ахматова, Ника Глен, эпистолярий, списки поручений, издательство «Художественная литература», «Реквием»

Информация об авторе: Ольга Ефимовна Рубинчик — кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. https://orcid.org/0000-0001-5609-1819

E-mail: rubinchik_olga@mail.ru

Для цитирования: *Рубинчик О.Е.* «Марусе — всё». Об одной ахматовской записке Нике Глен // Studia Litterarum. 2026. Т. 11, № 3. С. 514–529. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-514-529

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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

"FOR MARUSIA — EVERYTHING." ABOUT ONE AKHMATOVA'S NOTE TO NIKA GLEN

© 2026. Olga E. Rubinchik
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia
Received: April 27, 2025
Approved after reviewing: June 22, 2025
Date of publication: September 25, 2026

Acknowledgements: I sincerely thank R.D. Timenchik, as well as I.G. Ivanova, N.G. Perova, and N.P. Pakshina, for their help with this work.

Abstract: Nika Nikolaevna Glen (1928–2005) was a translator from Bulgarian, an editor at the Khudozhestvennaya Literatura publishing house, and Akhmatova's literary secretary from 1958 to early 1963. In Glen's huge Akhmatova archive, which she transferred to The Anna Akhmatova Museum in the Fountain House, three errand notes have been preserved along with letters. The article introduces one of them into scholarly circulation. The dating given by Glen under the note is clarified, and the content of the items on the list is revealed. Some of the items seem at first glance impossible to decipher, but the information accumulated by contemporary Akhmatova studies about the poet's creative biography in the late 1950s and the first half of the 1960s makes it possible to place the note in the context of events, including the formation of the poem *Requiem* from individual poems and the history of the work's publication. The note partly allows us to understand the scope of Akhmatova's concerns, problems, and interests in 1962.

Keywords: Anna Akhmatova, Nika Glen, epistolary, errand lists, Khudozhestvennaya Literatura publishing house, *Requiem*

Information about the author: Olga E. Rubinchik, PhD in Philology, Research Fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.
https://orcid.org/0000-0001-5609-1819

E-mail: rubinchik_olga@mail.ru

For citation: Rubinchik, O.E. "'For Marusia — Everything.' About One Akhmatova's Note to Nika Glen." *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 514–529. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-514-529

Ника Николаевна Глен (1928–2005) — переводчица с болгарского и французского, опубликовала более пятидесяти переводов болгарской прозы (см.: [21]); за заслуги перед болгарской литературой правительство Болгарии в конце 1950-х гг. наградило ее орденом Кирилла и Методия (Мефодия), а в конце 1990-х гг. — орденом «Мадарский всадник». С 1951 г. Глен работала в «Издательстве иностранной литературы», а в 1956–1983 гг. — в издательстве «Художественная литература», где была в Славянской редакции единственным специалистом по Болгарии. В 1956 г. познакомилась с Ахматовой, предложив ей перевести ряд стихотворений Элисаветы Багряны. С 1958 по начало 1963 г. Глен была литературным секретарем Ахматовой (точнее, бесплатным, добровольным помощником), в 1963 г. секретарские функции в значительной степени перешли к А.Г. Найману, но Ника Николаевна оставалась одним из основных литературных помощников Ахматовой до конца ее жизни. Найман о Глен: «А. А., нежно и уважительно всегда о ней говорившая, называла ее “болгарской королевой”. Она пользовалась исключительным доверием Ахматовой, предоставляла, живя вдвоем с матерью, одну из двух маленьких комнат в коммунальной квартире в ее распоряжение, приезжала ухаживать за ней в Комарово <…>. То, что от нее требовалось, она делала бесшумно, говорила мало, кратко. Присутствуя безмолвно во время беседы, она создавала впечатление, что ее нет, и возникала, только когда в ней была нужда, всегда со взвешенным и ясно сформулированным мнением. Высокий редакторский профессионализм, литературную одаренность и точное знание специальных предметов она сочетала с настолько незаметным для окружающих проявлением этих своих качеств, что назвать их скромностью было бы преувеличе-

нием» [11, с. 167]. Подруга Глен, специалист по югославской литературе О.Д. Кутасова сказала о ней: «То, что Ника делала для окружавших ее людей <...> не было самоотверженностью, это было любовью. У нее был этот дар» [16, с. 484].

Свой огромный ахматовский архив Глен в 2002 г. передала в Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Среди материалов архива — ахматовские письма Нике Николаевне, а также три записки с поручениями, из которых в данной статье публикуется одна[1].

В 1950–1960-е гг. жизнь Ахматовой делилась между Ленинградом и Комаровом с одной стороны и Москвой с другой. Во-первых, потому, что в Москве ее больше печатали и давали переводческую работу. Во-вторых, по причине, категорично сформулированной Глен: «У Анны Андреевны по существу не было дома» [4, с. 224]. Ахматова жила в Ленинграде с семьей Н.Н. Пунина. Изначально это происходило в силу обстоятельств, а впоследствии отчасти и в силу ее собственного выбора. По словам Наймана, «Ирина Николаевна Пунина <...> дочь последнего мужа Ахматовой, и Аня Каминская, его внучка, не могли уделить ей достаточно внимания, у них были свои семьи, заботы, дела, а тут требовалась самоотверженность. Нина Антоновна Ольшевская, у которой она чаще всего останавливалась в Москве, Мария Сергеевна Петровых, Ника Николаевна Глен, в разное время дававшие ей пристанище, были самоотверженны, были по-настоящему добры к ней, предупредительны. Однако это были приюты, не свой дом» [11, с. 8]. Многие поручения, которые Ахматова давала своим домашним или друзьям, были связаны именно с ее кочевой жизнью.

Часто просьбы были устными, с некоторыми Ахматова обращалась в письмах или телеграммах, а если их было много, они могли быть оформлены списком. В качестве примера приведу опубликованную ахматовскую записку с поручениями И.Н. Пуниной. В момент написания записки Ахматова находилась на даче в Комарове, где не было телефона, Пунина — в Ленинграде:

1 Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. КП-12869. В записке сохранена орфография и пунктуация подлинника. О другой записке Анны Ахматовой: [17].

Поручения Ире. 12 мая 1963

1. Иконку (Скорбящую с серебряного зеркала).

2. Позвонить Ефиму Семеновичу Добину, что я уехала на несколько дней в Комарово.

3. Позвонить Ольге Александровне <Ладыженской>, что я ее жду.

4. Позвонить Лидии Яковлевне Гинзбург, что я уехала. Шлю привет.

5. <Д.Е.> Максимову — то же.

6. Сказать Е.М. Тагер, что я жду Соломона <Цирель-Спринсона> с поэмой.

7. Если есть платья? Едва ли… [8, с. 152[2]]

Сохранилась также ахматовская записка Пуниной от 28 марта 1957 г., данная ей в Ленинграде, когда она отправлялась в Москву[3]. Найман в книге «Рассказы о Анне Ахматовой» приводит две ахматовские записки с поручениями ему: первая была дана при его отъезде из Москвы в Ленинград, вторая — при отъезде из Ленинграда или Комарова в Москву. Обе можно смело датировать 1965 г. [11, с. 197–198]. Были и списки поручений, составленные Ахматовой «для себя», чтобы потом обратиться с просьбами к разным людям, — их можно прочесть в ее записных книжках[4].

Публикуемая в данной статье записка с поручениями, адресованными Глен, — это карандашный автограф.

[13 (?)].06.1962, Ленинград

в Москву

1) Пальто нашлось!

2) 2 книги I — у Ардовых — Шервинского
у Шенг. — египет.

3) Озерову — привет и сожаление…

4) Липкину — « « «

5) Марусе — всё.

2 Там же см. комментарий к записке.

3 РГАЛИ. Ф. 13 (фонд А.А. Ахматовой). Оп. 4. Ед. хр. 26. Л. 15, 15 об.

4 См., например, запись, начинающуюся словами «Просить Нику (6 декабря 1959)», просьбы к Нине Ольшевской: [6, с. 77, 247–248] и др.

6) Лид. Корн. — (когда пойдут мои стихи в «Нов. Мир.[5])
7) День Поэта? (московский)
8) Виленкину ————————[6]

Ахм

Под ахматовской запиской в нижнем правом углу — полустершаяся карандашная помета рукой Глен: «[Л-д, 3 июня 1962]». Вероятно, должно быть «13 июня», так как 3 июня Ахматова была еще в Москве [5, с. 187; 19, с. 505]; она приехала в Ленинград 12 июня, а 20 июня перебралась в Комарово [18, с. 702–703]. Из столицы в Ленинград Ахматову сопровождала Глен [5, с. 187], которая, судя по записке, вскоре возвратилась (с поручениями) в Москву.

Первый пункт записки — просьба сообщить московским друзьям, скорее всего, Ардовым: «Пальто нашлось!» Ахматова приехала в Москву в конце апреля [18, с. 698], когда могло быть еще холодно, и, очевидно, легкое пальто с собой не привезла. Сделанная через месяц, 27 мая 1962 г., запись Л.К. Чуковской показывает, что Ахматова вынуждена была все еще ходить в зимней одежде: «...мы отправились в ближайший сквер. <...> Тепло, солнечно, сыро. Воздух еще весенний, свежий, еще не испачканный запахом пыли, жары, бензина, асфальта. / <...> Анна Андреевна сидела рядом в зимнем, уже не по погоде, шерстяном грубом платке, в тяжелом пальто. <...> / Она развязала узел платка, распахнула пальто» [19, с. 491]. По-видимому, Ахматова просила Пунину прислать ей через кого-то легкое пальто из Ленинграда. Ср. строки из московского письма Ахматовой Найману от 3 мая 1964 г.: «Завтра мне привезут летнее пальто — начну выходить», от 5 мая того же года: «Сегодня Муравьев принесет летнее пальто и ленинградские письма» [11, с. 172]. Но весной 1962 г. пальто не было прислано, потому что, судя по записке, не было найдено. Запись Чуковской от 5 июня 1962 г. свидетельствует о том, что в это время Ахматова едет в гости без шляпы и пальто, на ней, видимо, лишь платье и шаль [19, с. 507]. То, что по ее возвращении в Ленинград пальто обнаружилось, было существенно: легкое пальто Ахматова порой носила и летом, а покупка нового была затруднительна — и потому, что нужно было просить кого-то ее сопровождать, и из-за скудости совет-

5 Так! Закрывающей кавычки нет.
6 У Ахматовой линия не прямая, а округлая, полусферическая. Что она означает, неясно.

ского ассортимента товаров, и из-за скудости средств. В это время Ахматова хорошо зарабатывала переводами, но, поскольку существенную часть средств она вносила в бюджет своей ленинградской семьи — Пуниных[7], а в Москве, живя у друзей, также «давала деньги на хозяйство» [4, с. 224], денег на себя все равно не хватало. Ср. запись Чуковской от 13 мая 1962 г.: Ахматова у Ардовых, «...пришла Любочка Стенич, сооружающая новое платье, — Анна Андреевна совершенно раздета» [19, с. 484]. В 1960-е гг. Ахматова упоминает «о намерении перелицевать пальто» [11, с. 212]. В 1965 г. к летнему пальто из тонкой серой шерсти пришивается — вместо «порванной в ленты» — новая подкладка, чтобы его можно было взять в поездку в Англию для получения степени почетного доктора филологии Оксфордского университета [7, с. 180–181].

Второй пункт, вероятно, означает, что Ахматовой нужны две оставленные ею у друзей книги.

Первой названа оставленная у Ардовых книга Шервинского. Уже упоминавшиеся Ардовы — это семья, в чьей квартире на Большой Ордынке, д. 17, Ахматова чаще всего останавливалась в 1950–1960-е гг., когда бывала в Москве: близкий друг Ахматовой, актриса и режиссер Нина Антоновна Ольшевская, ее муж, писатель-сатирик Виктор Ефимович Ардов (Анна Андреевна познакомилась с ними в 1934 г.), их дети Михаил и Борис Ардовы и сын Ольшевской от первого брака, уже тогда знаменитый актер Алексей Баталов. При кочевье из Москвы в Ленинград или от одних московских друзей к другим Ахматова зачастую оставляла в их квартирах подаренные ей книги. Таким образом у Ардовых образовалась целая ахматовская библиотека.

Сергей Васильевич Шервинский — переводчик, поэт, прозаик, детский писатель. Познакомился с Ахматовой не позднее 1924 г., а их дружеские отношения начались в 1936 г., когда она впервые гостила у Шервинских в их подмосковном доме в Старках. Шервинским посвящено ее стихотворение «Под Коломной» (1943). Книга Шервинского, которая понадобилась Ахматовой, — это, безусловно, только что подаренная ей работа «Ритм и смысл: К изучению поэтики Пушкина» (М.: Изд-во АН СССР, 1961). Ахматова про-

7 Это нашло отражение в ее переписке с Пуниными. Так, в письме Ирине Николаевне от 22 января 1957 г. она писала (из Москвы в Ленинград): «...Посылаю тебе доверенность на почтовые деньги. Купи хорошие чулки Акумцу младшему, заплати за квартиру и т. д. Остальные Леве, если ему нужно» [8, с. 143]. «Акума младшая» — домашнее имя дочери Пуниной Анны Каминской.

должала много заниматься Пушкиным, Пушкин всегда находился в центре ее творческого мира. Книга была отослана в Ленинград: она находится в той части библиотеки Ахматовой, которая хранилась в ее с Пуниными ленинградской квартире, а сейчас — в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме[8]. На титульном листе — инскрипт синими чернилами: «Чтимой и любимой / Анне Андреевне от / автора / 6 VI 62». Ахматовских помет в книге нет.

Вторая книга — «у Шенг<ели> — египет<ская>». Под Шенгели имеется в виду вдова друга Ахматовой, поэта, переводчика, теоретика стиха Георгия Аркадьевича Шенгели, с которым Ахматова познакомилась в 1924 г. Знакомство Ахматовой с поэтессой и переводчицей Ниной Леонтьевной Шенгели (Лукиной, в первом браке Манухиной — эту фамилию она оставила себе как литературное имя), по-видимому, относится ко второй половине 1920-х гг. Впервые Ахматова остановилась в доме Шенгели осенью 1946 г., вскоре после ждановского постановления [14, с. 71], не раз живала у них в 1950-е гг., а после смерти Георгия Аркадьевича в 1956 г. ее гостеприимно встречала Нина Леонтьевна. Липкин вспоминал «огромную квартиру Манухиной-Шенгели, где три женщины — мать, дочь и домработница — обхаживали Анну Андреевну, где в ее распоряжении была большая светлая комната и замечательная библиотека покойного Шенгели, книги на разных языках»; к Ахматовой там, как и в других ее временных пристанищах, относились «любовно», «восторженно-почтительно» [9, с. 497]. В мае 1962 г., до переезда к Ардовым, Ахматова жила у Нины Леонтьевны [18, с. 699–701, 871, 875] и, по-видимому, оставила у нее «египетскую» книгу, которая вскоре понадобилась.

В конце 1960 г. редакция восточных литератур Гослитиздата заключила с Ахматовой договор о переводе стихов для сборника «Лирика Древнего Египта». Однако замысел редакции издать сборник был по каким-то причинам отложен. 31 октября 1962 г. все договоры, заключенные по этой книге, были расторгнуты (об этом: [15, с. 134, 136, 138]). Нет никаких свидетельств, что Ахматова переводила египтян в начале 1960-х, но до расторжения договора это обязательство было, по всей вероятности, в силе, и она могла читать что-то, связанное с Древним Египтом, интересовавшим ее с юности. Книга, о которой идет речь в записке, возможно, была из библиотеки Шенгели, но также вероятно, что это было нечто, рекомендован-

8 КП-8800/МБ-3686-А.

ное или подаренное в Москве египтологом И.С. Кацнельсоном, с которым Ахматова к тому времени уже была знакома [15, с. 138] и который позднее, когда началась активная работа над сборником, ближайшим образом с ней сотрудничал: он был автором подстрочников и составителем этой книги [20]. Есть основания считать, что Ахматова читала предыдущую подготовленную Кацнельсоном книгу из той же серии — древнеегипетскую прозу[9], однако в личной библиотеке Ахматовой (и в ленинградской, и в московской части) она отсутствует (как и какие-либо другие книги, связанные с Древним Египтом)[10]. Переводами же с египетского Ахматова занималась (в неофициальном соавторстве с Найманом) в 1964–1965 гг.[11]

Третий пункт записки: «Озерову — привет и сожаление...». Знакомство Ахматовой с поэтом, переводчиком и критиком Львом Адольфовичем Озеровым произошло не позднее 1957 г. (в том году они виделись на вечере памяти поэта П.Д. Маркиша [12, с. 93]). А дружеское общение началось в первых числах июня 1959 г. в гостях у С.И. Липкина (в сознании Ахматовой Озеров и Липкин оказались тесно связаны и, будучи соседями по дому, не раз соседствуют в ее списках). Причиной встречи стала рецензия, написанная Озеровым на ахматовский сборник 1958 г., которая, по Чуковской, представляла собой «первый отзыв о ее поэзии после долгих лет молчания. (По словам Льва Адольфовича, А. А. называла ее “прорыв блокады”.)» [19, с. 776].

Можно было бы подумать, что Ахматова сожалеет о том, что не повидалась с Озеровым в этот приезд, но известно, что они неоднократно виделись. Так, 16 мая 1962 г. Г.В. Глекин записал: «На днях был у нее Л.А. Озеров и пугал ее мрачными предчувствиями. АА о нем сказала: “Я ужасно не люблю людей, которые знают что-то о вас (или делают вид, что знают) и не говорят. Ну, Озеров-то хороший, а все равно страшно!”» [5, с. 184]. В дневнике Ахматова отметила еще один его визит тех дней: «18 мая / 4 часа дня — Озеров» [6, с. 229]. Тогда же она решилась перечислить в дневнике свои потаенные произведения разных лет («Реквием», «Немного географии», «Стансы» и др.) и записала строки 30-х гг.:

9 Обоснование: [15, с. 152]. Речь идет о книге: [22].

10 Правда, эта книга есть в личной библиотеке сына Ахматовой — с дарственной надписью: «Дорогому Льву Николаевичу Гумилеву / с радостной надеждой на дружеское / и успешное сотрудничество. // Москва / 20 мая 1960 г. И. Кацнельсон» (МА КП-15149 / Инв. № Гум-1828).

11 Об этом подробно: [15, с. 138 и др.].

За такую скоморошину,
Откровенно говоря,
Мне свинцовую горошину
Ждать бы от секретаря [6, с. 228–229].

В это время «Реквием» еще существовал только в памяти Ахматовой и немногих из числа друзей, кому она абсолютно доверяла. Целиком переведен на бумагу (напечатан на пишущей машинке Никой Глен [3, с. 638]) он был лишь 8 декабря того же года [18, с. 720–721]. Но примерно в середине мая Ахматова читала «Реквием» литературоведу, будущему диссиденту Л.З. Копелеву, с которым виделась впервые (причиной доверия было, вероятно, его лагерное прошлое и отзывы общих друзей) [18, с. 699]. Думается, во время упомянутой Глекиным майской встречи с Озеровым читала и ему, советуясь, не настало ли время для обнародования этой поэмы и потаенных стихов. Можно предположить, что Озеров, как и другие друзья, с которыми она в 1962 г. об этом советовалась, ответил «нет»[12] несмотря на то, что время было относительно либеральное. Обсуждение ахматовской ситуации с Озеровым, видимо, было явлением протяженным, так как записанный 15 декабря 1962 г. Чуковской разговор об Озерове кажется расшифровкой майского высказывания Ахматовой о его «мрачных предчувствиях»: «...Озеров утверждает, будто слухи об отмене постановления 46 года — всего лишь слухи. Хрущев его вовсе не отменял. В самом деле, ведь все постановления ЦК партии и правительства нечто вроде Священного Писания. Отмене они не подлежат. <...> / Тот же Озеров советует никому не показывать “Реквием”. / Но ведь XX и XXII Съезды *были*! <...> Ведь Солженицын напечатан! / А может статься, этап разоблачений и покаяний уже окончился и “на данном этапе” оплакивать замученных и убиенных уже не следует?» [19, с. 566]. Несмотря на опасения друзей, в середине декабря началось распространение списков «Реквиема». 29 декабря 1962 г. Ахматова вновь советовалась с Лидией Корнеевной, давать ли «Реквием» в редакцию, а если давать, то в какую. Чуковская ответила, что единственный шанс, на ее взгляд, — это «Новый мир» [19, с. 573–574]. 19 января 1963 г. литературовед и историк Ю.Г. Оксман записал: «Несмотря на все мои уговоры, А. А. послала в “Но-

12 Ср.: [19, с. 561; 13, с. 643]. Обе дневниковые записи — от 9 декабря 1962 г.

вый мир” весь “Реквием” <…>. Уверяет, что сделала это только потому, что “Реквием” пошел уже по рукам, может попасть за границу и т. п., а потому ей необходимо показать, что она не считает этот цикл нелегальным» [13, с. 644]. В «Новом мире» «Реквием» напечатан не был. В конце мая – начале июня 1963 г. по просьбе издателя русской литературы на Западе Г.П. Струве Оксман передал машинописный экземпляр «Реквиема» американскому литературоведу Кэтрин Фойер, а она переслала его — через сотрудника американского посольства — дипломатической почтой США. Оксман, в сталинское время переживший десять лет лагерей и ссылку, после контактов с Фойер подвергся обыску и допросам, а в 1964 г. был исключен из Союза писателей; Фойер с дочерью и мужем также была подвергнута преследованиям. «Реквием» (по экземпляру Оксмана) впервые вышел в конце 1963 г. в Мюнхене, а в Советском Союзе — лишь в 1987 г. Ждановское постановление было отменено в 1988 г., перед столетним юбилеем Ахматовой.

Вероятно, адресованное Озерову «сожаление» означает, что они «недовстречались» и не договорили — из-за отъезда Ахматовой важный для нее разговор о судьбе ее неподцензурных произведений был на время прерван. Не договорили и о новой статье об Ахматовой, которую Озеров писал в это время, советуясь с Анной Андреевной.

Четвертый пункт рифмуется с предыдущим: «привет и сожаление» посылается поэту и переводчику Семену Израилевичу Липкину. Он познакомился с Ахматовой в 1943 г., а подружились они после встречи в 1949 г. в доме М.С. Петровых. Ахматова многократно упоминала Липкина в числе высоко ценимых ею поэтов.

С Липкиным, как и с Озеровым, во время пребывания в Москве Ахматова наверняка виделась. В этот период, до машинописной фиксации «Реквиема», происходило окончательное формирование этого цикла стихов или поэмы — Ахматова признавала оба жанровых обозначения. Из воспоминаний Глен явствует, что эпиграф к «Реквиему»: «Нет, и не под чуждым небосводом…» — четыре строки из стихотворения Ахматовой «Так не зря мы вместе бедовали…» (1961) — предложил Копелев, которому Ахматова это стихотворение прочла, «…и Ахматова в ту же минуту согласилась» [3, с. 638]. А со слов жены Липкина, поэтессы И.Л. Лиснянской, известно, что Липкин «из разрозненных стихотворений выстроил для Ахматовой поэму. Но в скупом воспоминании об Ахматовой ни слова об этом не сказал и не

велит рассказывать, — коли сама Ахматова данный факт нигде не зафиксировала...» [10, с. 42]. Вероятнее всего, участие Липкина в работе над композицией «Реквиема» относится к тому же маю 1962 г., когда Ахматова советовалась о судьбе этого текста с Озеровым. «Сожаление» может означать, что и с ним «не договорила» — перед ее отъездом не встретились.

Пятый пункт: «Марусе — всё». Речь идет о поэтессе и переводчице Марии Сергеевне Петровых, с которой Ахматова познакомилась в 1933 г., — тогда к ней пришла двадцатипятилетняя московская девушка и прочитала хорошие стихи. Впоследствии Ахматова очень ценила Петровых как поэта и прикладывала усилия, чтобы ее творчество стало известно. А в области перевода, по словам Глен, «Мария Сергеевна была, так сказать, старшей, ведущей, а Анна Андреевна — ведомой, беспрекословно принимавшей преимущество опыта и мастерства Петровых...» [1, с. 88]. Петровых много помогала Ахматовой в издательских делах. И не только в издательских. По воспоминаниям Э.Г. Герштейн, когда в 1949 г. Л.Н. Гумилев после ареста был отправлен в Москву, Ахматова раз в месяц приезжала туда, «передавала в окошко Лефортовской тюрьмы 200 рублей и получала расписку. Она просила <...> запомнить, что эти деньги ей давала М.С. Петровых» [2, с. 56]. «Кроме отношений литературных, — писала Глен, — Ахматову и Петровых связывала просто человеческая духовная и душевная близость, глубокая и неизменная» [1, с. 88]. На подаренном младшей подруге сборнике «Из шести книг» (1940) сделана такая надпись: «Другу в радости и / в горе, светлому гостю / моей жизни / Марии Петровых / Ахматова / с любовью / 9 мая 1959 / Москва» [1, с. 89].

Приехав в Москву в конце апреля 1962 г., Ахматова некоторое время в мае жила у Петровых [18, с. 698–699; 5, с. 181]. «Всё» в ее записке означает, очевидно, не что-то конкретное, а и воспоминания о недавнем ежедневном общении, и благодарность, и нежность.

В шестом пункте списка значится писательница, редактор, правозащитница Лидия Корнеевна Чуковская, с которой Ахматова была дружна с 1938 г. (дружба прерывалась на период с конца 1942 г. до июня 1952 г.). Ахматова поручает Глен попросить Чуковскую узнать, когда пойдут ее стихи в «Новом мире». Речь идет о фрагментах «Поэмы без героя». Обращение Ахматовой именно к Чуковской понятно в свете записи Лидии Корнеевны от 5 июня 1962 г.: «Анна Андреевна поручила мне просить Корнея Ивановича не отказываться, если редакция “Нового Мира” предложит ему написать пре-

дисловие к “Поэме”. <...> Она дает — или уже дала туда? отрывок» [19, с. 507] (см. также: [19, с. 508, 542, 547–548, 551 и др.]). Сравним запись Оксмана от 24 ноября 1962 г.: «...Твардовский неожиданно отказался печатать куски из ее поэмы, несмотря даже на специально заказанное К.И. Чуковскому послесловие...» [13, с. 642]. Статья Чуковского в результате была опубликована отдельно, в журнале «Москва» № 5 за 1964 г. Фрагменты же «Поэмы без героя» выходили в разных изданиях как до неосуществившейся публикации в «Новом мире», так и впоследствии. Ближайшие публикации фрагментов были в ленинградском и московском альманахах «День поэзии» 1962 г. В «Новом мире» маленький отрывок из поэмы был опубликован в № 1 за 1965 г., он был включен в ахматовскую подборку «Лирические стихотворения».

В седьмом пункте записки «День Поэта? (московский)» Ахматова просит Глен узнать, какова судьба фрагмента «Поэмы без героя», отданного ею в московский «День поэзии». Альманах с отрывком из второй части «Поэмы» — под заголовком «К поэме» — был подписан к печати 24 октября 1962 г. [18, с. 712].

В восьмом пункте Ахматова пишет: «Виленкину». Имеется в виду театровед, литературовед, педагог Виталий Яковлевич Виленкин, познакомившийся с Ахматовой в 1938 г. Он посвятил ей книгу «В сто первом зеркале» (1987). Наиболее тесно Виленкин общался с Ахматовой в 1950–1960-е гг., иногда выполнял ее поручения. Но что она хочет ему передать, обозначив «нечто» полукруглой линией, неясно. Просит выяснить насчет того же московского «Дня поэзии»? Или просто передает привет?

Анализ записки дает возможность увидеть срез забот, проблем и интересов Ахматовой в 1962 г. и отчасти показывает, каким образом она соединяла ленинградско-комаровские и московские концы своей кочевой жизни.

Список литературы

Исследования

1 «Ваша осинка трепещет под моим окном...». Переписка А.А. Ахматовой и М.С. Петровых / вступ. ст., подгот. текстов М.С. Петровых и коммент. О.Е. Рубинчик; подгот. текстов А.А. Ахматовой А.И. Головкиной и О.Е. Рубинчик // Русская литература. 2022. № 1. С. 85–118.

2 *Герштейн Э.Г.* Мемуары и факты (Об освобождении Льва Гумилева) // Горизонт. 1989. № 6. С. 55–65.

3 *Глен Н.* Вокруг старых записей // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных; коммент. А.В. Курт и К.М. Поливанова. М.: Сов. писатель, 1991. С. 627–639.

4 *Глен Н.Н.* [Выступление на суде по делу о завещании А.А. Ахматовой и судьбе ее литературного наследия] // Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. События, воспоминания, документы / текст, коммент. Н.И. Поповой, Т.С. Поздняковой; сост. каталога, отбор материалов И.Г. Ивановой. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2023. С. 223–228.

5 *Глёкин Г.В.* Что мне дано было... Об Анне Ахматовой / подгот. Н.Г. Гончаровой. М.: Азбуковник, 2015. 304 с.

6 Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой; вступ. ст. Э.Г. Герштейн; науч. консульт., ввод. заметки, указатели В.А. Черных. М.; Torino: [б. и.], 1996. 852 с.

7 *Зыкова А.И.* [Воспоминания о шитье платья А.А. Ахматовой] // Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. События, воспоминания, документы. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 2023. С. 179–182.

8 Из семейной переписки А.А. Ахматовой / публ., вступ. заметка и примеч. Л.А. Зыкова // Звезда. 1996. № 6. С. 131–159.

9 *Липкин С.И.* Беседы с Ахматовой // *Липкин С.И.* Квадрига. М.: Книжный сад, 1997. С. 497–505.

10 *Лиснянская И.* Хвастунья // Знамя. 2006. № 1. С. 4–71.

11 *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Худож. лит., 1989. 302 с.

12 *Озеров Л.* Дневники 1951–1960 годов (фрагменты) / публ. и подгот. текста А. Озеровой и С. Зенкевича, вступ. заметка А. Озеровой // Арион. 2014. № 4. С. 85–103.

13 *Оксман Ю.Г.* Из дневника, которого я не веду // Воспоминания об Анне Ахматовой / сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных; коммент. А.В. Курт и К.М. Поливанова. М.: Сов. писатель, 1991. С. 640–647.

14 *Перельмутер В.* Айсигена // *Манухина Н.* Смерти неподвластна лишь любовь. Стихотворения / публ. и подгот. текста В. Перельмутера. М.: Водолей Publishers, 2006. С. 61–74. (Серия «Малый Серебряный век»)

15 *Рубинчик О.* «Книга лучше расписного надгробья...»: вокруг «египетской» переписки Анны Ахматовой // «Одна великолепная цитата...»: Сб. ст. и мат. к 70-летию Наталии Ивановны Крайневой. М.: Азбуковник, 2023. С. 134–180.

16 *Рубинчик О.Е.* О Нике Николаевне Глен и ее архиве // *Рубинчик О.Е.* Анна Ахматова и ее время. М.: Азбуковник, 2018. С. 480–492.

17 *Рубинчик О.Е.* «...Передала мне высочайшие распоряжения...»: Ахматовская записка с поручениями Нике Глен // Критика и семиотика. 2025. № 2. С. 336–355. https://doi.org/10.25205/2307-1753-2025-2-336-355

18 *Черных В.А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. М.: Азбуковник, 2016. 944 с.

19 *Чуковская Л.К.* Записки об Анне Ахматовой: в 3 т. / изд. подгот. Е.Ц. Чуковской и Ж.О. Хавкиной при участии Е.Б. Ефимова. М.: Согласие, 1997. Т. 2. 832 с.

Источники

20 Лирика Древнего Египта / пер. с египетского А. Ахматовой и В. Потаповой; сост., вступ. ст., подстроч. пер. и примеч. И. Кацнельсона. М.: Худож. лит., 1965. 160 с.

21 Последнее лето: болгарские переводы Ники Глен / пер. с болгар. Н.Н. Глен; сост. И.Ю. Мельникова. М.: Институт перевода: Центр книги Рудомино, 2020. 444 с. (Серия «Мастера художественного перевода»)

22 Фараон Хуфу и чародеи: Сказки, повести, поучения Древнего Египта / пер. с древнеегипет. И. Кацнельсона и Ф. Мендельсона; сост., предисл. и примеч. И. Кацнельсона. М.: Худож. лит., 1958. 265 с.

References

1 "'Vasha osinka trepeshchet pod moim oknom....' Perepiska A.A. Akhmatovoi i M.S. Petrovykh" ["'Your Aspen Tree Trembles under My Window...'. Correspondence between A.A. Akhmatova and M.S. Petrovykh"], introd., texts prep. by M.S. Petrovykh and comm. by O.E. Rubinchik, texts of A.A. Akhmatova prep. by A.I. Golovkina and O.E. Rubinchik. *Russkaia literatura*, no. 1, 2022, pp. 85–118. (In Russ.)

2 Gershtein, E.G. "Memuary i fakty (Ob osvobozhdenii L'va Gumileva)" ["Memoirs and Facts (On the Release of Lev Gumilyov)"]. *Gorizont*, no. 6, 1989, pp. 55–65. (In Russ.)

3 Glen, N. "Vokrug starykh zapisei" ["Around the Old Records"]. *Vospominaniia ob Anne Akhmatovoi* [*Memories of Anna Akhmatova*], comp. V.Ia. Vilenkin, V.A. Chernykh, comm. by A.V. Kurt and K.M. Polivanov. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991, pp. 627–639. (In Russ.)

4 Glen, N.N. "Vystuplenie na sude po delu o zaveshchanii A.A. Akhmatovoi i sud'be ee literaturnogo naslediia" ["Speech at the Trial of the Case of A.A. Akhmatova's Will and the Fate of Her Literary Heritage"]. *Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom Dome. Sobytiia, vospominaniia, dokumenty* [*Anna Akhmatova Museum in the Fountain House. Events, Memories, Documents*], text, comm. by N.I. Popova, T.S. Pozdnyakova, catalogue comp., selection of materials by I.G. Ivanova. St. Petersburg, Anna Akhmatova Museum in the Fountain House Publ., 2023, pp. 223–228. (In Russ.)

5 Glekin, G.V. *Chto mne dano bylo... Ob Anne Akhmatovoi* [*What was Given to me... About Anna Akhmatova*], prep. by N.G. Goncharova. Moscow, Azbukovnik Publ., 2015. 304 p. (In Russ.)

6 *Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoi (1958–1966)* [*Notebooks of Anna Akhmatova (1958–1966)*], comp. and text prep. by K.N. Suvorova, introd. by E.G. Gershtein, scientific consultation, introd. notes, indexes by V.A. Chernykh. Moscow, Torino Publ., 1996. 852 p. (In Russ.)

7 Zykova, A.I. "Vospominaniia o shit'e plat'ia A.A. Akhmatovoi" ["Memories of Sewing A.A. Akhmatova's Dress"]. *Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom Dome. Sobytiia,*

vospominaniia, dokumenty [*Anna Akhmatova's Museum in the Fountain House. Events, Memories, Documents*]. St. Petersburg, Anna Akhmatova Museum in the Fountain House Publ., 2023, pp. 179–182. (In Russ.)

8 "Iz semeinoi perepiski A.A. Akhmatovoi" ["From the Family Correspondence of A.A. Akhmatova"], publ., introd. and notes by L.A. Zykov. *Zvezda*, no. 6, 1996, pp. 131–159. (In Russ.)

9 Lipkin, S.I. "Besedy s Akhmatovoi" ["Conversations with Akhmatova"]. Lipkin, S.I. *Kvadriga* [*Quadriga*]. Moscow, Knizhnyi sad Publ., 1997, pp. 497–505. (In Russ.)

10 Lisnianskaia, I. "Khvastun'ia" ["Braggart"]. *Znamia*, no. 1, 2006, pp. 4–71. (In Russ.)

11 Naiman, A.G. *Rasskazy o Anne Akhmatovoi* [*Stories about Anna Akhmatova*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. 302 p. (In Russ.)

12 Ozerov, L. "Dnevniki 1951–1960 godov (fragmenty)" ["Diaries from 1951–1960 (Fragments)"], publ. and text prep. by A. Ozerova and S. Zenkevich, introd. by A. Ozerova. *Arion*, no. 4, 2014, pp. 85–103. (In Russ.)

13 Oksman, Iu.G. "Iz dnevnika, kotorogo ia ne vedu" ["From the Diary that I Do Not Keep"]. *Vospominaniia ob Anne Akhmatovoi* [*Memories of Anna Akhmatova*], comp. by V.Ia. Vilenkin, V.A. Chernykh, comm. by A.V. Kurt and K.M. Polivanov. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991, pp. 640–647. (In Russ.)

14 Perel'muter, V. "Aisigena" ["Aysigena"]. Manukhina, N. *Smerti nepodvlastna lish' liubov'. Stikhotvoreniia* [*Only Love Is Not Subject to Death. Poems*], publ. and text prep. by V. Perelmuter. Moscow, Vodolei Publishers, 2006, pp. 61–74. (In Russ.)

15 Rubinchik, O. "'Kniga luchshe raspisnogo nadgrob'ia...': vokrug 'egipetskoi' perepiski Anny Akhmatovoi" ["'A Book is Better than a Painted Tombstone...': Around Anna Akhmatova's 'Egyptian' Correspondence"]. "*Odna velikolepnaia tsitata...": Sbornik statei i materialov k 70-letiiu Natalii Ivanovny Krainevoi* [*"One Magnificent Quote...": Collection of Articles and Materials for the 70th Anniversary of Natalia Ivanovna Krayneva*]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2023, pp. 134–180. (In Russ.)

16 Rubinchik, O.E. "O Nike Nikolaevne Glen i ee arkhive" ["About Nika Nikolaevna Glen and Her Archive"]. Rubinchik, O.E. *Anna Akhmatova i ee vremia* [*Anna Akhmatova and Her Time*]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2018, pp. 480–492. (In Russ.)

17 Rubinchik O.E. "'...Peredala mne vysochaishie rasporiazheniia...': Akhmatovskaia zapiska s porucheniiami Nike Glen" ["'...Passed Me the Highest Orders...': Akhmatova's Note with Instructions to Nika Glen"]. *Kritika i semiotika*, no. 2, 2025, pp. 336–355. https://doi.org/10.25205/2307-1753-2025-2-336-355 (In Russ.)

18 Chernykh, V.A. *Letopis' zhizni i tvorchestva Anny Akhmatovoy. 1889–1966* [*Chronicle of the Life and Work of Anna Akhmatova. 1889–1966*]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2016, 944 p. (In Russ.)

19 Chukovskaia, L.K. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi: v 3 t.* [*Notes on Anna Akhmatova: in 3 vols.*], vol. 2, publ. by E.Ts. Chukovskaia and Zh.O. Khavkina with the participation of E.B. Efimov. Moscow, Soglasie Publ., 1997. 832 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, **© 2026 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, **© 2026. 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.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

1. Рукописи, поступившие в редколлегию журнала «Studia Litterarum», проходят обязательное рецензирование с целью их экспертной оценки.
2. На первом этапе редакцией проводится экспертиза рукописей на предмет их соответствия формальным требованиям.
3. Рукописи, не соответствующие требованиям к оформлению и не отвечающие содержательно-тематическому профилю журнала, не рассматриваются и не рецензируются. Решение об отклонении статьи от рассмотрения и публикации в этом случае принимается редколлегией.
4. Рукописи, соответствующие содержательно-тематическому профилю журнала и удовлетворяющие формальным требованиям, передаются на рецензирование двум независимым экспертам, имеющим наиболее близкую к теме статьи специализацию.
5. Экспертная оценка рукописи проводится по принципу двойного «слепого» рецензирования, когда ни рецензент не знает имени автора,
ни автор не знает имени рецензента.
6. Для проведения экспертной оценки рукописи могут привлекаться как члены редколлегии, так и высококвалифицированные специалисты из ИМЛИ РАН и других организаций. Все рецензенты являются признанными специалистами по тематике рецензируемых материалов и имеют
в течение последних трех лет публикации по тематике рецензируемой статьи. Рецензенты обязаны следовать принятой в журнале Публикационной этике.
7. Рецензии пишутся в свободной форме или по разработанной редколлегией схеме.
8. Текст рецензии предоставляется автору по его запросу без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае наличия в рецензии рекомендации доработать и/или переработать текст статьи автору направляется сокращенный текст рецензии с конструктивными замечаниями без указания Ф.И.О.,

должности и места работы рецензента. В случае отклонения статьи от публикации автору направляется мотивированный отказ или копии рецензий.

9. Статья, не рекомендованная рецензентами к публикации, к повторному рассмотрению не принимается и не рассматривается на заседании редколлегии.

10. Максимальный срок рецензирования статьи — 6 месяцев.

11. Статьи, успешно прошедшие процедуру рецензирования, рассматриваются на заседании редколлегии. После принятия редколлегией решения о допуске статьи автор получает письмо с краткой информацией о результатах рецензирования рукописи.

12. Оригиналы рецензий хранятся в архиве журнала «Studia Litterarum» в течение 5 лет.

13. Редакция журнала «Studia Litterarum» обязуется направить копии рецензий в Министерство образования и науки Российской Федерации при поступлении соответствующего запроса.

14. Статьи членов редакции, редколлегии и международного редакционного совета, имеющих право на приоритетную публикацию в журнале 1 (одной) статьи в год, подвергаются рецензированию и обсуждаются на заседании редколлегии в общем порядке.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования
Literary Studies
Научный журнал
Academic journal
Том 11, № 3
Vol. 11, no 3

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*
Верстка *А.З. Бернштейн*
Корректор *М.В. Нефёдова*

18+

Подписано в печать ##.##.2026
Формат 60×90 1/16
Усл.-печ. л. 33,5
Тираж 300 экз. Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных материалов в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5,
эт. 1, пом. I, ком. 6.3-23Н

Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
тел. (495) 690-05-61